

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE HISTÓRIA - INHIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
DOUTORADO EM HISTÓRIA - PPGHIS**

**Olivia Macedo Miranda de Medeiros**

**A FICCIONALIZAÇÃO DOS SERTÕES: discursos poéticos sobre os  
vales dos rios Araguaia e Tocantins**

**UBERLÂNDIA- MG  
2017**

**Olivia Macedo Miranda de Medeiros**

**A FICCIONALIZAÇÃO DOS SERTÕES: Discursos poéticos sobre os  
vales dos rios Araguaia e Tocantins**

TESE apresentada ao Programa de Pós-graduação  
em História do Instituto de História da Universidade  
Federal de Uberlândia, como exigência parcial para  
obtenção do título de doutora em História.

Área de concentração: História Social.

Linha de Pesquisa: Linguagens, Estética e  
Hermenêutica.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Rosângela Patriota Ramos

UBERLÂNDIA-MG  
2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

M488f      Medeiros, Olivia Macedo Miranda de, 1973-  
2017      A ficcionalização dos sertões : discursos poéticos sobre os  
             vales dos rios Araguaia e Tocantins / Olivia Macedo Miranda de  
Medeiros. - 2017.  
             334 f. : il.

             Orientadora: Rosângela Patriota Ramos.  
             Tese (doutorado) -- Universidade Federal de Uberlândia, Programa  
de Pós-Graduação em História.  
             Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.te.2018.55>  
             Inclui bibliografia.

             1. História - Teses. 2. Linguagem e história - Teses. 3. Sertões -  
Brasil - História - Teses. I. Ramos, Rosângela Patriota, 1957-. II.  
Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em  
História. III. Título.

---

CDU: 930

**Olivia Macedo Miranda de Medeiros**  
**A FICCIONALIZAÇÃO DOS SERTÕES: discursos poéticos sobre os sertões dos**  
**vales dos rios Araguaia e Tocantins**

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rosângela Patriota Ramos (UFU) - Orientadora

---

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos (UFU)

---

Prof. Dr. André Luís Bertelli Duarte (UFU)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Heloísa Selma Fernandes Capel (UFG)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Thaís Leão Vieira (UFMT)

## AGRADECIMENTOS

Escrever uma tese é um percurso solitário de um caminho marcado por desvios que com o decorrer do tempo buscamos corrigir ou então inserir no caminho original. Caminhar faz parte da minha trajetória e da trajetória dos sertanejos antigos e modernos dos sertões dos vales. Estamos sempre circulando, indo, andando ora em direções que nós construímos, ora naquelas que nos indicam. Ou seja, nunca caminhamos sozinhos e, por isso, agradecer é essencial, pois a estrada é construída coletivamente, a muitos braços.

Inicialmente, eu agradeço àquela “entidade” difusa nomeada sertão, que sempre me preencheu de sentidos e que me faz sair em busca de horizontes. Como professora e pesquisadora de história, sempre fui um pouco quixotesca: vivendo aventuras pelo mundo do ensino e pelo mundo das narrativas tentando junto com meus alunos praticar utopias, e nenhuma delas é mais importante para mim do que a valorização do povo e do lugar que denomino Sertões dos Vales dos rios Araguaia e Tocantins. Com esse ambiente cultural e natural, aprendi sobre vida, sobre percepção e sobre desejo de transformação, por isso sou grata.

Como aprendiz e professora, tenho construído laços que vão além do conhecimento formal; assim, nada disso seria possível sem a compreensão dos meus filhos Rayssa e Gilberto, os quais amo “mais que tudo” e “mais que o céu”. Com eles me dizendo “eu entendo, mãe” ou “orgulho de uma doutora na família”, minhas forças se refaziam dos variados percalços. Sobre percalços não quero me alongar, mas é impossível não mencionar: sou imensamente grata ao Dr. Antunes, professor do curso de História da Universidade Federal do Tocantins, um leitor atento deste trabalho, um colega que dialogou de perto e me ajudou a superar algumas das angústias que todo doutorando sente.

Doutor Antunes, contudo, não é somente um colega, ele é meu Antunes, meu companheiro de longa data, esposo, amigo e suporte nas horas mais difíceis. Naqueles momentos de dor, causados por uma depressão antiga e agravados por um transtorno de ansiedade generalizada, era sua voz que eu ouvia: “calma, vai dar tudo certo”, “você consegue”; por tudo isso e por sermos quem somos juntos e inseparáveis, eu digo: “Obrigada. Eu te amo”.

Permanecer longe de meus filhos e do meu esposo foi algo difícil, porém sempre fui consolada pela minha cunhada e anjo Maria da Paz e minha sobrinha Aline, que me acolheram na residência delas e me cobriram de afeto. Jamais poderei retribuir o que fizeram por mim.

Tendo retornado a Araguaína, nesta fase final de escrita, meus filhos de quatro patas: Bakhtin, Pitucha, Luna e Frida cuidaram de mim e ofereceram seu amor incondicional. Obrigada meus amores. Luna, não posso descrever o bem que você me faz. Obrigada por me escolher.

Chegar a esse momento não seria possível sem autorização do Colegiado do curso de História da Universidade Federal de Tocantins (UFT). A todos meu muito obrigada. Agradeço ainda à Universidade Federal do Tocantins e à CAPES pela bolsa do Programa Prodoutoral à qual tive acesso, mediante seleção, enquanto estive afastada.

Suporte institucional é um fator importante na consumação deste processo. Assim, não poderia deixar de agradecer ao Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC) pelo apoio permanente e pelos companheiros que fiz ali.

Por fim, tenho um agradecimento especial à minha orientadora, a professora doutora Rosângela Patriota Ramos, que com sua inteligência refinada soube conduzir a orientação na medida certa entre liberdade e suporte intelectual. Mas não poderia deixar de falar de uma “outra” Rosângela, aquela pessoa sensível às dificuldades de seus orientandos, aquela que me disse ainda quando era apenas ouvinte em sua disciplina de doutorado que “eu podia”. Sua prática docente, sua delicadeza no trato e, sobretudo, sua força foi e é um exercício de empoderamento para todos com quem convive. Obrigada.

*Novamente, a você tia Dá. Obrigada por velar por mim desde tempos imemoriais. Sem você nada disso seria possível.*

## RESUMO

Os sertões são um tema debatido nacionalmente e constitui um dos topos narrativos a partir do qual o Brasil foi interpretado. Seja em função do diálogo entre nação/sertão, litoral/sertão ou civilização/sertão, o lugar dos sertões tem sido uma temática que ainda move a historiografia nacional. Neste trabalho também pretendemos estudar os sertões, porém, não aquele sertão genérico que não se poderia divisar como um lugar geograficamente específico e culturalmente particular. Trata-se, aqui, de investigar os sertões dos vales dos rios Araguaia e Tocantins entre o final do século XIX e meados do século XX, objetivando compreender como, para além da experiência, eles são compostos narrativamente como linguagem e, nesse sentido, são tributários de construtos discursivos, poéticos e retóricos. Conceber os sertões dos vales como um construto de linguagem formaliza a tese desse trabalho, a saber, a ideia que essa região é uma construção ficcionalizada constituída semanticamente na interface de discursos. Para realizar essa proposta baseamos nossa investigação nas discussões de Carlo Ginzburg acerca dos princípios de realidade; de Hayden White com sua teoria tropológico; de Paul Ricoeur que com a concepção de narrativa; de Raymond Williams com a noção de estrutura de sentidos; Mikhail Bakhtin com sua leitura acerca das especificidades das linguagens literárias e Roland Barthes com a ampliação da abrangência da noção de literatura e da prática literária.

Palavras-chaves: sertões; Araguaia; Tocantins; linguagem; narrativa; ficcionalização.

## ABSTRACT

The sertões are a nationally debated theme and constitute one of the narrative tops from which Brazil was interpreted. Whether it is due to the dialogue between nation / sertão, littoral / sertão, civilization / sertão, the place of sertões has been a theme that still moves the national historiography. In this work we also intend to study the sertões, but not that generic sertão that could not be seen as a geographically specific and culturally particular place. It is a question of investigating the backlands of the Araguaia and Tocantins river valleys between the end of the 19th and the mid-20th centuries, in order to understand how, in addition to experience, they are narratively composed as language and, in this sense, are tributaries of discursive, poetic and rhetorical constructs. To conceive the sertões of the valleys as a construct of language formalizes the thesis of this work, namely, the idea that this region is a fictionalized construction constituted semantically in the interface of speeches. To carry out this proposal we base our investigation on the discussions of Carlo Ginzburg about the principles of reality; of Hayden White with his tropological theory; of Paul Ricoeur than with the conception of narrative; of Raymond Williams with the notion of sense structure; Mikhail Bakhtin with his reading about the specificities of the literary languages and Roland Barthes with the amplification of the comprehension of the notion of literature and of literary practice.

Keywords: sertões; Araguaia; Tocantins; language; narrative; fictionalization.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>CAPÍTULO I</b>	
<b>OS SERTÕES VISTOS E OS DEVASSADOS: LINGUAGENS E RETÓRICAS COLONIAIS.....</b>	<b>36</b>
1.1 Os sertões abstratos: imagens e retóricas dos XVI e XVII.....	41
1.1.1 Os sertões imaginados por Pero Gandavo de Magalhães: vislumbres míticos do maravilhoso.....	43
1.1.2 Ambrósio Fernandes Brandão: vislumbres da retórica antitética dos relatos sobre os sertões.....	52
1.2 Os Sertões devassados: da gentilidade que lhes consome à ironia que lhes absorve.....	61
1.2.1 As bandeiras paulistas e as influências clássicas no estilo realista de narrar.....	69
1.2.2 As bandeiras paulistas: uma ironia acerca do realismo das narrativas coloniais....	81
1.3 Os sertões devassados: o deslocamento do Eldorado e o ceticismo dramático	
1.3.1 O Eldorado e seus contornos geonarrativos.....	86
1.3.2 O Eldorado e a face dramática das narrativas acerca dos sertões.....	93
<b>CAPÍTULO II</b>	
<b>A NARRATIVIZAÇÃO DOS SERTÕES DOS VALES: AS FICÇÕES DISCURSIVAS.....</b>	<b>101</b>
2.1 Cenários bucólicos, ciência e naturalismo: entre estilo e fruição estética.....	105
2.1.1 O Estilo bucólico em José Maria Audrin e o combate à paisagem árida.....	111
2.1.2 O naturalismo descritivo e a figuração irônica da aridez em Artur Neiva e Belisário Pena.....	117
2.1.3 O Estilo fluvial de valorização dos sertões dos vales e a fruição estética em Carlota Carvalho.....	127
2.2 Sentidos em disputa: os efeitos estéticos e os jogos da linguagem em torno dos discursos coloniais e civilizacionais.....	132

2.2.1 Os jogos de linguagem na figuração geocultural de Carlota Carvalho: um combate ao discurso colonial.....	135
2.2.2 O discurso civilizador e os efeitos estéticos da degeneração dos sertões dos vales na narrativa de Artur Neiva e Belisário Pena.....	142
2.2.3 A linguagem redentora e os males da civilização no discurso de José Maria Audrin.....	146
2.3 Devastações, violências e doenças: a urdidura trágica da realidade e as estruturas das narrativas em Artur Neiva, Belisário Pena e Carlota Carvalho.....	151
2.3.1 A Estrutura poética das narrativas de Neiva, Pena e Carlota Carvalho.....	163

### **CAPÍTULO III**

A FIGURAÇÃO DOS VALES DO ARAGUAIA E TOCANTINS NA NARRATIVA LITERÁRIA.....	171
---	-----

3.1 O estilo e as paisagens: a feitura da cena natural e da psicologia sertaneja em Coelho Neto.....	179
3.1.1 O estilo e as paisagens em Alberto Rangel: o flagelo das águas e feitura do “homem-natureza”.....	189
3.1.2 Estilo e paisagem: aproximações e distanciamentos entre as expressividades literárias de Coelho Neto e Alberto Rangel.....	194
3.2 Os Sertões que ninguém queria ver: discursos e efeitos estéticos na construção de uma crítica social em Hugo de Carvalho Ramos.....	198
3.2.1 Os sertões que ninguém queria ver: o trânsito entre ficção e crítica social na construção das personagens em Hugo de Carvalho Ramos.....	208
3.3 A poética regional: a estrutura dos enredos literários sobre os sertões dos vales.....	214
3.3.1 A poética regional: isolamento e tragicidade nas narrativas literárias.....	218
3.3.2 A poética regional: a ironia trágica e a narrativa da desumanização nos sertões.....	224
3.3.3 A poética regional: o fatalismo em “Gente de Gleba” e destino trágico dos sertões.....	230

### **CAPÍTULO IV**

A CONSTRUÇÃO TEMÁTICA DOS SERTÕES DOS VALES: AS FORMAS DA MODERNIZAÇÃO E A GRAMÁTICA DA REVOLTA E DA COLETIVIDADE...	239
--	-----

4.1 A construção dos mitos da natureza na temática da riqueza: o Eldorado revisitado em Lysias A. Rodrigues e Eli Brasiliense.....	243
4.1.1 A temática da riqueza: a paisagem mineral como retórica da prova em Lysias Rodrigues.....	246
4.1.2 A natureza de pedra: o sonho do Eldorado em <i>Pium</i> , de Eli Brasiliense.....	252
4.1.3 Entre o sonho e o encantamento: as febres da riqueza em Bernardo Élis e Lysias Rodrigues.....	256
4.1.4 O mito do Eldorado: o roteiro da linguagem para o novo sertanista nas obras de Lysias Rodrigues.....	261
4.2 A temática da modernização e a linguagem do progresso na narrativização dos sertões dos vales.....	266
4.2.1 Ensaios de ruptura: a linguagem sobre os sertões dos vales como possibilidade de desenvolvimento.....	271
4.2.2 A linguagem da modernização: trabalho e frustrações na narrativização dos sertões dos vales.....	278
4.3 Nos sertões dos Vales: a retórica da luta e a poética da rebeldia na formação da temática da coletividade.....	289
4.3.1 A retórica da luta social: entre linguagens e disputas discursivas na narratividade dos sertões dos vales.....	291
4.3.2 A poética da rebeldia: o escritor revoltado na construção da temática da coletividade.....	303
4.3.3 A poética da rebeldia: a feitura do homem revoltado e a utopia da transformação social.....	307
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	312
LISTA DE NARRATIVAS (FONTES).....	320
MAPA: Vales dos rios Araguaia e Tocantins .....	322
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	323

## INTRODUÇÃO

Localizado entre os Estados de Goiás, Pará e Maranhão, o sertão dos vales dos rios Araguaia e Tocantins, como o próprio nome indica, é banhado por esses grandes rios e recebe a influência hídrica em sua formação cultural. Os rios são, sem dúvida, importante marco da relação homem e natureza na região, mas sua localização fronteira com os Estados como a Bahia e o Piauí, além da própria configuração geopolítica do Maranhão como parte do nordeste e do semiárido, constitui-se em uma singularidade espacial e cultural que permitiu diversas interpretações. Contudo, os sertões dos vales também é Amazônia, terra de florestas rodeada de uma imensidão de água que faz dessa região um espaço narrativo marcado por uma atmosfera de beleza natural e ao mesmo tempo pela sublimidade da violência.

Nascida no pequeno povoado de Muricilândia, norte de Goiás<sup>1</sup>, localizado a 60 km do rio Araguaia, a minha experiência foi e ainda é mediada pela paisagem dos rios. Circulando entre eles e por eles, fui me reconhecendo como alguém que se fazia sertaneja, indo e vindo acompanhada de meus pais “pelo sertão”, partilhando vivências e memórias. Eu experimentava os sertões, sentia os sertões, mas não entendia sua expressividade, não compreendia sua linguagem. Assim, compreender o que significava sertão, para além do significado dicionarizado do termo, foi outra jornada, jornada essa iniciada quando me tornei acadêmica do curso de História da Universidade Federal do Tocantins, no início dos anos 2000.

Durante o curso, fui me aproximando da história da região e encontrei a primeira barreira: poucos estudos tratavam do norte de Goiás e quase nenhum discutia a região mais ampla dos vales, que compõe o norte de Goiás, o sul do Maranhão e o sul-sudeste do Pará. Além disso, o discurso corrente mesmo entre os professores da região era: “não há fontes que permitam pesquisar essa região”. Essa barreira, inicialmente frustrante, foi também o impulso necessário para começar a buscar identificar, localizar e, quem sabe, ter acesso. O que me inquietava era pensar que eu estava ali, nos sertões dos vales; minha existência deixava rastros de memória, então as pessoas que vieram antes de mim, entre o século XIX e a primeira metade do século XX, certamente também haviam deixado. Éramos pessoas que importavam porque experimentávamos o mundo e deixávamos vestígios de nossas vidas, bastava perseguir os rastros.

---

<sup>1</sup> Estado do Tocantins desde 1988.

Durante esse processo de investigação e descoberta de materiais, terminei a graduação e iniciei o mestrado do programa de pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, preocupada com os processos históricos daqueles sertões dos vales entre o século XIX e XX. Naquele momento, voltei meu olhar para a compreensão das experiências que formavam a cultura dos sertões dos vales e, mais especificamente, à cultura e aos modos de viver dos sertanejos pobres. Eu concebia os sertões como a soma de processos vividos, e isso me encaminhou para a investigação das relações sociais naqueles territórios.

Assim, durante o desenvolvimento da pesquisa, as fontes indicaram que os modos de viver, baseados em práticas costumeiras, possuíam a centralidade nas demandas alimentares baseadas na caça, na pesca e na produção da farinha de mandioca, produtos que alicerçaram tanto a subsistência das pessoas quanto a abastância, ou seja, permitiam que elas não apenas sobrevivessem, mas vivessem com padrões relativos de segurança alimentar.

A ocupação da terra, todavia, também envolvia relações complexas entre sertanejos pobres e fazendeiros, os quais muitas vezes eram coronéis e responsáveis pelas articulações políticas na região. Entre coronelismos e paternalismos, o tom das relações sociais era mantido nos limites da exploração e da dominação por meio da violência que regulava as negociações e resistências desses trabalhadores pobres que em muitas circunstâncias se tornavam o braço armado dos fazendeiros em suas lutas privadas.

Durante a construção da dissertação, parecia suficiente investigar a dimensão factual das fontes para construir uma resposta possível sobre o que seriam esses sertões dos vales dos rios Araguaia e Tocantins e a quais sentidos culturais eles remetiam. Ou seja, as fontes perscrutadas na investigação foram tratadas como evidências dos processos socioculturais, porém em sua totalidade o acervo era constituído por documentos públicos, relatos memorialísticos e literatura ficcional, ou seja, constituído por narrativas escritas.

Quando terminei a dissertação, ficou-me a intensa sensação de que minha resposta para o que seriam os sertões dos vales, apesar de consistente, era lacunar e não apenas porque todo conhecimento é sempre relativo ou provisório, mas porque eu não havia atentado para as dimensões narrativas e discursivas das fontes e, nesse, caso, havia deixado de inquerir no referido trabalho como haviam disso construídas as

mediações da linguagem e os filtros estéticos que em última análise possuíam uma forma: a forma narrativa.

Algumas perguntas começavam a me incomodar: as fontes, enquanto evidências do processo, quando problematizadas conseguiam dar a ver uma visão abrangente do que seriam esses sertões? As mediações constituídas pelas linguagens poderiam regular, ocultar ou deslocar os sentidos das evidências? E finalmente: quais os limites no trato das fontes, quando tratadas como evidências factuais, para esclarecer, ainda que parcialmente, o que seriam esses sertões narrados?

Inúmeros limites, mas que nenhum pesquisador isoladamente conseguiria superar. Por outro lado, alguns desses limites poderiam ser inqueridos e foram transformados em novas perguntas de pesquisa que deram origem a esta proposta de doutoramento. Inicialmente, no centro dessas perguntas estava a questão da forma: o que as formas textuais e as escriturações guardavam ou revelavam acerca dos sertões? Em qual medida os sertões que nós tomamos como processuais são derivações de linguagens e formações discursivas que assumem a função de constituir a vividez de fatos que antes de tudo são construções narrativas?

A ideia era prestar atenção nas fontes escritas que em grande parte eram as mesmas tratadas durante o mestrado, mas o olhar deveria ser outro. Em primeiro lugar, propus pensar que os status das fontes trabalhadas eram variados, indo de relatos de viagens, às descrições e relatórios de cientistas, até obras literárias de ficção e que em razão desses estatutos diversificados os conteúdos, as temáticas, o vocabulário, os signos e os discursos variariam consideravelmente. Contudo, apesar dessas diferenças profundas entre estilos e discursos, essas fontes tinham em comum uma singularidade que, por mais óbvia que superficialmente possa parecer, constitui o fundamento do que discutimos nesta pesquisa de doutoramento: todas eram narrativas e, mais que isso, narrativas textuais e/ ou escriturações.

Nesse processo de transição entre o término do mestrado e a formulação do projeto de doutorado, fui me dando conta de que conhecer e compreender as experiências e os modos de viver dos sertanejos naquele espaço não era suficiente para entender os sentidos dos sertões dos vales e, mais propriamente, não era suficiente para compreender qual o lugar que os discursos e as linguagens lhes designavam e que de modo estrutural os definiam. Por outras palavras, passamos a considerar que os sertões dos vales são experiências, muitas delas conhecidas apenas por meio de literaturas e

textos, mas são também, talvez principalmente, narrativas. Nesse sentido, nossa hipótese neste trabalho de doutoramento é que os sertões dos vales são um lugar experimentado, mas também um lugar criado, inventado, imaginado, narrado e finalmente ficcionalizado por um discurso que lhe dá forma poética e estética. Por outras palavras, esses sertões são um constructo de linguagens que instituem suas realidades e são instituídas por elas.

Defender a ideia de que o sertão é, em grande medida, inclusive em suas pretensões factuais, uma construção narrativa escriturada textualmente exige que apontemos o que entendemos como sendo essa prática, embora saibamos que essa definição genérica traga diversas dificuldades. Em Roland Barthes, encontramos um dos caminhos para ampliar o sentido de literatura. Segundo esse autor, a literatura não é “um corpo ou uma sequência de obras [e] nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas um grafo complexo de pegadas de uma prática: uma prática de escrever” e por isso ela é também escrituração (BARTHES, 2007, p. 16).

Nesse sentido, o primeiro direcionamento que tomamos para construir esta tese foi reconhecer que os sertões dos vales dos rios Araguaia e Tocantins foram e ainda são uma prática de escrita, inscrições que, por um lado, cristalizaram experiências, imaginários, cognoscibilidades e que, por outro, registraram algo mais fugidio e pouco observado relativo aos domínios da linguagem e das articulações que essas mesmas linguagens constituem entre formas, estilos, efeitos estéticos e discursos configurando um núcleo estrutural poético do que foi e é exposto como o vivido nessa região.

Os sertões dos vales seriam uma construção textual, mas não apenas uma forma textual que poderia ser enquadrada dentro de um campo único de conhecimento, pois, como explica Barthes, o texto compreendido como um grafo complexo de escrita circula entre saberes, afinal:

O paradigma que prop[õe] não segue a partilha das funções; não visa a colocar de um lado os cientistas, os pesquisadores, e de outros os escritores, os ensaístas; ele sugere, pelo contrário, que a escritura se encontra em toda parte onde as palavras tem sabor (sabor e saber têm em latim, a mesma etimologia) (BARTHES, 2007, p. 20).

Para Barthes, a literatura, ao ser tomada como uma escrita de sentido amplo que não pode ser restringida aos limites da escrituração ficcional, constitui-se em um conhecimento que circula entre saberes e mais que isso circula entre cognoscibilidades e paradigmas narrativos diversos. Assim, nos limites desta tese, partimos da ideia de que os sertões dos vales seriam uma escritura cuja força se encontra entre as pressões e os

limites constituídos por seu hibridismo, uma prática que se coloca entre fronteiras que muitas vezes se pretendem rígidas, mas que não suportam um olhar mais acurado para os limites de sua própria construção sem que se perceba que sua feitura pressupõe a invasão dos terrenos de outros saberes. Entretanto, a simples definição como construção textual não suprime perguntas quanto ao caráter dessas construções, conduzindo-nos à primeira fronteira dessa prática: a prática de escrever remete ao ato de narrar, de contar uma história e para tal o narrador mobiliza linguagens que pretendem constituir significados.

Em artigo no qual problematiza a relevância atual do “linguistic turn” a partir de autores como Carlo Ginzburg, Paul Ricoeur e Hayden White, François Hartog situa a questão da linguagem como precursora da discussão que viria a ser conhecida como a virada linguística:

Iniciado, pelo menos na França, com Mallarmé e Rimbaud, continuado por Maurice Blanchot (leitor de Kafka e amigo de Levinas), em cuja obra tantos fios se entrelaçam, ele se estendeu sobre um século aproximadamente e tomou formas diversas até o estruturalismo dos anos 1960 e os pós- que se seguiram. Ainda que os principais protagonistas distanciem-se rapidamente dessas apelações, subsiste que a linguagem, essa linguagem que sempre escapa, permanece no centro. O que fez com que, na Europa, a linguagem tenha sido metódica e apaixonadamente escrutada? O que fez com que, após a publicação do *Curso* de Saussure, em 1916 (em plena guerra), a linguística, com a distinção entre *língua* e *fala*, tenha se tornado, progressivamente, a ciência piloto das ciências humanas? Celebrando Saussure, em 1963, por ocasião do cinquentenário de sua morte, Émile Benveniste sublinhava “o alcance desse princípio do signo instaurado como unidade da língua [...]. Ora, vemos agora se propagar esse princípio para fora das disciplinas linguísticas e penetrar nas ciências do homem, que tomam consciência da sua própria semiótica. Não é a língua que se dilui na sociedade, é a sociedade que começa a reconhecer-se como ‘língua’” (BENVENISTE 1966, p. 43). O que fez ainda com que, após 1945, a linguagem, sempre ela, tenha sido tida por quase tudo, sem deixar de ser associada à falta, à ausência, ao silêncio e à morte? ‘Aquilo que não se pode dizer, é preciso calar’, dizia Wittgenstein, ‘(não) é preciso calar’, corrige Jacques Derrida (PEETERS 2010, p. 204). A essas colocações fazem eco as últimas palavras de Blanchot, em *Après coup*, ‘mesmo sobre a morte sem frases, ainda é preciso meditar, talvez sem fim, até o fim’ (BLANCHOT 1983, p. 100). Responder a tais questões, arriscar-se apenas, excederia não apenas o espaço de um artigo, mas também minhas capacidades. Entretanto, creio que ao negligenciar esse movimento profundo, complexo, corre-se o risco de, como dizia Péguy, não mais compreender do que se falava, quando Roland Barthes, por exemplo, escrevia que ‘o fato tem tão somente uma existência linguística’. Caso contrário, o propósito, retirado de seu contexto, oscila entre trivialidade e absurdidade (BARTHES, 1984) (HARTOG, 2013, p. 15-16).

A linguagem, concordamos com Hartog e seu levantamento, está no centro das ciências do homem e mais que isso está no centro da constituição da significação da cultura pelo homem, porém, como ele destaca ao final desse trecho, é preciso colocar

em contexto a ideia de Barthes de que “o fato tem somente uma existência linguística” ou põe-se em risco a aceitação da existência de um universo extralinguístico e principalmente arrisca-se a própria identidade da historiografia. A frase citada por Hartog foi retirada do artigo *O discurso da história*, contido na obra *O rumor da língua* (2004), e nele Barthes convida a uma reflexão difícil acerca dos limites do discurso do historiador, assim como acerca de sua capacidade de representar o real.

Em primeiro lugar, é necessário esclarecer que o artigo em referência foi escrito na década de 1960, no contexto de uma defesa da língua como dimensão importante na construção dos conhecimentos sobre o homem. Para Barthes, a ideia de o fato existir apenas no âmbito da linguagem tinha a pretensão de evidenciar que o trabalho do historiador era discursivo e que o fato construído não apreendia o conjunto ou séries de acontecimentos tal qual aconteceram, mas que pela instrumentalização da língua produziam um “efeito do real” (BARTHES, 2004). Segundo compreendemos a constatação da existência do “efeito do real”, artifício engendrado das formas da linguagem, não impede que o historiador reconstrua os processos históricos, visto que o discurso é apenas uma das dimensões com as quais ele lida.

Nesse sentido, as evidências tomadas como lastros referenciais existentes no texto não prescindem de reconhecer o trabalho com a linguagem, pois como observa Carlo Ginzburg em *Relações de Força* (2002), “falar de realidades situadas fora do texto seria uma ingenuidade positivista. Mas os textos têm fendas”, e dessas fissuras podem “sair algo de inesperado” (2002, p. 99); ou melhor, é possível que saia a compreensão de que a “consciência da dimensão literária pode reforçar as ambições referenciais” (GINZBURG, 2002, p. 80). No caso desta pesquisa, o objetivo não é investigar a historiografia, mas a lição de que a história – texto construído – é tributária de discursos e linguagens corrobora a ideia de que todo e qualquer texto que se proponha a narrar algo está também relatando uma história que pode se pretender verdadeira, verossímil ou fictícia, mas que numa instância mais profunda se constitui em um fato de linguagem.

Os textos que pretendemos compreender, interpretar e analisar nesta tese se constituem em fatos de linguagem e contam histórias que figuram e configuram aquilo que a própria historiografia sobre essa região tem tomado como as evidências referenciais dos processos ali vividos. Todavia, muito pouco tem se inquirido sobre o estatuto narrativo dessas evidências e sobre as formas por meio das quais os “efeitos do

real”, para tomar emprestado o termo de Barthes, foram construídos discursiva e narrativamente.

Conceber os sertões dos vales como escriturações que contêm e são narrativas pressupõe determinar quais são as dimensões, os aspectos e os elementos que as compõem para além de seu caráter referencial. No caso desta tese, o fundamento de nossa hipótese passa pela ampliação da noção de ficção e pela prática da ficcionalização. Como vimos acima com Barthes, a literatura não é apenas o que estritamente é considerado ficção ou criação imaginativa. Entretanto, dar forma à ficção ocorre de diversos modos: de um lado, pode corresponder à imaginação literária propriamente dita e apreendida no romance, no conto, na novela, no poema; de outro lado, pode corresponder às dimensões construídas, inventadas – no sentido de preenchidas de linguagens, discursos e estilos – em qualquer texto, escrituração ou narrativa, inclusive a historiográfica. De fato, a realidade não se encontra apenas na linguagem, mas que outra forma há de apreendê-la ou comunicá-la?

Uma das principais aporias no que concerne à noção de ficção é a tão discutida oposição entre ela e verdade. De um lado, como explica Juan José Saer, há estudiosos que defendem “a dependência hierárquica entre verdade e ficção, segundo a qual a primeira possuiria uma positividade maior que a segunda” (SAER, 2012, p. 02). Saer expõe pertinentemente que o problema central dessa abordagem é que ela é uma fantasia moral, pois:

Mesmo com a maior boa-vontade, aceitando essa hierarquia e atribuindo à verdade o campo da realidade objetiva e à ficção a duvidosa expressão do subjetivo, persistirá sempre o problema principal, ou seja, a indeterminação existente não na ficção subjetiva, relegada ao terreno do inútil e caprichoso, mas sim na suposta verdade objetiva e nos gêneros que pretendem representá-la [ou seja] tudo que pode entrar na categoria de *non-fiction*<sup>2</sup> – essa imensidão de gêneros que deram as costas à ficção e decidiram representar a suposta verdade objetiva – são os que devem apresentar as provas de sua eficácia. Esta é uma obrigação difícil de cumprir (SAER, 2012, p. 02).

Saer, nesse momento, está mais preocupado com a relação entre ficção e verdade na biografia e na autobiografia, mas o que ele levanta é relevante para a nossa análise, pois segundo defendemos todos os textos que se autodefinem com *non-fiction*, inclusive a historiografia, possuem em alguma medida um grau de ficcionalização. No caso específico das narrativas históricas, a relação complexa com as fontes, tratadas apenas como documentos, evidencia uma questão incontornável para o historiador: a ideia de

---

<sup>2</sup> Grifo do autor.

que ficção não necessariamente se contrapõe à verdade, do mesmo modo que não se opõe necessariamente à realidade, ao contrário.

A prática da ficcionalização, nesse sentido, é um exercício de enfrentamento das lacunas das fontes e se constitui em um instrumento de composição da teia da realidade que por sua condição fugidia se faz inacessível ao narrador, seja ele historiador ou não. Enquanto instrumento de composição, sua função se dá mais explicitamente no processo de produção da narrativa como figuração – metaforização – dos elementos referenciais. Segundo explica Paul Ricoeur:

O deslocamento de sentido que as palavras sofrem no enunciado metafórico, e era a isso que a retórica antiga reduzia a metáfora, não equivale ao todo da metáfora; é a apenas um meio a serviço do processo que se situa no nível da frase inteira e tem por função salvar a nova pertinência da predicação ‘bizarra’ ameaçada pela incongruidade literal da atribuição. Com a narrativa, a inovação semântica consiste na invenção de uma intriga que também ela é uma obra de síntese: pela virtude da intriga, objetivos, causas, acasos são reunidos sob uma unidade temporal de uma ação total e completa. [...] Em ambos os casos, algo novo – algo ainda não dito, algo inédito – surge na linguagem: aqui metáfora viva, isto é, uma nova pertinência na predicação, ali uma intriga [narrativa] inventada, isto é, uma nova congruência no agenciamento dos incidentes (RICOEUR, 2012, p. 01-02).

A narrativa, segundo Ricoeur, relaciona-se diretamente com a figuração metafórica da linguagem, pois ambas propõem a inovação semântica e a invenção/criação da intriga que em ampla medida pressupõe a ficcionalização. Para ele, a “função poética da linguagem não se limita à celebração da linguagem por si mesma, em detrimento da função referencial”, visto que a linguagem traz em seu *corpus*<sup>3</sup>, mesmo com a suspensão referencial direta, “uma função referencial mais dissimulada do discurso” (RICOEUR, 2012, p. 03). No que concerne às narrativas dos e sobre os vales dos rios Araguaia e Tocantins, o que Ricoeur levanta se faz um aspecto relevante, pois se a metaforização narrativa suspende, de certa forma, os sentidos descritivos e diretos da narrativa, ela também compõe as sutilezas do discurso que constituem um modo referencial.

A função do discurso poético, nesse caso, mesmo e talvez principalmente nas narrativas *non-fictions*<sup>4</sup>, seria trazer para a linguagem efeitos estéticos, artifícios estilísticos e valores da realidade que são inscritos por meio do jogo complexo que envolve os sentidos metafóricos ou, talvez melhor dizendo, as referências metafóricas (RICOEUR, 2012). A ideia de referência metafórica é, sobretudo, transgressora, pois

---

<sup>3</sup> Grifo nosso.

<sup>4</sup> Grifo nosso.

nela está sintetizada a força que o modo tropológico (as figuras do discurso e da linguagem) e a teoria dos gêneros, essa última compreendida aqui de forma laxiorista, têm de “redescrever uma realidade inacessível à descrição direta” (RICOEUR, 2012, p. 04).

Por outras palavras, perscrutar nas narrativas os sentidos metafóricos, discursivos e/ou poéticos não é um ato de recusa da referencialidade, mas um caminho outro para atingi-la. Quanto aos sertões dos vales, quando procedemos à perscrutação da construção da linguagem narrativa apontamos nossa discussão para dois caminhos complementares: de um lado, a ideia de que o construto linguístico é constitutivo dos signos que compõem os sentidos desses sertões e que para interpretá-los é necessário ir além da referencialidade explicitada no texto. De outro lado, a ideia de que a composição da intriga narrativa é instituída pela verve poética que medeia a própria construção da referencialidade deixa entrever que a construção do que são os sertões dos vales referencialmente faz parte da urdidura de sua estrutura de linguagem.

Assim como Ricoeur, apropriamo-nos, nesta investigação, do texto *Poética* de Aristóteles para conceber a dimensão conceitual da pesquisa quando se trata do âmbito da ficcionalização das narrativas que perscrutamos aqui. Desse ponto de vista, também somos obrigados, assim como Ricoeur, a alertar o leitor sobre termos eliminado de nosso horizonte alguns interditos propostos por Aristóteles, como, por exemplo, a predileção da poética pelo “drama (tragédia e comédia) e [pela] epopeia” (RICOEUR, 2012, p. 57); nesse sentido, ampliamos a atuação da poética para outros gêneros de escrita, começando por desmistificar o aparente paradoxo entre drama e epopeia, de um lado, e história, de outro.

Tanto os relatos que se esforçam para narrar histórias verídicas, quanto aqueles que se propõem contar histórias imaginadas têm como elemento comum e mediador do tempo literariamente narrado a composição da intriga. Nesse caso, segundo Ricoeur, o “modelo de composição da intriga [pode ser] estend[ido] a toda composição que chamamos narrativa” (2012, p. 63). Por outras palavras, a intriga (enredo, trama) é o construto extensivo a toda narrativa, mas que em suas particularidades pertence tanto ao texto histórico quanto ao texto de literatura ficcional.

Construir intrigas em toda e qualquer narrativa seria, dessa forma, resultado do encontro entre o *mythos*, o fundamento de toda intriga, e a *mimesis*<sup>5</sup> aristotélicos, pois a

---

<sup>5</sup> Grifo nosso.

*mimesis*, um termo operacional, tanto se vincula à atividade mimética – imitação, representação – quanto se desdobra em um espaço único que é “o fazer humano, as artes de composição”, composição de tramas/intrigas (RICOEUR, 2012, p. 62). No que concerne ao *mythos*, no sentido restrito dado por Aristóteles, ele seria a própria narrativa em sentido amplo, “isto é, o agenciamento dos fatos” (RICOEUR, 2012, p. 65).

Agenciar fatos ou constituir intrigas (*mythos*) é operacionalizado tanto nos gêneros literários antigos e modernos quanto na construção de histórias que se autointitulam verídicas, como uma imitação ou representação do fazer humano, ou seja, como um modo do qual se desdobram as artes da composição. Nesse sentido, os modos como o fazer humano é composto estão diretamente ligados, no caso dos sertões dos vales, às formas estilísticas, às urdiduras discursivas e aos efeitos estéticos que mobilizam valores, sentidos e sentimentos por meio do qual esse território tem sua entrada na realidade nacional.

Aqui podemos avançar da poética para a retórica quando pensamos nesses modos de composição das intrigas e das ficcionalizações dos vales. Nesse sentido, esclarecemos que no interior dos capítulos recorreremos no campo do procedimento metodológico à *Retórica* de Aristóteles, mas que nessa apresentação optamos por tratar a questão do ponto de vista teórico nos embasando na discussão historiográfica que o historiador Carlo Ginzburg faz sobre a relação entre história, retórica e prova.

Na obra *Relações de Força* (2002), Ginzburg salienta logo na introdução que enquanto a relação entre história e retórica é aceita por parcela dos historiadores, a existente entre retórica e prova vem sendo constantemente negligenciada. Sua tese nessa obra é justamente que entre retórica e prova há uma relação inédita e, na mesma medida, que a relação entre história e retórica não se limita aos usos instrumentais da dissimulação ou do convencimento (GINZBURG, 2002).

Inicialmente, Ginzburg problematiza a obra *Acerca da Verdade e da Mentira* (1903), de Friedrich Nietzsche, centrando sua análise justamente na ideia de Nietzsche de que a verdade seria inatingível, pois “a pretensão do homem de conhecê[-la] além de ser efêmera e[ra] também ilusória” (NIETZSCHE apud GINZBURG, 2002, p. 23). Na interpretação de Ginzburg, Nietzsche exclui da verdade qualquer pretensão referencial:

As verdades são ilusões das quais se esqueceu a natureza evasiva, são metáforas que se esgarçaram e perderam toda forma sensível, são moedas cujas imagens se apagaram [...] Ser verdadeiro significa servir-se das metáforas usuais. [...] mentir como convém a uma multidão, num estilo marcante para todos (NIETZSCHE apud GINZBURG, 2002, p. 23-24).

Segundo Ginzburg, nesse trecho o termo estilo é revelador de um “cruzamento com as noções de ‘gosto’ e ‘civilização’ [que] direta ou indiretamente [estão] ligadas ao encontro com culturas não europeias [e que] terminara[m] por aflorar também o âmbito moral e o cognitivo” (2002, p. 24). Ora, embora Nietzsche procurasse “refletir sobre a verdade e a mentira em um sentido extramoral” (NIETZSCHE apud GINZBURG, 2002, p. 23-24), Ginzburg saliente que a construção do estilo e, portanto, do gosto dentro dos padrões civilizacionais é uma questão moral e cognitiva, ou seja, está relacionada ao processo de conhecer e à percepção de si e do mundo.

A compreensão de Nietzsche sobre a relação entre linguagem, estilo e estética, contudo, não deve ser ignorada, considerando que ele traz para a discussão a construção da linguagem como apreciação – gosto, estilo – e, mesmo sem a pretensão, como ética – valores humanos – na representação ou imitação do mundo. Todavia, sua radicalização da relação entre verdade e linguagem tem implicações complexas e profundas ao escrever que a verdade é:

Um exército móbil de metáforas, metonímias, antropomorfismos, em resumo: uma suma de relações humanas que foram reforçadas poética e retoricamente, que foram deslocadas e embelezadas e que, após um longo uso, parecem, a um dado povo, sólidas, canônicas e vinculatórias [...] (NIETZSCHE apud GINZBURG, 2002, p. 23-24).

Sem dúvida, os jogos de linguagem e os tropos são instrumentais narrativos no exercício da construção discursiva da “verdade” com propõe Nietzsche, porém a poética e a retórica não são úteis apenas ou principalmente como artifício para forjar ilusões como ele pensou. Elas, na verdade, compõem a própria estruturação das verdades possíveis e, por isso, como esclareceu Ricoeur, são referências metafóricas e não simplesmente tropos linguísticos. Depois dessa crítica inicial a Nietzsche, Ginzburg fecha esse momento de sua argumentação escrevendo que o interesse do estudioso alemão pelos tropos definiu sua desconsideração pela “retórica como discurso eficaz” (GINZBURG, 2002, p. 31).

O caminho de Ginzburg segue em paralelo ao de Nietzsche. O historiador vê na retórica um campo de possibilidades que o filósofo alemão não via. Segundo Ginzburg, para além do caráter de persuasão da retórica, ela significava para a narrativa, especialmente a histórica, um conjunto de procedimentos de prova que, mesmo não validando uma verdade única e primordial, sustentava o discurso do historiador. Talvez em uma direção aproximada de Ricoeur, Ginzburg concebe dois caminhos para construção de Aristóteles.

De um lado, Ginzburg distingue a noção de história de Aristóteles na *Poética* e na *Retórica*. Enquanto na primeira obra a história se oporia e seria inferior à poética por pertencer ao estilo antiquado praticado por Heródoto (GINZBURG, 2002), na segunda obra o sentido de história seria aquele atribuído à obra de Tucídides, que era considerado por Aristóteles antes um arqueólogo “que usou repetidamente argumentos baseados em entimemas<sup>6</sup> (o núcleo central da prova)”, praticando-os como efeitos retóricos. (GINZBURG, 2002, p. 57).

De outro lado, a prova – entimema –, ao ser transposta para a narrativa histórica de Tucídides, passa a validar o conhecimento do passado não apenas como tropos de linguagem, mas também como “*typoi*<sup>7</sup>: marcas de conchas, de peixes, de animais [por meio das quais Xenófanés] inferi[a] uma fase antiquíssima da Terra” (GINZBURG, 2002, p. 57). Por sua vez,

Tucídides usava a disposição das tumbas e os hábitos difusos em certas regiões como provas (*tekmeria*) da existência de determinados fenômenos na mais antiga história da Hélade. Em ambos os casos, tratava-se de conjecturar o invisível a partir do visível do rasto. A língua grega falada conservava, nas suas palavras (assim como acontece em muitas línguas modernas), os ecos de um antiquíssimo saber venatório (GINZBURG, 2002, p. 57).

Os exemplos evocados por esse historiador são interessantes do ponto de vista de estabelecer as evidências históricas como elementos pertinentes à retórica, mas principalmente por explicitar que as palavras, ou seja, as linguagens guardam ecos do passado e, nesse sentido, a retórica, além de ornamentar e persuadir, também referencia os traços da realidade, mesmo que sejam daquelas realidades narrativamente ficcionalizadas. Em nossa investigação, a ideia de retórica como prova não é compreendida como oposta à retórica como persuasão e ornamento da linguagem. Do mesmo modo, retórica e poética não são dimensões excludentes como havia proposto Aristóteles e reforçou Ginzburg, esse último privilegiando a retórica, enquanto o primeiro preferia a poética.

Segundo nos parece, para compor os enredos narrativos que explicam e interpretam os sertões dos vales dos rios Araguaia e Tocantins foi urdida uma escrituração que trazia não apenas sinais, rastros e vestígios do passado, constituindo-se essa escrituração, por si mesma, uma estrutura de linguagem que atribuía sentido aos

<sup>6</sup> Segundo Ginzburg, os entimemas são os recursos retóricos adequados ao gênero judiciário, pois por ser o passado uma obscuridade, ele admite a busca das causas e a demonstração. Nesse sentido, os entimemas apresentam-se, em caso de situação jurídica, derivados de quatro pontos: o verossímil, o exemplo, a prova necessária e o signo, todos os quatro permanecendo no âmbito do provável (GINZBURG, 2002).

<sup>7</sup> Grifo do autor.

sertões e os instituía como realidade em paralelo às “evidências” históricas. Contudo, tratar metodologicamente esse problema exigiu lançar mão de uma teoria que, de um lado, se tratada do ponto de vista da episteme do conhecimento histórico, desconstrói as possibilidades de apreensão de qualquer realidade, ainda que parcial; mas, de outro lado, se tratada como um conjunto instrumental de processos e procedimentos, permite conhecer dimensões centrais dos sertões dos vales narrados. Trata-se aqui da apropriação realizada da teoria dos tropos poéticos e discursivos de Hayden White.

Em primeiro lugar, cabe esclarecer que nesta introdução a intenção é apenas elucidar de forma ampla alguns aspectos da teoria tropológica de White, pois no interior dos capítulos o conhecimento desse autor será mobilizado constantemente nos limites da necessidade metodológica, ou seja, será mobilizado como uma ferramenta interpretativa. Respondendo à pergunta: “a virada linguística acabou?”, François Hartog diz: “Desde quando? Ainda se discute.” (2012, p. 15). Sem dúvida, ainda se discute e, segundo defendemos, esse ainda é um tema relevante por dizer respeito à prática historiográfica.

Hayden White é o um dos nomes que comumente associamos ao *linguistic turn*<sup>8</sup>, pois sua teoria tropológica representou, de fato, um abalo nas estruturas da história. Logo no prefácio de sua obra *Meta-história: imaginação histórica no século XIX* (1992), ele escreveu que sua teoria

trat[a] o trabalho histórico como o que ele manifestamente é: uma estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa [que] comporta um conteúdo estrutural profundo que é em geral poético e, especificamente, linguístico em sua natureza, e que faz as vezes do paradigma pré-criticamente aceito daquilo que deve ser uma explicação eminentemente ‘histórica’ (WHITE, 1992, p. 11).

Para White, a história é uma figuração em prosa que organizada na forma de dados e conceitos apresenta-se como “um ícone de conjuntos de eventos presumivelmente ocorridos em tempos passados” (WHITE, 1992, p.13), porém essa presunção de “fatos ocorridos” seria, para ele, forjada pelos modos poéticos que um texto histórico qualquer havia sido pré-figurado, ou seja, o texto histórico seria figurado antes mesmo que as abordagens, eventos e teorias históricas houvessem sido selecionados pelo historiador. Para White, diferente da maioria dos teóricos da história, os conceitos explicitamente utilizados não compõem a “meta-história” desse

---

<sup>8</sup> Grifo nosso.

conhecimento, sendo a meta-história, ao contrário, o que não é manifesto facilmente por meio dos conteúdos, a saber:

Um nível profundo de consciência no qual o pensador da história escolhe as estratégias conceituais com que irá explicar ou representar os dados (conteúdos, fatos, eventos). Nesse nível [...] o historiador realiza um ato essencialmente *poético*, em que prefigura o campo histórico e o constitui como um domínio no qual é possível aplicar as teorias específicas que utilizará para explicar ‘o que estava *realmente* acontecendo’ nele. Esse ato de prefiguração pode, por sua vez, assumir certo número de formas cujos tipos são caracterizáveis pelos modos linguísticos em que estão vazados. Seguindo uma tradição de interpretação que remonta a Aristóteles e que, mais recentemente, foi desenvolvido por Vico, pelos linguistas modernos e pelos teóricos da literatura, dou a esses tipos de prefiguração os nomes de quatro tropos da linguagem poética: metáfora, metonímia, sinédoque e ironia.<sup>9</sup> (WHITE, 1992, p. 12).

Baseando a construção de sua teoria na discussão teórica sobre linguagem de outros intelectuais - especialmente Northrop Frye, Eric Auerbach, E. H. Gombrich e Roland Barthes - White mobiliza e combina as diversas e diferenciadas abordagens desses autores conforme ele próprio deseja engendrar sua narrativa. Nesse sentido, embora sua construção teórica represente umas das principais ferramentas desse trabalho, em determinados aspectos preferimos mobilizar a teoria crítica do próprio Frye em combinação com a semiologia de Barthes.

Quanto a White, ele sustenta sua teoria dos tropos na ideia das figuras de linguagem como sendo a formadora estrutural do conhecimento histórico e, mais que isso, como se essa estruturação poética da narrativa se referisse apenas a fatos de linguagem que seriam vazados em um dos gêneros de enredo conforme o objetivo discursivo do historiador. Concordamos com Hayden White no que concerne ao caráter de linguagem narrativa do texto histórico, assim como também concordamos com o fato de que os fatos históricos são compostos de um estrato profundo de ficcionalização urdido poeticamente e que por essa razão não é possível reconstruir determinado “objeto”, época ou acontecimentos sem considerar a relação complexa entre história e linguagem, ou melhor, entre conhecimento histórico e narrativa.

A teoria de White, todavia, desconsidera algo preponderante para a historiografia: a narrativa historiográfica, além ou aquém de seu caráter poético, possui um princípio de realidade que, mesmo sendo mediado pela percepção construída dá e na linguagem como efeito do real, constitui-se como evidência da realidade (a coisa em si) como existente (GINZBURG, 2007). Narrativas, fontes, documentos mantêm, sem

---

<sup>9</sup> Grifos do autor.

dúvida, uma relação altamente problemática com a realidade, pois esses materiais dão “testemunho[s] apenas de si mesmo, do seu momento, da sua origem, de seu fim, e de nada mais” (SERRA apud GINZBURG, 2007, p. 229). Porém, esses mesmos documentos, mesmo não expressando a realidade, são vestígios não apenas materiais, mas simbólicos, enquanto textos, de uma referencialidade qualquer.

Quando o interesse de pesquisa são as próprias narrativas, caso desta tese, a abordagem evidentemente procura, de um lado, afastar-se metodologicamente dos princípios de referencialidade e, de outro lado, se aproximar das formas e modos com os quais a linguagem constrói e reconstrói as referências metafóricas da história, como esclareceu pertinentemente Paul Ricoeur.

Nesse sentido, ao propormos refletir sobre a formação narrativa dos sertões dos vales temos que, necessariamente, pensar como a construção de uma linguagem é também a instituição de um projeto político. No caso aqui, um projeto político de construção da Nação a partir da composição de um discurso e de uma estética republicanos.

Por outras palavras, problematizar a construção narrativa dos sertões passa pela discussão prévia dos filtros que a *intelligentsia* nacional urdiu. Embora tenha havido muitos intelectuais que fomentaram o pensamento social brasileiro com ideias que remetem o sertão à essência nacional, Edgar Roquette-Pinto produziu um discurso representativo do projeto de república no Brasil. As campanhas de saneamento do princípio do século XX fizeram eco às críticas da oligarquização da República, sensibilizando as elites nacionais em torno da criação da Liga Pró-saneamento do Brasil em fevereiro de 1918 (LIMA, 2013).

Antes mesmo de 1918, porém, o médico e antropólogo Roquette-Pinto se destacou como alguém que possuía alguma clareza sobre o projeto republicano para os sertões: para ele pensar o Brasil era pensar a questão da raça e consequentemente a integração dos sertões à civilização do litoral por meio das políticas de saúde e educação [como] uma alternativa para o país (LIMA, 2013). Obviamente, a questão da raça é apenas um dos vieses por meio dos quais foi pensada a República e a Nação brasileira, porém ela nos interessa diretamente por ter influenciado a construção narrativa dos sertões dos vales tanto do ponto de vista antropológico, ou seja, relativo ao homem, quanto do ponto de vista literário, ou seja, relativo à cultura humana.

De um lado, estavam aqueles que consideravam a raça como um elemento determinante para a contração de doenças e em consequência para a inferiorização de determinados grupos, caso dos médicos Artur Neiva e Belisário Pena. De outro lado, havia aqueles que refutavam a mestiçagem como um elemento de degeneração racial, entre esses últimos se encontrava Roquette-Pinto. Para ele: “O problema nacional não e[ra] transformar os mestiços do Brasil em gente branca. O [...] problema [era] a educação dos que ahi se acham, claros ou escuros” (ROQUETTE-PINTO, 1927, p. 62).

Esse trecho esclarece adequadamente os interesses de atuação de Roquette-Pinto: a antropologia física e a educação. No que concerne à antropologia, ele reforça a idéia da integração dos sertões ao litoral ao afirmar que “o tipo étnico mais representativo do Brasil” estava localizado na “Zona do Caboclo, que compreenderia a Amazônia e o Grande Sertão” (ROQUETE-PINTO apud LIMA, 2013, p. 194). A matriz de sua proposta era “a nacionalização definitiva do Brasil” por meio da miscigenação “com os migrantes europeus e as ações que evitassem a constituição de grupos segregados e independentes”, pois o “sertanejo deveria ter sido chamado para ligar esses grupos [...] promovendo o equilíbrio; no futuro seria o mediador salutar” (ROQUETE-PINTO apud LIMA, 2013, p. 194).

Nacionalizar definitivamente o Brasil representava inevitavelmente projetar a ida da civilização aos sertões, o que foi promovido pelas missões higienistas e pela constituição de uma literatura – ficcional e não ficcional – que desse uma identidade para o projeto nacional. Todavia, suas observações nos sertões amazônicos expõem não apenas aspectos da caracterização antropométrica ou da cultura material, elas trazem para o horizonte litorâneo os aspectos negativos da civilização com o sistema de barracão, a escravização por dívida que compunha “o preço de cada homem” (ROQUETE-PINTO apud LIMA, 2013, p. 195).

Roquette-Pinto se aventurou também no campo da interpretação literária *tout court* no artigo *Euclides da Cunha, naturalista* (1927), no qual articula a verve literária do autor de *Os Sertões* (1902) ao “entrelaçamento” e a interações de seres e ambiente do qual resultaria uma ecologia como “história integral da natureza” (ROQUETE-PINTO apud LIMA, 2013, p. 195). Essa ecologia da natureza total é uma das formas pelas quais se expressa o nacionalismo, que, segundo Silvio Romero, “começa vago e objetivamente em Anchieta e progressivamente no século XVII e na primeira fase do século XVIII, agora é já um sentimento subjetivo, forte e incoercível” (ROMERO apud

GINSBURG, PATRIOTA, 2012, p. 26). Era “na ideia da civilização a ser construída” que parte significativa das narrativas sobre os sertões se sustentaram como “projeto político, cultural e estético” (GINSBURG; PATRIOTA, 20012, p. 26-27).

Ao resenhar a coletânea *Antropologia Brasileira: ciência e educação* na obra de Edgard Roquette-Pinto, organizada por Nísia Trindade Lima Dominichi Miranda de Sá, a socióloga Lúcia Lippi Oliveira indica a importância da obra de Roquette-Pinto para a construção de uma ideia de nação e, consequentemente, de região:

A construção de um regionalismo no Brasil durante o Estado Novo, reiterada pela atuação do IBGE na redefinição do mapa do país, ao estabelecer em 1941 a divisão regional do Brasil, foi acompanhada pela apresentação e divulgação de desenhos que representavam ‘tipos brasileiros’, como o seringueiro, o vaqueiro, o pescador, a baiana e o gaúcho, entre outros. Percy Lau, desenhista e funcionário do IBGE, foi o autor dos desenhos dessas figuras que frequentaram os livros de Geografia por muitas décadas. Durante a leitura, eu me perguntava: essa história de ‘tipos brasileiros’ teria a ver com sociologia de Oliveira Viana? Lendo *Antropologia Brasileira* pude entender melhor a matriz dessa classificação e conhecer o papel dos estudos de Roquette-Pinto no debate sobre a unidade ou pluralidade da ‘raça’ brasileira. Os artigos de Giralda Seyferth, de Jair de Souza Ramos e de Vanderlei Sebastião de Souza, que compõem a terceira parte do livro e analisam a Antropologia do autor, oferecem a chave explicativa do debate em questão (OLIVEIRA 2009, p. 492)

O regionalismo criado durante o Estado Novo estaria relacionado diretamente à composição dos tipos brasileiros, que teve em Roquette-Pinto um dos precursores. O debate sobre a pluralidade ou unidade da raça imaginou personagens e deu materialidade estética aos homens que habitavam os sertões, como o jeca tatu de Monteiro Lobato, o sertanejo de Euclides da Cunha e/ou o doente dos médicos Artur Neiva e Belisário. Naturalizadas em determinadas paisagens e subjetivadas com determinadas características, essas personagens foram regionalizadas, estigmatizadas e hierarquizadas em função dos interesses da Nação.

Aqui cabe reforçar que como nenhum discurso é ingênuo e desinteressado, a própria luta de representações em torno da literatura nacional e regional articula-se à luta por representatividade. A designação de literatura regional vincula-se ao projeto político de construção da Nação e, consequentemente, de uma literatura nacional. Partindo de uma abordagem sociológica, Antonio Candido buscou constituir o estudo sobre a literatura brasileira como um processo de formação da nação, concebendo-a, desde a obra *a Formação da Literatura Brasileira* (1979), publicada originalmente em

1959, como um sistema que teria sido iniciado com o Arcadismo e se completaria com a construção da literatura nacional, um dos alicerces da identidade nacional.

Candido entende a literatura como tradição e como o estudo da sucessão das obras. Assim, na busca por circunscrever o elemento literário fundamente nacional e, conseqüentemente, de promover uma ruptura com a dependência das literaturas europeias, exclui de seu sistema as expressões literárias anteriores ao Arcadismo por não comporem, na sua concepção, nenhum sentimento de nacionalidade, caso, por exemplo, da exclusão do Barroco da formação literária brasileira, que ele compreendia como um dos “galhos da [literatura] metropolitana [tributária], sobretudo, [da] francesa” (CANDIDO, 2000, p. 152).

Contrário a essa periodização e à estruturação da literatura como um sistema diacrônico, Haroldo de Campos escreve na década de 1950 uma série de artigos combatendo o ideário defendido por Antônio Candido. Publicados posteriormente sob o título de *O sequestro do Barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos* (1989), em alusão à exclusão promovida por Candido, esses artigos expressam outra forma de compreender a literatura brasileira, forma essa na qual se destacam o estudo das diversas formas como uma referida obra ou autor foi lido, aproximando-se de uma estética da recepção. Partindo de uma crítica profunda a Candido por ter excluído Gregório de Matos da formação da literatura brasileira, Campos propõe uma história literária não linear, que prime pelo estudo da recepção da obra em determinado momento e que não se proponha constituir uma totalidade histórica sistêmica para a produção literária.

Por essa abordagem, a literatura brasileira não é concebida como etapas sucessivas ou como dimensões cuja intencionalidade seria apenas compor a literatura nacional e os símbolos da identidade nacional, ao contrário. Para Haroldo de Campos, o viés sociológico proposto por Antonio Candido fosse

[...] pela ‘ideia condutora’ de ‘individualidade’ ou ‘espírito nacional’, a operar, sempre com dinamismo teleológico, num encadeamento de uma sequência acabada de eventos [e que culmina necessariamente num ‘classicismo nacional’], correspondente, no plano político, a ‘outro instante de plenitude’, a conquista da ‘unidade da nação’<sup>10</sup> (CAMPOS, 1989, p. 13).

Segundo Campos, as implicações desse delírio nacionalista seriam, entre outras, a exclusão da variabilidade e diversidade literária por meio da absorção pelo cânone nacional das expressões literárias “regionais”, o que determinaria a constituição, dentro

---

<sup>10</sup> Grifos do autor.

desse mesmo cânone, de uma hierarquização e subordinação à literatura nacional. A questão é que, conforme nos parece, esse processo de absorção promovia o apagamento das singularidades em nome de uma indiferenciação nacionalista homogeneizante e, ao mesmo tempo, desqualificava as manifestações literárias por suas singularidades, caso do local, do regional, da criação particular. A crítica de Campos é pertinente, pois já em *Brigada Ligeira* (2004), um livro que condensa vários textos publicados no *Jornal da Manhã* entre 1943 e 1945, Cândido define que a literatura regional em sua constituição, especialmente durante a Primeira República, desgastara-se:

O romance procedeu a uma espécie de preparo do terreno para a integração das massas na vida do país. Na fase regionalista, sertaneja, o caboclo era considerado, sobretudo, como um *motivo*, um objeto pitoresco. Mesmo em escritores tão compreensivos como Afonso Arinos. Entre ele, caboclo, e os escritores iam a distância que vai do empregado ao patrão bondoso e interessado pela sua vida. A força do romance moderno foi ter entrevisto na massa, não *assunto*, mas realidade criadora (CANDIDO, 2004, p. 43).

Apesar de estar correto sobre alguns aspectos da literatura regionalista, é necessário ressaltar que, influenciado pelos modernistas paulistas, Cândido desloca as produções regionalistas realocando-as como “estágios superados” diante do projeto de construção da Nação. Sobre essa questão, Haroldo de Campos nos auxilia em algumas reflexões por colocar em perspectiva que com a normalização do nacional desvalorizava-se o lugar da diferença e privilegiava-se o da continuidade.

Campos defende a ideia de que a literatura em suas configurações, inclusive espaciais e sociais, não se restringe a uma “formação única”, no sentido de origem e fim, contribuindo para nos fazer refletir acerca da posição que a literatura regional, narrativas também investigadas neste trabalho de doutoramento, assumiria em relação à discussão da homogeneidade do “nacional”, por um lado, e da inferioridade do “regional”, por outro. Aqui, surge em Haroldo de Campos a ideia de *não-lugar*<sup>11</sup> como o lugar de todos, ou seja, a região, como construção, não seria um lugar delimitado por um projeto de nação mas pela diversidade inventiva e de verossimilhança com as dimensões culturais.

Cada processo único e plural de construção das regiões e, dentro dessas, das literaturas regionais não seria mais concebido como dependente do nacional e, conseqüentemente, construiria estilos narrativos formulados na interface da figuração das paisagens naturais que, transformadas em cenários, forjaram as semânticas que, de

---

<sup>11</sup> Grifo nosso.

um lado, atribuem valor ético aos sertões dos vales e, de outro lado, criam e intensificam imagens que remontam às percepções sensoriais do belo, do feio e do terrível, compondo efeitos estéticos que se mesclam aos sentidos sociopolíticos.

Assim, os estilos que emergem dessas narrativas assentam-se em um substrato crítico sobre as concepções de civilização e sertão cuja expressividade amolda-se a concepções estéticas fluidas, porém identificáveis. O campo dos estudos estéticos é vasto e complexo tanto em seus fundamentos filosóficos quanto em sua aplicação aos estudos das artes. Platão produziu uma “teoria do belo” que preconizava a ideia pura e universal do belo:

[...] há muitas coisas belas e muitas coisas boas e outras da mesma espécie, que dizemos que existem e que distinguimos pela linguagem. [...] E existe o belo em si, e o bom em si, e, do mesmo modo, relativamente a todas as coisas que então postulamos como múltiplas, e, inversamente, postulamos que a cada uma corresponde uma ideia, que é única, e chamamos-lhe a sua essência. [...] E diremos ainda que aquelas são visíveis, mas não inteligíveis, ao passo que as ideias são inteligíveis, mas não visíveis (PLATÃO, 1983, p. 507).

Nesse fragmento da *República*, o filósofo esclarece que as manifestações do belo não seriam o belo em si, remetendo as manifestações que podiam ser distinguidas na linguagem à imitação – ao campo das artes e da poética, enquanto o “belo em si”, identificado também com o “bom em si”, estaria relacionado às revelações ideais. Por outras palavras, sua concepção de belo excluía tudo que fosse fisicamente manifesto, ou seja, não incluía as manifestações artísticas por não terem a essência da ideia verdadeira do belo. Na perspectiva de Platão, o *Belo*, na essência, só poderia ser objeto da filosofia, pois essa seria o único conhecimento capaz de contemplar idealmente o *Bem* e a *Verdade* (GREUEL, 1994). Na Idade Média, Santo Agostinho e São Tomás de Aquino também interpenetraram as ideias de belo e bom; para eles, o fundamento da beleza eterna e ideal não seria a percepção/recepção artística, mas o Deus judaico-cristão e sua expressividade relativa principalmente à natureza, obra-prima da criação divina. Segundo explica a historiografia,

a tradição de aproximar o belo e a obra de arte possui suas raízes [...] no Renascimento italiano, em que o belo artístico já é postulado como a manifestação verdadeira do belo, em oposição à concepção medieval, que vê, na natureza, a manifestação da divina beleza (KIRCHOF, 2003, p. 39).

Embora o belo tomado em sua expressividade artística possa ser observado no Renascimento, é com Alexander Baumgarten no século XVIII que os estudos estéticos passam a referir definitivamente à *perceptio*, pois para ele a *Aesthetica* deveria se

ocupar do domínio da sensibilidade: as percepções sensíveis<sup>12</sup>, as fábulas, as perturbações das paixões, inclusive, a produção efetiva das obras de arte “como condição inalienável de descobrir a verdade” (KIRCHOF 2003. p. 52). Baumgarten, ao incluir as obras de artes e sua sensibilidade à estética, termina por aproximá-la da poética e consequentemente articula beleza e linguagem. De Baumgarten, passando por Immanuel Kant, com a tentativa de aproximar o juízo estético do juízo ético, até Umberto Eco e sua perspectiva semiótica, muitas são as abordagens da experiência estética desde uma concepção funcional até um realinhamento metafísico entre o sentimento do belo, o gosto, o prazer e os valores transcendentais<sup>13</sup>.

Não está em nosso horizonte tomar os estudos estéticos em sua especificidade no campo da arte, pois parte das narrativas aqui discutidas não se enquadram no que tradicionalmente se entende por obra literária. Contudo, aproximando-nos da visão mais ampla de estética, encontramos nas narrativas sobre os sertões a construção de uma sensibilidade estética: tanto nos congêneres do belo relativos ao prazer visual ou às sensações quanto nos sentidos antitéticos plasmados nas imagens do feio, do grotesco e do terrível. Por outro lado, como o fim último desses textos não é o belo ou o prazer estético em si, consideramos necessário reproduzir o tipo de advertência que Raymond Williams faz em *Marxismo e Literatura* (1977).

Questionando tanto os formalistas da linguagem quanto os que compreendem a obra de arte, sobretudo a literária, como unicamente produto do mercado, Williams apresenta a concepção de Mukarovsky, segundo o qual Arte se constituiria de uma multiplicidade de práticas e que nenhum objeto estaria imune à função estética, função essa que estaria presente não apenas nas artes tradicionais, mas “também [nos] casos fronteiros das artes decorativas, da produção artesanal, do contínuo no processo de construção e arquitetura, paisagem, maneiras sociais, do vestuário” (WILLIAMS, 1977, p. 152).

Segundo Williams, o que Mukarovsky entendeu como função estética deveria ser visto como “uma série de situações nas quais intenções e reações específicas se combinam, dentro de formações perceptíveis, para produzir uma verdadeira série de fatos e efeitos [estéticos] específicos” (WILLIAMS, 1977, p. 153). O que, por um lado,

<sup>12</sup>Sobre a percepção estética ou estética da percepção, ver a *Educação Estética do Homem* (1990) de Friedrich Schiller.

<sup>13</sup> Para uma compreensão mais completa da Historiografia Estética e as relações entre a idealização do belo e os efeitos estéticos na arte, ver KIRCHOF, Edgar Roberto. *Estética e semiótica de Baumgarten e Kant a Umberto Eco*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

excluí a defesa de que “toda literatura é ‘ideologia’ no sentido grosseiro de que sua intenção dominante é comunicação ou imposição de significados”; e, por outro, recusa a ideia de que “toda literatura é ‘estética’, no sentido imperfeito de que sua intenção dominante (e, portanto, nossa única reação) é a beleza da linguagem ou da forma” (WILLIAMS, 1977, p. 154-155).

Willians defende o não exclusivismo de qualquer das duas perspectivas referidas afirmando que há “uma gama de intenções e efeitos estéticos” que se relacionam, complementam-se ou se opõem em uma dada obra, estando intrinsecamente ligados “ao processo humano como um todo” (1977, p. 156). Nos textos aqui investigados, os efeitos estéticos descobertos são compreendidos dentro dessa prática de multiplicidade que, indo além do trabalho artístico *tout court*, parece emergir de estruturas de sentimentos que integram esse “processo humano como um todo”, no qual a linguagem é constituinte das demandas políticas e culturais, portanto das demandas ideológicas e/ou discursivas.

Por fim, esclarecemos, quanto às narrativas aqui perscrutadas, que se tratou de uma seleção realizada conforme se formou certa convicção de que alguns textos – ficcionais e não ficcionais – possuíam em si os elementos das estruturas de sentido e das poéticas consolidadas sobre os sertões ou os germes das mudanças dessas mesmas estruturas. Assim, escolhemos alguns relatos de viagem e relatórios técnicos, romances e alguns contos e novelas que se encontram no interior de coletâneas, sem nos preocuparmos em analisar a totalidade da obra, pois consideramos que a força da representatividade da narrativa suplanta o caráter quantitativo.

Outro esclarecimento necessário refere-se à questão da memória. Como no trabalho de mestrado optamos por tratar parte dessas mesmas narrativas como relatos de memória mobilizando categorias como lembrança, memória, rememoração e esquecimento e, ainda assim, concebemos haver uma dimensão profundamente lacunar naquelas interpretações, neste trabalho de doutorado vislumbramos que as memórias presentes nos relatos ao mesmo tempo que são rememorações são também trabalhadas como linguagem no arcabouço narrativo e nesse sentido não preenchidas discursivamente com efeitos estéticos e imaginações que compõem os sentidos dos sertões dos vales dos rios Araguaia e Tocantins.

Considerados esses esclarecimentos, passemos à breve descrição do que trataremos nos capítulos, porém antes disso se faz necessário expor como foram urdidas

as seções e os tópicos dos mesmos. No caso desta investigação, os conteúdos e as formas denotativas dos textos possuem relevância apenas enquanto reveladores da arquitetura e da estrutura da linguagem. Ou seja, sua relevância se configura enquanto reveladora dos efeitos estéticos e dos discursos poéticos que dão os sentidos semânticos dos conteúdos com os quais são preenchidos os sertões dos vales. Nessa perspectiva, ao nomearmos as seções e os tópicos com nomes que evocam laços com a imaginação e com a criação ficcional, apontamos que o texto desta tese coloca-se, de um lado, como um estudo que visa a reconstituir os caminhos da construção narrativa dos sertões dos vales. De outro lado, esse mesmo texto coloca-se como um discurso que, sabendo-se parcial, tem consciência da linguagem poética com a qual figura sua própria interpretação.

Passemos à descrição dos capítulos. O capítulo I é de onde parte nosso fio interpretativo; nele buscamos problematizar desde os significados genéricos e amplos de “sertão” até alcançarmos o ponto no qual ele começa a se multiplicar como “sertões” e, na sequência, particularizar-se nos signos que constroem os “sertões dos vales” dos rios Araguaia e Tocantins. Para isso, investigaremos as teias narrativas das crônicas colônias, que inscrevem comumente um sertão vazio e distante, passando pelas narrativas – coloniais e imperiais – que constroem as intrigas nos “sertões dos vales” como a antítese primordial por meio da inserção dos topos de salvação e/ou de perdição na formulação de um expressivo vocabulário ficcionalizante desse território.

No capítulo II, propomo-nos a investigar a urdidura das narrativas dos médicos Artur Neiva e Belisário Pena, do frade José Maria Audrin e da professora Carlota Carvalho nas dimensões de estilo, dos efeitos estéticos e da poética inter-relacionando-as com a construção dos discursos que de alguma forma arquitetaram os sentidos que o litoral atribuiu aos sertões dos vales ao particularizá-los em relação aos outros sertões. Para isso, escolhemos três obras desses autores: *Viagem Científica* (1999), publicada em primeira edição em 1916, escrita pelos médicos Artur Neiva e Belisário Pena; *O Sertão: subsídios para a História e a Geografia do Brasil*, escrita pela professora maranhense Carlota Carvalho e publicada em 1924 e reeditada apenas muito recentemente, em 2000 e 2006, quando foi revista em edição cuidadosa de Adalberto Franklin; e *Sertanejos que eu conheci*, do padre José Maria Audrin, publicado em primeira edição no ano 1963, porém escrita entre os anos de 1935 e 1947.

Para realizar essa tarefa, partiremos da decomposição da estilística das paisagens, da interpretação dos signos discursivos da “civilização”, do “selvagem”, da “doença” e da perscrutação das estruturas poéticas das narrativas desses autores que constroem uma cognoscibilidade para os vales dos rios Araguaia e Tocantins.

No capítulo III, as narrativas estudadas são de literatura *tout court*, ou seja, são as nomeadas literaturas de ficção. E nele problematizaremos como os sertões dos vales são construídos narrativamente entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX por uma literatura ficcional contista que, apesar de não se preocupar com a “verdade”, manteve uma relação de proximidade com a representação dos sentidos, das semânticas e dos sentimentos sertanejos. Desse universo ficcional, elegemos 03 (três) obras: o livro de contos e novelas *Sertão* (1913), publicado em 1897 pelo escritor maranhense Henrique Maximiano Coelho Neto; o livro de contos e novelas *Tropas e Boiadas* (1950), publicado em primeira edição em 1917 pelo escritor goiano Hugo de Carvalho Ramos; e *Inferno Verde* (2008): cenas e cenários do Amazonas, coletânea de contos e novelas publicada em 1908 por Alberto Rangel.

Essas narrativas, tomadas aqui como um conjunto não homogêneo, parecem compor um quadro cuja paisagem cultural e natural funda os alicerces discursivos, estilísticos e poéticos da literatura regional dos vales dos rios Araguaia e Tocantins. No entanto, não é apenas à dimensão criadora da literatura regional que esses textos remetem, a autoevidenciação da dimensão figurativa evoca um desejo de aproximação com a realidade, não a realidade dos “fatos” e “acontecimentos”, mas aquela das relações humanas que são formadas de reentrâncias, estratos e dobras que criam as experiências humanas narradas tragicamente e que comumente são negligenciadas nas narrativas que se propuseram inscrever os vales no modo discursivo como “verdade” ou história.

No capítulo IV, investigaremos um conjunto narrativo formado por textos literários *tout court* e por textos não ficcionais que surgem a partir de 1930 como arquitetos de um signo global de interpretação – diánoia ou pensamento do autor – de modo que um retorno ao mito do eldorado produz uma ficcionalização modernizante mediada por uma gramática do progresso e da revolta. Para isso, escolhemos três narradores que escreveram entre 1930 e 1960 e que são concebidos como autores de textos que fazem emergir novos modos narrativos acerca dos sertões. Entre estes, dois são escritores ficcionais e um é um narrador não ficcional, esse último difícil de

enquadrar em um gênero de escrita, mas que é reverenciado como um narrador realista dos sertões dos vales.

O narrador não ficcional é o engenheiro militar Lysias A. Rodrigues. Rodrigues viajou pela região que compreende o sul/sudeste do Pará, sul do Maranhão e norte de Goiás no decorrer do ano de 1931 e, posteriormente, em 1935, o qual escreveu as obras *Roteiro do Tocantins* (1943) e *O rio dos Tocantins* (1945). Os autores ficcionais são os literatos goianos Eli Brasiense, com a obra *Pium: nos garimpos de Goiás* (1987), publicada em primeira edição em 1949, e Bernardo Élis, com o romance *A terra e as carabinas* (2005), novela escrita da década de 1940, e com o conto *Ontem, como hoje, como amanhã, como depois*, contido na obra *Caminhos e descaminhos*, publicada em 1965.

O foco de análise no capítulo em referência são os conteúdos tratados não como contexto, mas como modo temático de enredo das obras, ou seja, os conteúdos, para além de fatos e acontecimentos literários ou não, emergem de estruturas de linguagem que reinventam os sertões com um vocabulário que procura romper com os signos do atraso e da decadência colocando em seus lugares outras gramáticas, de um lado, aquela da modernização e do progresso; e, de outro lado, aquela dos efeitos estéticos da revolta e de uma poética da coletividade na qual os homens e mulheres sertanejos, inventados ou não, procuram surgir com modos diferentes de lutas semânticas.

## CAPÍTULO I

### OS SERTÕES VISTOS E OS DEVISSADOS: LINGUAGENS E RETÓRICAS COLONIAIS

O sertão não surge como tema ou como noção pela primeira vez com os narradores nacionais do início do século XX. Sua presença nos relatos recua a Portugal, provavelmente a partir do século XII, e traz na etimologia da palavra um conjunto diversificado, mas definido, de possibilidades de significação que foram redescobertas e remodeladas a partir do início do século XX conforme mudanças nos contextos históricos e na própria semântica do termo sertão aconteciam. Se considerarmos esse longo processo formador de cognições acerca desse termo, uma das primeiras necessidades ao estudar os sertões em seu sentido particular, ou seja, no caso os sertões dos vales dos rios Araguaia e Tocantins, é compreender como ele surge enquanto linguagem genérica e que institui sentidos que informam, dão formas e conformam as narrativas sobre o Brasil e sobre as diversas regiões que são nomeadas sertões nesse país.

Nesse sentido, nosso objetivo nesse capítulo I é perscrutar a entrada do termo sertão nas crônicas coloniais e, conseqüentemente, nas narrativas imperiais. A ideia é buscar compreender como, em um diálogo tenso entre jogos de linguagem e retóricas discursivas, surgem os topos genéricos para refletir sobre os sertões dos vales e ao mesmo tempo aparecem tendências que particularizam os significados e a formulação dos topos narrativos que foram constituídos como um expressivo vocabulário no processo de ficcionalização e, nessa perspectiva, de criação dos Vales.

Introduzido em nosso horizonte cognitivo como espaço<sup>14</sup> físico, o sertão aparece como local distante do litoral e divisado mesmo antes do atracamento das naus de Pedro Álvares Cabral em terras brasílicas, como consta na carta de Pero Vaz de Caminha: “Pelo sartaão nos pereceo dom mar muyto grande porque a estender olhos ñ podíamos veer senõ tera e aruoredos que nos parecia muy longa tera”<sup>15</sup> (CAMINHA, 1500, p. 27).

---

<sup>14</sup>Compreendemos espaço neste trabalho como o concebe Claude Raffestin em *Por uma Geografia do Poder* (1993). Segundo esse geógrafo: “O espaço é, portanto anterior, preexistente a qualquer ação. O espaço é, de certa forma, ‘dado’ como se fosse uma matéria-prima. Preexiste a qualquer ação. ‘Local’ de possibilidades, é a realidade material preexistente a qualquer conhecimento e a qualquer prática dos quais será o objeto a partir do momento em que um ator manifeste a intenção de dele se apoderar” (RAFFESTIN, 1993, p. 144).

<sup>15</sup> “Pelo sertão nos pareceu vista do mar muito grande, por que a estender os olhos ñ podíamos ver senão terra com arvoredos, que nos parecia muito longa”. Tradução conforme consta nos arquivos da

O *sartaão* (sertão) que surge na carta de Caminha aparece em outros documentos portugueses relativos não apenas às terras de além-mar conquistadas, mas também em referência aos espaços dentro das divisas internas ou às possessões recentes de Portugal à época, como esclarece Janaina Amado:

Talvez desde o século XII, com certeza desde o XIV, os portugueses empregavam grafando-a ‘sertão’ ou ‘certão’, para referir-se às áreas situadas dentro de Portugal, porém distantes de Lisboa (Cortesão, 1958:28). A partir do século XV, usaram-na também para nomear espaços vazios, interiores, situados dentro das possessões recém-conquistadas ou contíguos a elas, sobre os quais pouco ou nada sabiam: ‘Para além de Ceuta, até onde alcançam as vistas, estendem-se os sertões ...’, escreveu, em 1534, Garcia de Resende (Godinho, 1990:96) (AMADO, 1995, p. 147).

Em ambos os exemplos, tanto em referência ao além-mar da carta de Caminha quanto ao interior de Portugal, o primeiro sentido reportado é aquele que fixa o significado de sertão ao espaço físico, à paisagem natural: “terras com arvoredos”, circunscrevendo-o à condição de algo dado, anterior à ação humana. Dois outros aspectos podem ser evidenciados aqui nesse primeiro momento do uso do termo sertão: primeiro, a ideia de que sertão (espaço físico) não se referia a um único lugar com características naturais definidas, mas que era um espaço genérico que recebia o nome sertão conforme assumisse essas ou aquelas características. Nas palavras de Maria Elisa Noronha de Sá Mader: “De início o sertão parece estar não apenas no interior, mas em toda parte” (MADER, 1995, p. 03). Mas em que toda parte? Haveria critérios mínimos para fixar em um espaço o nome de sertão?

Observando os documentos citados, é possível pensarmos ao menos em um elemento que parece ter sido um critério inicial: a questão do vislumbre. Parece haver um ponto de junção entre a possibilidade de usar a palavra sertão tanto para as terras apenas entrevistadas do Brasil quanto para o solo Ceuta<sup>16</sup> que a vista apenas alcançava: a intenção de registrar que o alcance das vistas representava uma etapa da conquista e, dessa forma, o sertão se fazia também uma possibilidade colonial.

O sertão, nesse caso, seria o lugar desocupado e demarcado por Portugal como parte de sua “reserva territorial”; esse olhando-o de longe, fosse do mar ou de Lisboa, aguardava o momento mais adequado em que se meteria a “desbravá-lo”. A questão do sertão concebido como “reserva territorial” portuguesa nos leva ao segundo ponto que

---

Biblioteca Nacional. Disponível em: [www.objdigital.bn.br/Acervo\\_Digital/livros\\_eletronicos/carta.pdf](http://www.objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/carta.pdf) >. Acesso em: 20 jan. 2016.

<sup>16</sup> Cidade localizada no norte da África e controlada pelos mulçumanos. Foi conquistada por Portugal em 1415 e representou um marco para a expansão do Império colonial português.

queremos destacar: o sertão, espaço físico genérico e aberto à colonização, vem, entre os séculos XVI e XVII, criptografado por uma ideia bastante eficaz: ao caracterizar os lugares ambicionados pelo conquistador – em qualquer circunstância da colonização portuguesa – como desocupados, define o sertão como espaço de espoliação.

Segundo expõe Nísia Trindade Lima, em *Um Sertão chamado Brasil* (2013), ao menos a partir de 1900 a caracterização do sertão como um lugar vazio repercutiu entre a intelectualidade brasileira como algo a ser problematizado. Contudo, autores como Vicente Licínio Cardoso pensavam que essa caracterização deveria ser problematizada, visto que “a historiografia teria ou se omitido ou corroborado o mito do interior despovoado e sem vida” ao privilegiar a “história da costa” (CARDOSO apud LIMA, 2013, p. 106). Concordamos com Cardoso e vamos mais além: não apenas a historiografia reforçou a ideia de “sertão vazio e desocupado” desde o século XIX como, mesmo na atualidade, quase não se vê trabalhos que busquem desmistificar essa questão ao discutir, por exemplo, por quais meios e formas e com quais conteúdos se preenchem simbolicamente esses espaços “ditos vazios”. Mesmo no trabalho de Lima, um estudo de fôlego sobre as representações intelectuais do sertão, a questão é abordada apenas periféricamente, justificando-se assim essa historiadora:

Ainda que tal representação [do sertão como espaço vazio] não seja objeto desta pesquisa, há aqui o interesse de observar como a tendência posterior de *naturaliza*<sup>17</sup> a palavra sertão, referindo-o a um espaço físico claramente delimitado, desconsidera sua gênese e a alta carga de valores simbólicos a ela associada. No século XIX, a definição de sertão o identificava às áreas despovoadas do interior do Brasil (AMADO, 1995, p. 148). Duas outras conotações podem ser identificadas no mesmo período. Uma mais próxima do uso atual do termo, que o associa à área semiárida do Nordeste brasileiro, e outra, também muito presente entre autores contemporâneos, que prioriza a atividade econômica e os padrões de sociabilidade, aproximando sertão à civilização do couro (LIMA, 2013, p. 104 – destaque no original).

Sem dúvida, é necessário problematizar a construção do sertão para além de seu sentido literal, que remonta às primeiras aparições do termo no século XIV, abordando-o em seus sentidos simbólicos e metafóricos. Porém, ao demarcar a ideia de que o sertão seria *naturalizado* como espaço físico no transcorrer do século XX – sobretudo associando-o às áreas nordestinas –, a autora parece desconsiderar a força simbólica do termo e o tratamento desse simbolismo por historiadores e outros estudiosos das ciências humanas e sociais que descentralizaram a questão do espaço e jogaram luzes sobre as representações, por exemplo, do sertão da Amazônia em trabalhos publicados

---

<sup>17</sup> Grifo da autora.

desde as últimas décadas do século XX<sup>18</sup>. Nesse viés, em trabalhos contemporâneos, os espaços físicos são amalgamados ao sertão, que estaria em todos os lugares, como esclarece Mader, não como algo fixado, mas como um referente móvel que *atualiza* o termo preenchendo-o com sentidos culturais e de linguagem.

A despeito, entretanto, dessas profícuas tentativas de atualizar o termo contemporaneamente, ideias como vazio e desconhecido assumiram a função de topos ao fixarem-se como sentidos recorrentemente apropriados ao se tratar de sertão, conferindo a essa significação estabilidade entre muitos historiadores e intelectuais. Sem dúvida, esse é um dos sentidos mais afirmados e (re)afirmados entre os estudiosos dos sertões, a exemplo de Janaina Amado ao afirmar que genealogicamente:

Segundo alguns estudiosos (NUNES, 1784:428), ‘sertão’ ou ‘certão’ seria corruptela de ‘desertão’; segundo outros (TELES, 1991), proviria do latim clássico *serere*, *sertanum* (trançado, entrelaçado, embrulhado), *desertum* (desertor, aquele que sai da fileira e da ordem) e *desertanum* (lugar desconhecido para onde foi o desertor). Desde o século XVI, as duas grafias foram empregadas por numerosos viajantes e cronistas do nascente império português na África, Ásia e América, com o sentido já apontado, de grandes espaços interiores, pouco ou nada conhecidos: ‘e os príncipes dela se foram a El Rei requerendo-lhe que fizesse paz com os portugueses, se não que se iriam todos para o certão’, escreveu Damião de Góis; ‘... com que cortam por esse certão espaço de mais de quinhentas léguas, se vão meter no mar da China e da Cochinchina’, relatou Fernão Mendes Pinto (Godinho, 1983: 145,173). ‘Sertão’ foi ainda largamente utilizado, até o final do século XVIII, pela Coroa portuguesa e pelas autoridades lusas nas colônias. No Brasil, são numerosíssimos os exemplos disso na documentação oficial: ‘Se lhes fazia certo haver nos sertões da América minas de ouro, prata e pedras preciosas’ (resposta de D. João V, em 1721, ao pedido de licença de Bartolomeu Bueno da Silva, e outros, para organizar bandeira rumo a Goiás); ‘Se os não puder obter (os recursos solicitados), Senhor, não sei o que será feito desses fiéis servos de Vossa Majestade, abandonados à sorte cruel entre os sanguinários selvagens habitantes desses certões’ (Relatório do presidente da província de Mato Grosso, 1778). (AMADO, 1995, p. 147).

No trecho acima, e partindo dos registros de vários cronistas e viajantes citados, Amado reafirma coerentemente o significado do sertão como espaço deserto, distante, vazio, pouco conhecido ou desconhecido desde o período colonial, porém sem discutir as implicações que essas associações têm na definição e na historicidade da própria noção. Não se trata, aqui, de cobrar da historiadora que essa faça algo a que não se propõe, mas registrar que o fato de não fazê-lo evidencia uma cristalização da noção em

<sup>18</sup>Em artigos como *Visões do Deserto: selva e sertões* em Euclides da Cunha (1998), escrito por Roberto Ventura; *O sertão amazônico: o inferno* de Alberto Rangel (2011), publicado por Marco Aurélio Coelho de Paiva; *A ocupação da terra nas narrativas de Carmo Bernardes e José Maria Audrin*: sertão dos vales do Araguaia e Tocantins (1900 -1950) (2015), publicado por Olivia Macedo Miranda Cormineiro, entre outros, a tentativa de pensar o sertão como um constructo cultural que se relaciona ao espaço físico, mas que não se restringe a ele, parece ser um dos pilares das argumentações.

torno de determinadas adjetivações e ao mesmo tempo a necessidade de problematizar os significados pretendidos e construídos pelos cronistas e viajantes.

No último capítulo de *Visão do Paraíso* (1995), Sérgio Buarque de Holanda apresenta dois problemas fulcrais para o exercício de compreensão de quaisquer dos aspectos da História Colonial do Brasil. Em primeiro lugar, a necessidade de interpretar os cronistas e os quinhentistas a partir de sua “maneira de narrar”, voltada para preocupações bem mais terrenas que fantasiosas; em segundo lugar, o fato de que o “desconhecido” não tinha para o colonizador português, assim como para os cronistas da época, o poder de sedução que exercia, por exemplo, sobre o espanhol, sendo aquele movido primordialmente por questões bem mais imediatistas:

Não os inquietava vivamente, ao menos no Brasil, a insopitável esperança de impossíveis, que tão frequente acompanha, entre outros povos, as conhecidas empresas de descobrimento e conquista para além das raias do mundo conhecido. São razões menos especulativas, em geral, ou fantásticas, do que propriamente pragmáticas, **o que inspira aqueles cronistas**<sup>19</sup>, ainda quando, em face do espetáculo novo, chegam a diluir-se em êxtases enamorados (HOLANDA, 1995, p. 315).

A pertinência da observação de Holanda pode ser atestada se voltarmos ao trecho da carta de Pero Vaz de Caminha, na qual, logo depois de afirmar que “pelo sertão nos pareceu vista do mar muito grande, por que a estender os olhos não podíamos ver senão terra com arvoredos, que nos parecia muito longa”, complementa: “Nela, até agora, não pudemos saber que haja ouro, nem prata, nem coisa alguma de metal ou ferro; nem lho vimos” (CAMINHA, 1500, p. 27). Sem dúvida, o sertão para o qual o português estendia os olhos não era necessariamente aquele sertão repleto de maravilhas, mas aquele no qual vislumbravam riquezas incontáveis.

Mesmo no trecho recortado por Janaina Amado e citado acima, é possível perceber os vínculos entre a ideia de sertão e as práticas de apropriação dos recursos naturais. Nesse sentido, estando à expedição de Bartolomeu Bueno da Silva extraviada em pleno sertão goiano, esse resolve pedir ajuda em carta a D. João V, o qual responde: “se lhes fazia certo haver nos sertões da América minas de ouro, prata e pedras preciosas” (1995, p. 147). Ou seja, evidencia-se que a possibilidade ou não de enviar auxílio dependia de o monarca poder certificar-se se haveria ou não ouro e demais riquezas na região. Trata-se, nesse trecho, do Goiás não mais do século XVI e XVII, mas do XVIII e, principalmente, trata-se de evidenciar a mobilidade das fronteiras do

---

<sup>19</sup> Grifo nosso.

sertão que, se no século XVI referia às entradas rumo ao interior paulista partindo da Vila de São Vicente, no século XVIII recobria o Brasil central e as terras de Goiás e Mato Grosso.

As ideias de lugar desconhecido e vazio constituem-se, em nosso entendimento, em uma chave de leitura que torna possível acessar os significados mais profundos construídos para o sertão. Entretanto essas adjetivações que lhe são atribuídas não são o ponto terminal da questão; ao contrário, são o ponto inicial de onde se deve partir para compreender como ele foi construído e quais as ressonâncias que chegam ao final do século XIX e que são irradiadas para o século XX. A isso se acrescenta, obviamente, o fato de que não estamos mais no campo da compreensão do sertão apenas como espaço físico, matéria dada e natural, mas no campo da abstração e da construção metafórica de uma linguagem que diz sobre o sertão talvez até mais do que a sua constituição natural e/ou riquezas que por ventura tivesse.

### **1.1 Os sertões abstratos: imagens e retóricas dos XVI e XVII**

Esse sertão que é todo lugar, que é uma reserva de espoliação colonial, mas que também é vazio e desconhecido, é ainda resultado dos modos de narrar e das inspirações dos cronistas e viajantes, como alerta Holanda. Contudo, buscando um olhar alternativo ao desse historiador, procuramos relativizar a ideia de que, nas narrativas dos cronistas e viajantes que escreveram sobre o Brasil nos dois primeiros séculos depois do achamento, o estilo predominantemente realista e pragmático não tenha deixado espaço para a construção da fantasia. No que se refere aos sertões, um espaço imaginado é o que de certa forma o constitui como fantasias. As fantasias fermentadas pelo imaginário português sedimentaram uma durável concepção sobre o Brasil. Nas palavras de Laura de Mello e Souza:

A aventura marítima desenrolou-se, pois, sob forte influência do imaginário europeu tanto na vertente positiva quanto na negativa. A idade de ouro das utopias europeias vinculou-se estreitamente às grandes descobertas, os relatos de viagem, ‘embelezados pela imaginação’ agindo como choque cultural e provocando cotejos e questionamentos das estruturas sociais de então. Thevet e sobretudo Léry tiveram influência na construção do mito do bom selvagem, e as tendências edenizadoras têm ressonância em muitas das crônicas e tratados escritos sobre o Brasil, Gandavo sendo considerado, entre outros, propagandista da colonização portuguesa nos Trópicos. Mas mesmo nas formulações mais róseas, embutia-se o risco, o perigo, a morte (SOUZA, 1986, p. 29-30).

Em *O diabo e a Terra de Santa Cruz* (1986), Souza nos apresenta um rico e detalhado quadro das imagens que povoaram a construção de uma ideia recorrente sobre o Brasil colonial: a ideia de que o diabo habitava nessas terras portuguesas e, como consequência, o pecado e a morte sublinhavam a existência humana na colônia. Contudo, mesmo centrada na visão detratora, Souza não deixa de mapear o que ela considerou terem sido os registros de visões positivas sobre o Brasil, visões essas que constituiriam uma imagem edênica da colônia. De fato, um Brasil de climas amenos e belas paisagens foi configurado com certa facilidade nas narrativas dos cronistas do século XVI e XVII<sup>20</sup>; quanto ao sertão, suas representações positivas e/ou negativas eram quase sempre referidas na relação com as riquezas minerais no polo positivo, e com os grupos autóctones no negativo. Souza (1986), parafraseando e citando Pero Gandavo de Magalhães, autor de *História da Província de Santa Cruz* (1576), assim escreve:

Gandavo propunha entreter os colonos na exploração das riquezas marítimas enquanto não se descobriam minas de metal precioso no interior; dizia que além de explorar estas riquezas, importava muito trazer índios do sertão, ‘pois postas ao lume do conhecimento da nossa Santa Fé Católica’<sup>21</sup>, suas almas seriam salvas (1986, p. 34).

Segundo Souza, Gandavo apreende uma função paralela para o colonizador português enquanto não alcançava as riquezas que haveria de descobrir no interior<sup>22</sup>: a função missionária que todo colono deveria assumir para si por meio da prática da conversão do autóctone que fosse trazido do sertão. Na compreensão dessa historiadora, a possibilidade de o colono cumprir essa dupla função se reverteria, nas narrativas e crônicas do século XVI e XVII, em uma espécie de câmbio no qual “pelos bons cuidados da Providência, propiciando o achado da prata e do ouro, deveriam ser pagos com almas; por outro lado, quanto mais almas se enviassem aos céus, melhores seriam as disposições do Criador para com os colonos” (SOUZA, 1986, p. 34). Por essa perspectiva, a visão de um Brasil edênico se fazia em duas ordens: a terrena, que forneceria riquezas ao colono português e a celeste, que ofereceria o tributo da conversão.

<sup>20</sup> Nessa linha de exaltação do clima e da natureza brasílica temos além de associando-os a uma visão edênica entre os séculos XVI e XVII: Fernão Cardim Complementar

<sup>21</sup> Citado de Pero Gandavo de Magalhães em *História da Província de Santa Cruz* (1576). Rio de Janeiro. Edição Anuário do Brasil [s.d.], p. 119-120.

<sup>22</sup> Interior, como vimos acima, é sinônimo de sertão.

Queremos, entretanto, trazer um elemento novo para a análise, algo que certamente não fazia parte dos interesses de Laura de Mello e Souza, mas que dá uma interessante abordagem para nossa investigação: a riqueza de que fala Gandavo, como bem registra Souza, viria do interior, do sertão, assim como também as almas para a conversão viriam desse mesmo lugar. Estamos diante, por assim dizer, de um fragmento que atribui ao sertão uma visão positiva em duas vertentes: de um lado, aquela vertente pragmática e utilitária, como registrou Sérgio Buarque de Holanda ser da índole portuguesa; de outro lado, uma mais voltada para o entrelaçamento entre fé e religião, direcionando-se para o âmbito das construções imaginárias.

### **1.1.1 Os sertões imaginados por Pero Gandavo de Magalhães: vislumbres míticos do maravilhoso**

Pero Gandavo de Magalhães foi um dos principais entusiastas<sup>23</sup> edênico do primeiro século. Em capítulo específico de *História da Província de Santa Cruz* (1576), denominado “Das grandes riquezas que se esperam da terra do sertão”, Gandavo delineia a existência de fortunas minerais, testificando-as com testemunhos que segundo ele eram seguros:

Esta Província de Santa Cruz além de ser tão fértil como digo, e abastada de todos os mantimentos necessários para a vida do homem, é certo ser também muito rica, e haver nela muito ouro e pedraria, de que se tem grandes esperanças. E a maneira como isto se veio a denunciar e ter por causa averiguada foi por via dos índios da terra. Os quais como não tenham fazendas que os detenham em suas pátrias, e seu intento não seja outro senão buscar sempre terras novas, a fim de lhes parecer que achar nelas imortalidades e descanso perpétuo, aconteceu levantarem-se uns poucos de suas terras, e meterem-se pelo sertão dentro: onde depois de terem entrado algumas jornadas, foram dar com outros índios seus contrários, e ali tiveram com eles grande guerra. E por serem muitos, e lhes darem nas costas, não se puderam tornar outra vez a suas terras: por onde lhes foi forçado entrar pela terra dentro muitas léguas. E pelo trabalho e má vida que neste caminho passaram, morreram muitos deles, e os que escaparam foram dar em uma terra, onde havia algumas povoações muito grandes, e de muitos vizinhos, os quais possuíam tanta riqueza que afirmaram haver ruas muito compridas entre eles, nas quais se não fazia outra cousa senão lavar peças douro e pedrarias. Aqui se detiveram alguns dias com estes moradores: os quais vendo-lhes algumas ferramentas que eles levavam consigo perguntaram-lhes de quem as haviam, ou por que meios lhes vinham ter às mãos. Responderam-lhe que uma certa gente habitava ao longo da costa da banda

---

<sup>23</sup>No prefácio da publicação de *Tratado de História do Brasil e História da Província Santa Cruz, a que chamamos vulgarmente Brasil*, Capistrano de Abreu esclarece o entusiasmo de Gandavo e o intuito de sua obra: “Explica-se isto pelo fim visado pelo autor [...]. Mais de uma vez repete que seu projeto se reduz a mostrar as riquezas da terra, os recursos naturais e sociais nela existentes, para excitar as pessoas pobres a virem povoá-la; seus livros são uma propaganda de imigração” (ABREU, 2008, p. 19).

do Oriente, que tinha barba e outro parecer diferente, de que as alcançavam, que são os portugueses. Os mesmos sinais lhes deram estoutros dos castelhanos do Peru, dizendo-lhes que também da outra banda tinham notícia haver gente semelhante, então lhes deram certas rodela todas chapadas douro, e esmaltado de esmeraldas, e lhes pediram que as levassem, para que se acaso ter com eles a suas terras lhes dissessem que se a troco daquelas peças e outras semelhantes lhes queriam levar ferramentas, e ter comunicação com eles, o fizessem que estavam prestes para os receber com muito boa vontade. Depois disto partiram-se daí e foram dar em o rio das Amazonas, onde se embarcaram em algumas canoas que fizeram, e a cabo de terem navegado por ele acima dous anos, chegaram à Província do Quito, terra do Peru, povoada de castelhanos. Os quais vendo esta nova gente espantaram-se muito, e não sabiam determinar donde eram, nem a que vinham. Mas logo foram conhecidos por gentio da Província de Santa Cruz de alguns portugueses que então na mesma terra se acharam. E perguntando por eles a causa de sua vinda contaram-lhes o caso miudamente fazendo-os sabedores de tudo o que lhes havia sucedido. E isto veio-nos notícia, e assim por via dos castelhanos do Peru, onde estas rodela foram vendidas por grande preço, como pela dos mesmos portugueses que lá estavam quando isto aconteceu, com os quais falaram alguns homens deste Reino pessoas de autoridade e dignas de crédito, que testificam ouvirem-lhes afirmar tudo isto por extenso da maneira que digo. E sabe-se decerto que está toda esta riqueza nas terras da Conquista de el-Rei de Portugal, e mais perto sem comparação das povoações dos portugueses, que dos castelhanos. Isto se mostra claramente no pouco tempo que puseram estes índios em chegar a ela, e no muito que dispenderam em passarem daí ao Peru, que foram dous anos, como já disse. Além da certeza que por esta via temos há outros muitos índios na terra que também afirmam haver no sertão muito ouro, os quais posto que são gente de pouca fé e verdade, dá-se-lhes crédito nesta parte, porque acerca disto os mais deles são contestes, e falam em diversas partes por uma boca. Principalmente é pública fama entre eles que há uma lagoa muito grande no interior da terra donde procede o rio de São Francisco, de que já tratei, dentro da qual dizem haver algumas ilhas e nelas edificadas muitas povoações, e outras ao redor dela muito grandes onde também há muito ouro, e mais quantidade, segundo se afirma, que em nenhuma outra parte desta província. Também pela terra dentro não muito longe do rio da Prata descobriram os castelhanos uma mina de metal da qual se tem levado ouro do Peru e de cada quintal dele dizem que se tirou quinhentos e setenta cruzados e de outro trezentos e tantos: o de mais que dela se tira é cobre infinito. Também descobriram outras minas de umas certas pedras brancas e verdes, e de outras cores diversas, as quais são todas de cinco, seis quinas cada uma, à maneira de diamantes, e também lavradas da natureza, como se por indústria humana o foram. Estas pedras nascem em um vaso como coco, o qual é todo oco com mais de quatrocentas pedras ao redor, todas enxeridas na pedreira com as pontas para fora. Alguns destes pedernais se acham ainda imperfeitos, porque dizem que quando são de vez, que por si arrebentam com tanto estrondo, como se disparasse um exército de arcabuzes: e assim acharam muitas, que com a fúria, segundo dizem, se metem pela terra um e dous estádios. Do preço delas não trato aqui, porque ao presente o não pude saber, mas sei que assim destas como doutras há nesta província muitas e mui finas, e muitos metais, donde se pode conseguir infinita riqueza. A qual permitirá Deus que ainda em nossos dias se descubra toda, para que com ela se aumente muito a coroa destes reinos: aos quais desta maneira esperamos, mediante o favor divino, ver muito cedo postos em feliz e próspero estado, que mais se não possa desejar (GANDAVO, 1576, p.153-155).

Esse longo trecho é a narrativa completa que Gandavo faz de “notícias seguras” acerca das riquezas que o Brasil, colônia portuguesa, possuía em seus sertões no final

do século XVI. A ideia de narrativa fidedigna baseada nos testemunhos de indígenas, mas que podiam ser confirmados por homens do reino de Portugal e por castelhanos do Peru, levanta a questão do status da narrativa dos cronistas. Tomadas muitas vezes por testemunho memorialístico, a ideia de que narram fatos tem mediado o uso que se faz deles quando da reconstituição da história do Brasil. Neste trabalho, assumimos uma compreensão dessas narrativas mais relativas à sua composição textual e literária do que à sua identidade de gênero de escrita, muito embora não recusemos sua condição verossímil. Acompanhemos as provocações de Alfredo Bosi:

Teria chegado o momento de acabar com a pesada e canônica tradição segundo a qual a literatura é literatura, linguagem da comunicação é linguagem da comunicação e realizar performativamente a identidade profunda de ambas as atividades. Vejo que esta fome de realidade no fazer-se dos atos simbólicos tem como contraponto uma fome de idealização e de antirrealismo. São duas posições entremeadas na nossa cultura: o realismo mais nu e a fantasia mais livre. As duas tendências estão presentes, e vejo que isto faz com que a crítica literária empreenda a busca de um exemplário, de um novo corpus em que as fronteiras estejam derrubadas, onde o histórico entre para o literário e o literário entre para o histórico [...] Dessa forma, nasce pois da necessidade de se repensar o Brasil, com base nos textos preliminares produzidos por aqui a título de exemplificação, a nossa intenção de escolher o presente tema de investigação. Optamos sim a reestudar como foram retratados a natureza e o homem na crônica produzida no Brasil naquele tempo, tendo-se como ponto de partida as intenções históricas da colonização e da exploração bem como da herança cultural recebida e reproduzida porque, passados cinco séculos, os temas referentes à natureza e ao homem ainda são as grandes questões do país [...] (BOSI, 1997, p. 98).

Muitos dos limites que Bosi propõe que sejam ultrapassados não foram superados, inclusive é provável que seja útil que eles continuem a existir, porém é inegável que devemos pensar sobre a existência de pontos de contato entre história e ficção no interior do próprio texto, seja ele ficcional ou não. Nessa senda, Bosi levanta a necessidade de pensar as crônicas do período colonial como textos que comportam elementos realistas e ficcionais numa relação de aproximação entre conteúdos e formas literárias. Em sentido geral, as crônicas aqui analisadas mantêm essa dupla inscrição: figuram entre construções históricas e ficcionais.

De fato, na narrativa de Gandavo sobre os sertões adentro cobertos de riquezas, podemos identificar processos figurativos que formulam esse espaço como lugares “onde havia algumas povoações muito grandes, e de muitos vizinhos, os quais possuíam tanta riqueza que afirmaram haver ruas muito compridas entre eles, nas quais se não fazia outra cousa senão lavar peças dourado e pedrarias” (GANDAVO, ANO, p.125). O

ouro que aflorava da terra e as povoações cobertas de ouro estão relacionados ao mito<sup>24</sup> do Eldorado, mas suas simbolizações estão presentes como figuração antes mesmo da organização narrativa desse mito particular.

A busca do maravilhoso e a livre associação do ouro, muito além de qualquer outro mineral ou pedra preciosa, com poder e riqueza já habitavam o horizonte mental do europeu com imagens que se reportavam ao mito do velocino<sup>25</sup> de ouro, cujo significado pode ser associado ainda à presença das ricas cidades castelhanas no Peru; de outro lado, como lembra Sérgio Buarque de Holanda, a confluência entre interesse material e expansão da fé católica pode ter repercutido dos mitos hebraicos, baseando-se em uma ambiguidade “com aquela mescla de espiritualidade e riqueza, de devoção e ambição da religião de Cristo e do culto do bezerro de ouro que acha à base da demanda obstinada” (HOLANDA, 1985, p. 33).

Transpostos esses mitos originários para a narrativa do português, e também do espanhol, a ambição pelo ouro, cuja facilidade de extração é anunciada no mito do Eldorado, de um lado intensifica o poder imaginativo das magníficas riquezas a serem encontradas e, de outro, insufla coragem e entusiasmo no colono que se resolvesse a entrar nos sertões. Figurar imagens que potencializavam a ambição do colono português metamorfoseava a ida ao sertão em uma grande experiência, e isso só foi possível porque o enredo de Gandavo, entre outros, é construído no interior de uma narrativa fantástica na qual uma causalidade mítica é finalizada no interior do texto com o achamento de cidades e de lagos de ouro.

Além disso, do ponto de vista poético a narrativa de Gandavo se configura pela realização do maravilhoso exótico ao “relatar ali acontecimentos sobrenaturais sem apresentá-los como tais, [pois] supõe-se que o receptor implícito [...] não conhece as regiões nas quais se desenvolvem os acontecimentos, por consequência não há motivos para pô-los em dúvida” (TODOROV, 1992, p. 30).

Em *Introdução à literatura fantástica* (1992), Tzvetan Todorov discute, obviamente, o gênero literário fantástico, porém, considerando a construção mítica e, sobretudo, a dimensão textual mobilizada por Gandavo, encontramos similitudes entre

<sup>24</sup>Assumimos neste trabalho a definição de mito cunhada por Bronislaw Baczko. Para ele, o mito, como um produto do imaginário social, fornece uma variante de “respostas dadas pelas sociedades aos seus desequilíbrios, as tensões no interior das estruturas sociais e as eventuais ameaças de violência”. Ver BRONISLAW, Baczko. A imaginação social. In: Leach, Edmund et Alii. *Anthropos-Homem*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985. p. 296-332.

<sup>25</sup>Cristovão Colombo, Estrabão, Toscanelli e Martin Behaim elaboraram seus projetos geográficos levando em conta os versos de Medea de Sêneca (AINSA, 1986). Não há aspas.

seu relato e a apropriação literária das origens míticas. Enfim, o sertão não conhecido por Gandavo - mas também desconhecido para seu leitor - é caracterizado por uma dimensão prodigiosa, todavia concebida como verossímil em razão da largueza do imaginário colonial que mantém o sobrenatural e o mito em seu horizonte cognitivo e torna plausível a existência de um mundo maravilhoso aberto à conquista portuguesa. Contudo, não foi apenas de imagens míticas e fantásticas que o sertão, em sua versão edênica, constituiu-se. Notícias anteriores a essa dada por Pero Gandavo de Magalhães reportam informações históricas acerca do Eldorado. Segundo Johnni Langer:

A origem do Eldorado remonta a 1531-1532, quando o conquistador Diego de Ordaz foi informado sobre a existência do País de Meta, que seria rico em ouro e pedras preciosas. Sua localização (entre o Peru e a Colômbia) foi influenciada pela cultura pré-colombiana Chibcha - também denominada de Muisca. Logo depois, em 1534, Luiz de Daza encontrou no Equador um índio chamado Muequetá (ou Muiziquitá), que se dirigia ao rei de Quito para solicitar ajuda na guerra contra os Chibcha. Ao descrever o seu país, referiu-se pela primeira vez ao cacique que se banhava com ouro em uma lagoa. Sebastião de Becalcázar (ou Benalcázar), o fundador de Quito, foi um dos iniciadores da busca ao mítico personagem. Para diferenciar este local de outras províncias espanholas, Becalcázar denominou-o de *Provincia del Dorado* em 1534. O primeiro relato impresso sobre o Eldorado foi de Gonçalo de Oviedo, em 1541 (*História general y natural de las Índias*). Segundo esse cronista, um príncipe indígena diariamente se cobria com uma espécie de resina, sobre a qual era aplicado ouro em pó por toda a extensão de seu corpo (ALÉS; PUYLLAN apud LANGER, 1997, p. 28).

Esses registros históricos oriundos das colônias espanholas no Peru influenciaram a construção narrativa de Gandavo. Na descoberta castelhana, uma cidadela foi fundada, dando materialidade ao mito e infundido um caráter histórico aos eventos que se reportavam à existência de uma cidade e de um homem dourado. Muito provavelmente Gandavo conhecia essas narrativas castelhanas, e os índios – imaginários ou reais - adentrando o sertão serviram também para demarcar a existência de um eldorado português, pois “sabe-se decerto que está toda esta riqueza nas terras da Conquista de el-Rei de Portugal, e mais perto sem comparação das povoações dos portugueses, que dos castelhanos” (GANDAVO, ANO, p. ).

Novamente o sertão imaginado, um lugar distante do qual se tem notícia de riquezas que pertencem a Portugal, porém ao qual ainda não se tinha tido acesso, configura-se como parte de uma realidade mais ampla do que o sertão como espaço físico, tendo sido materializado em Gandavo também como reserva de espoliação colonial, reserva essa em função da qual a figuração narrativa dos primeiros séculos trabalhou incessantemente para garantir.

Dentro dessa economia simbólica do Eldorado, o sertão foi duplamente representado entre mito/*inventio* e história: dupla inserção que evocou, durante os séculos XVI e XVII e na promessa de descobertas fantásticas, de um lado uma poética, ou melhor, “um poderia ter sido” que, transpassando toda a obra, justificou o comentário do célebre escritor português Luís de Camões, que distingue as *Grandezas* por ter “claro estilo, engenho curioso”, segundo Alfredo Bosi, em *História Concisa da Literatura Brasileira* (2006, p. 15). De outro lado, evocou uma cobertura factual fornecida pelas informações de índios, portugueses e espanhóis das quais se valeu Gandavo para dar credibilidade ao relato. Relativamente ao comentário de Camões, constatar o engenho na obra de Gandavo é remetê-la à invenção que nas letras coloniais não se desvincularia dos usos universais da razão clássica adaptada à lógica neoescolástica, pois segundo João Adolfo Hansen no artigo *Barroco, neobarroco e outras ruínas* (2008), “intelecto, sapiência e ciência concorrem no engenho natural dos autores das letras” coloniais, que estão subdivididas, entre outros, em

dois hábitos práticos: *o agível*, em que está contida a prudência, cabeça de todas as virtudes morais, como *recta ratio agibilium*, reta razão das coisas agíveis, e o *factível*, como *recta ratio factibilium*, reta razão das coisas factíveis, que em si contém todas as artes. A arte é um hábito intelectual que faz com certa razão algumas coisas que não são necessárias; ou, melhor dizendo, um hábito factivo que pressupõe a aptidão do artifício que corrige a natureza. Diferentemente da disposição, o hábito factivo ou arte é uma qualidade firme e estável, decorrente da experiência; [...] Propondo a dupla legibilidade de coisas e palavras, uma legibilidade factual e uma legibilidade verbal, a íntima fusão de teologia e política das representações afirma que também a empiria é racional (HANSEN, 2008, p.203).

Por outras palavras, no modelo ao qual se vinculam as letras coloniais do primeiro e do segundo século, o engenho – imaginação – na arte não se desvincula da matéria factual, e sua inscrição no texto pressupõe a articulação entre teologia e política como uma formulação racional. Em Gandavo, esse engendramento, ao menos em parte, é observável na medida em que sua inscrição fantástica de uma cidade do ouro foi organizada em seu intelecto e formulada como fato testemunhado por outros com vistas a apresentar o Brasil como o paraíso na terra e, nesse caso, cumprindo a dupla inserção política e religiosa, como foi exposto por Laura de Mello e Sousa, acima. Além disso, arte e experiência em sua dupla inserção político-religiosa têm outro marco, a ideia de que

a imaginação inventa as imagens dos objetos ausentes operando sobre os fantasmas da mente iluminada da Luz. Para isso, ela seleciona as tópicas, os tropos e as figuras adequados ao gênero da obra em uma memória de usos autorizados, produzindo uma representação ou uma visualização que torna o

objeto intelectualmente conhecido. Em todos os casos, não se trata de *estética*, mas de *retórica* e *poética*. Quando autêntica, a imaginação é sempre acompanhada do juízo, que o intelecto aciona dialeticamente, fazendo *anatomias*, definições, análises e contradefinições dos temas, enquanto faz predicções, produzindo a metáfora do objeto que é conhecido intelectualmente. Aqui se observa imediatamente a abstração intelectualista do aristotelismo característico do processo mimético dessas práticas: nos fantasmas da mente, o intelecto agente, guiado pela luz da Graça, ilumina os aspectos inteligíveis dos objetos materiais, imprimindo as espécies deles no intelecto cognoscitivo na forma de uma imagem que é metáfora. Tesouro a chama de *ornato dialético*; Gracián, de *silogismo retórico* e *entimema*. Outros falam de *conceito engenhoso*. Todos eles, de *agudeza* [...] (HANSEN, 2008. p. 204 – grifos no original).

Grosso modo, o processo de figuração do sertão no texto de Gandavo é produzido pela imaginação/engenho que criou imagens de objetos “chapados de ouro e esmaltados de diamantes” os quais poderiam ter vindo de uma lagoa de ouro e em sua realização escriturária passavam a ser conhecida pela razão como parte dos temas autorizados canonicamente, a exemplo das riquezas encontradas no sertão, surgindo daí sua representação como lugar de maravilhas. Toda essa técnica aplicada por Gandavo seria, segundo Hansen, resultado do trabalho da agudeza ou engenho do autor que, condicionado pela Luz - presença de Deus em tudo que iluminava o pensamento político-religioso da época -, era organizado pela razão com elementos factíveis e fazia parte da retórica e da poética aristotélica adaptadas pela doutrina neoescolástica por meio das quais as representações coloniais eram realizadas.

De certo modo, o tom elogioso às terras do Brasil presente em Gandavo não necessariamente é fruto do que Capistrano de Abreu denominou de “trabalho propagandista” do cronista<sup>26</sup>, mas um ponto de articulação entre política e teologia. Na compósita textual de Gandavo, a apresentação do Brasil como terra fértil e abastada e do sertão, subsidiariamente, como terra de promessas de riquezas minerais e também lugar onde os índios iriam buscar imortalidades e descanso eterno compõe tanto a doutrina religiosa quanto os cânones de estilo e narrativa da história. Seguindo a ideia de que a escrita colonial é fruto de uma época que não separa ainda, em sua visão de mundo, os elementos divinos dos terrenos, assim como não separa as normas narrativas dos universos da razão e da Providência divina, observemos a concepção de história vigente naquele momento:

---

<sup>26</sup> Sobre isso devemos recordar que as “cadeias de apropriação dos textos coloniais” a partir do século XIX têm uma de suas matrizes vinculada ao projeto romântico de construção da nação, e retomar a escrita colonial como ponto de gênese desse projeto foi umas das medidas comuns dos historiadores do IHGB. Ver GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional. In: *Estudos Históricos I*. Rio de Janeiro: FGV, 1988.

Indagação de cousas curiosas e & desejo de saber. Mais particularmente história he narração de cousas memoráveis, que tem acontecido em algum lugar, em certo tempo, com certas pessoas, ou nações. De todas as Historias a mais certa he a da Sagrada Bíblia como dictada pelo Espírito Divino e deve fer preferida a todas (segundo advertio S. Agoftinho, livro 18. De Civit, Dei, cap. 40) quando em historiadores profanos achamos coufas contrarias ás que eftão na Bíblia havemos de ter, por certo, que faõ falsas (BLUTEAU. 1713: p. 39-40).

Retirada do *Vocabulário Portuguez e Latino* (1713), publicado pelo jesuíta Rafael Bluteau, a palavra história derivaria do grego que quer dizer *Eu sei*, e esse saber seria originário das escrituras sagradas. Ou seja, a ideia de história por meio da qual as letras coloniais propõem suas narrativas está em consonância ao proposto na Bíblia, porque em caso contrário se reportaria falsas. Além disso, para a construção da narrativa histórica profana, aquela que não está na Bíblia, “alumeou a Providencia Divina com a cronologia da Bíblia [...] começou a luzir nas Histórias profanas a verdade”, pois a “história he o teftemunho do tempo, a luz da verdade, a vida da memoria, a meftra da vida, & e menffageira da Antiguidade”(BLUTEAU, 1713, p. 40)<sup>27</sup>; e aqui, ao citar Cícero, Bluteau nos faz retornar a Hansen e sua ideia de que a construção narrativa, textual e literária colonial no Brasil é tributária da tradição neoescolástica também no sentido de compreender a história a partir da releitura teológica que os padres da Igreja fazem de traços da filosofia greco-romana<sup>28</sup> (HANSEN. 2008).

A concepção de Hansen é pertinente quando se trata de expor a existência de uma normatividade tomista-aristotélica nas narrativas do século XVI e XVII, especialmente quando se refere ao câmbio entre a estrutura textual e a doutrina político-teológica, normatividade essa que tomamos a sério em nossa análise da construção dos significados do sertão por esses narradores. Contudo, em nossa perspectiva interpretativa procuramos ir além dos critérios estabelecidos pelos próprios narradores, na medida em que entre os seus modelos retórico-poéticos e os referentes meta-textuais se estabelece um discurso que não se estingue na análise dos lexemas ou do trânsito do

<sup>27</sup> No texto original, as páginas de referência do trecho citado são as 39 e 40; no arquivo digitalizado consultado na Coleção Brasileira, as páginas são 463 e 464. BLUTEAU, Rafael. *Vocabulário Portuguez e Latino*. (Volume 04: Letras F-J). Coimbra: Colégio de Artes da Companhia de Jesus, 1713. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/002994-04#page/463/mode/lup>>. Acesso em: 15 dez. 2015.

<sup>28</sup> HANSEN, João Adolfo. *Barroco, Neobarroco e outras ruínas*. Dossiê: Virreinos. Destiempos. Año 3 I, número 14 I, México, Distrito Federal Marzo-Abril 2008, p. 169-215.

significado metafórico de palavra a palavra<sup>29</sup>, como seria o caso se tomássemos, por exemplo, a teoria aristotélica em sua normatividade pura.

Nesse sentido, no conjunto deste trabalho, mais especificamente neste capítulo, optamos por trabalhar em um espaço de tensão entre a busca por compreender a composição da narrativa textual em suas relações arbitrárias e não hierarquizadas e, por entender como se dá na linguagem a figuração da dimensão histórica, procurando combinar heterodoxamente à abordagem histórica procedimentos dos estudos literários, tropológicos e da semiologia, além, é claro, dos estudos específicos da retórica e da poética.

Enfim, voltando à *História de Santa Cruz*, Gandavo, mesmo ao abarcar o mito do Eldorado associando-o diretamente às promessas de riquezas do sertão, não deixa de compô-lo com dois outros elementos: o engenho poético, que permite imaginar de forma factível essas riquezas, e o empenho histórico, nos moldes de uma história iluminada pela Providência, que fez ver no sertão também um lugar onde os índios buscavam a imortalidade e o descanso eterno, obviamente da alma, visto que não havia outra possibilidade de pensar esses termos à época.

O sertão edênico, por sua vez, surgiria como a configuração possível da história encarregada de reportar coisas curiosas e memoráveis, mas que, sobretudo, ensinava um caminho para a salvação. Baseada em mitos ou não, essa inserção narrativa construiu um dos lugares cognitivos pelos quais o sertão foi compreendido: um sertão de riquezas escondidas e belos mistérios, lugar esse que se manteve em parte dos textos ao menos até fins do século XIX, quando o paradigma narrativo ultrapassa os limites do ideário romântico e incrusta-se no naturalismo do qual emergem os tons trágicos da história dos sertões.

---

<sup>29</sup> Segundo Paul Ricoeur, em *A Metáfora Viva* (2005), uns dos traços da metáfora na conceituação de Aristóteles é que ela “acontece ao nome”. Nas palavras desse autor: “Como anunciamos desde a introdução ao vincularmos a metáfora ao nome ou à palavra e não ao discurso, Aristóteles orienta por vários séculos a história e retórica da metáfora. A teoria dos tropos – ou figuras de palavras – está contida *in nunc* na definição de Aristóteles. Esse confinamento [...] será pago a um preço elevado: a impossibilidade de reconhecer a unidade de certo funcionamento que, como Roman Jakobson, mostrará, ignora a diferença entre palavra e discurso e opera em todos os níveis estratégicos da linguagem: palavras, frases, discursos, textos, estilos [...]” (RICOEUR, 2005, p. 29-30).

### 1.1.2 Ambrósio Fernandes Brandão: vislumbres da retórica antitética dos relatos sobre os sertões

À exceção dessas associações com fantásticas ou bem concretas possibilidades de riqueza minerais, são raras as descrições do sertão como uma natureza edênica ou com características favoráveis às concentrações humanas ao menos até a segunda metade do século XVIII<sup>30</sup>. Por outro lado, desse silêncio sobre ele talvez seja possível apreender um de seus sentidos históricos mais relevantes. Acompanhemos a narrativa de Ambrósio Fernandes Brandão, conhecido como Brandônio<sup>31</sup>, que escreveu, provavelmente no início do século XVII, *Diálogos da grandeza do Brasil*, que, como o próprio título indica, tinha o objetivo de ressaltar a prodigalidade da colônia.

Na forma de um diálogo entre os personagens Brandônio, que a crítica imagina tenha sido o próprio Brandão, e Alviano, o segundo personagem, um debate se inicia sobre as características geográficas e naturais do Brasil. Questionado por Alviano acerca da concepção aristotélica de que as regiões do Equador seriam zonas tórridas e inabitáveis, Brandônio responde:

como lhes faltava a experiência desta zona, ignoraram os ventos frescos que nela de ordinário cursam, exceto em pequeno espaço da costa, e que chamamos de Guiné; os quais são poderosos para resfriarem os ares; de maneira que causam um temperamento tão singular, para a humana natureza, que tenho por sem dúvida, ser esta zona mais sadia e temperada que as mais; porque o calor, que nela causa o sol de dia, é temperado com a umidade da noite; e também porque Saturno e Diana, planêtas por qualidade frios, fazem nestas partes mais influência, por se comunicarem nelas por linhas mais retas. E assim, o afirma Juntino, sobre a declaração da esfera de Sacro Bosco; e Avicena não se desvia de entender que é muito temperada para a habitação humana. E é tanto isto assim, que não faltam autores que querem afirmar estar nesta parte situado o paraíso terreal, e fortificam sua razão com dizerem que a Equinocial partia o dia pelo meio, com partir os trezentos e sessenta e cinco círculos a que chamamos do dia, deixando para cada uma das partes cento e oitenta e dois e meio, donde vem a ser forçado que os dias sejam iguais das noites (BRANDÃO, 1956, p. 38).

<sup>30</sup>Jean de Léry, viajante francês que esteve no Brasil em 1557, é sem dúvida uma exceção à caracterização negativa do Brasil e, por extensão, do sertão, ao cunhar uma “visão positiva” do indígena. Contudo, acompanhando Sérgio Buarque em *Visões do Paraíso* (1994), pensamos que a idealização do “bom selvagem” não teve repercussão nas representações do Brasil antes do século XVIII (1994). Com efeito, a apropriação pela historiografia brasileira da representação do “bom selvagem” e, conseqüentemente, a valorização da narrativa daquele viajante francês seu deram de forma significativa a partir do século XIX como parte do projeto de construção da Nação.

<sup>31</sup>Raras são as informações sobre esse cronista, e sua identidade permanece cercada de mistérios e polêmicas. Neste trabalho, baseamo-nos nas considerações de Capistrano de Abreu sobre a provável origem de Brandônio: “Era português e do Sul de Portugal, ou pelo menos lá passara muito tempo. [...] Era homem de instrução: conhecia o latim, a língua literária e científica da época e lera os livros representativos da ciência coeva: Aristóteles, Dioscorides, Vatablo, Juntino; sabia a história, a geografia, a produção de Portugal e de suas colônias, e dispunha de inteligência extremamente clara, cuja força se manifesta na precisão com que trata dos objetos [...]” (ABREU, ano, p. 02-03).

Brandão, pelo que podemos depreender do conjunto seu texto, alinhava-se entre os que imaginavam o Brasil como parte do jardim do éden, apoiando-se, para expressar essa concepção, em algum conhecimento cosmográfico e na coleta de informações sobre a flora e a fauna. Sobre a natureza do sertão adentro não se arriscou a realizar considerações, visto que apenas conhecia as áreas contíguas à costa e que poucas notícias tinha sobre a primeira. Contudo, sobre a política de ocupação colonial, Brandão constrói, nas primeiras páginas do relato, um diálogo esclarecedor entre Brandônio e Alviano, cuja postura irreverente parece ter a função de instigar Brandônio a justificar com mais afinco as grandezas da colônia.

Revelando as insignificantes descobertas de recursos minerais no Brasil e comparando esse resultado à bem-sucedida empresa dos castelhanos no Peru, Alviano afirmou que os portugueses eram piores conquistadores que os espanhóis, ao que Brandônio retrucou. Interroga-o, na sequência, Alviano: “Como não, se vemos que em tanto tempo que habitam neste Brasil, não se alargaram para o sertão para haverem de povoar nêle dez léguas, contentando-se de, nas fraldas do mar, se ocuparem sòmente em fazer açúcares?” (BRANDÃO, 1956, p. 13).

Considerando que Brandão escreveu no início do século XVII, e que a costa vinha sendo ocupada a cerca de um século, a pergunta de Alviano foi pertinente e parece ter incomodado Brandônio, que iniciou sua tréplica afirmando que a tarefa de colonização era imensa e que se poderia atribuir a Portugal “o verdadeiro nome de Hércules e de Argonauta” (BRANDÃO, 1956, p. 14). Mas Alviano não se dá por satisfeito e retoma a pergunta: “Quem há que possa duvidar disso? Mas o que digo é que neste Brasil fazem curta a conquista, podendo-a fazer muito larga” (BRANDÃO, 1956, p. 15). Devido à insistência de Alviano, Brandônio percebeu não poder fugir ao tema recorrendo à mitificação de Portugal:

É verdade que não se tem estendido muito para o sertão; mas, para isso, haveis de saber que todos os conquistadores, que até hoje descobriram de novo as terras que nos são patentes lançaram mão, e se inclinaram trabalhando naquele exercício de que primeiramente tiraram proveito; de onde vejo que os nossos Portuguezes que povoaram as ilhas dos Açôres, pelos primeiros se haverem lançado em agricultura do trigo, até o presente permanecem nela; os castelhanos, que povoaram as ilhas de Canárias, deram em plantar vinhas, e o mesmo exercício guardam até hoje em dia, e os que povoaram as ilhas do Cabo Verde tiveram proveito da comutação de negros, e com isso vivem e no reino da Angola, da conquista que também fazem dêles, nessa permanecem; na ilha de S. Thomé deram em lavar açúcar muito negro, com êle continuam até o presente, e tendo aparelho para o fazer melhor, não se querem ocupar nisso. Os que povoaram as índias Ocidentais, uns se ocuparam na pescaria das Pérolas, outros em fazer anil, outros em

ajuntar cochonilha, outros na cria de gados, outros em lavrarem minas, e todos naquele primeiro exercício, em que se exercitaram nêsse permaneceram. Nêsse nosso Brasil os seus primeiros povoadores deram em lavar açúcares; Depois que muito que os de mais os fossem imitando, conforme o costume geral do Mundo, que tenho apontado? E êste é o respeito por onde no Brasil seus moradores se ocupam somente na lavoura das canas de açúcar, podendo se ocupar em outras muitas coisas (BRANDÃO, 1956, p. 15).

Levantemos algumas questões. Primeiro, o tema levantado por Alviano era a pouca disposição da Coroa e dos colonos portugueses em ampliarem a conquista ao interior, ou seja, ao sertão, e que em função dessa inércia o único produto que se aventuravam a cultivar era a cana-de-açúcar. Segundo, depois de tentar esquivar-se na primeira resposta, Brandônio admite sucintamente o fato de se manterem na costa e passa a expor cuidadosamente diversos exemplos de colônias que se aplicavam apenas a uma atividade econômica. Por outras palavras, ele admite a questão de que não avançaram na conquista do território justamente para não ter que discuti-la, tratando-se de um recurso de desvio para evitar tratar do tema. Diante dessa elipse discursiva, Alviano apresenta a Brandônio as razões que acredita impedirem a colonização portuguesa de avançar para o sertão:

Não imagino eu isso nêsse modo: mas antes tenho por sem dúvida, que o lançarem-se no Brasil sômente seus moradores, a fazer açúcares é por não acharem a terra capaz de mais benefícios: porque eu a tenho pela mais ruim do mundo, onde seus habitantes passam a vida em continua moléstia, sem terem quietação, e sobretudo faltos de mantimentos regalados, que em outras partes costuma haver (BRANDÃO, 1956, p. 15).

O diálogo chega a um momento de impasse, mas a mensagem do discurso pode ser entendida ao menos de duas formas. De um lado temos que: como Brandônio não justificou a dificuldade que Portugal tinha de entrar ao sertão, Alviano sentiu-se à vontade para deixar implícita sua compreensão de que se fazia açúcar na costa porque sendo as terras do sertão as “mais ruins do mundo” não seria possível torná-la produtiva. De fato, esse diálogo inicial foi o argumento que levou Brandônio a decidir-se por descrever as grandezas do Brasil: a realizar um exercício de prova capaz de convencer Alviano, seu amigo e interlocutor, a se “retratar d[as] erronia[s] em que esta[va]” (BRANDÃO, 1956, p. 18).

De outro lado, a construção de uma imagem positiva sobre o Brasil litorâneo no relato de Brandônio parece ser inicialmente baseada em seu contraponto, o sertão, que não era habitado e muito menos conhecido. O sertão surgindo como uma imagem antitética do Brasil em suas grandezas naturais parece fazer parte ainda dos artifícios

retóricos<sup>32</sup> mobilizados por Brandão. Essa é uma hipótese plausível, visto que o modelo narrativo utilizado pelo autor, o diálogo, articula-se perfeitamente ao uso instrumental da argumentação com o fito último do convencimento. Portanto, em última instância, a ideia era persuadir não o personagem Alviano, mas o público/audiência da validade de sua tese: as grandezas do Brasil.

Enfim, o sertão como parte da lógica que sustentou o ponto inicial da narrativa de Brandão cumpre a função de uma figura de pensamento, a função de antítese<sup>33</sup> do Brasil litorâneo. Brandônio recusa-se a responder sobre o sertão porque esse, ao surgir no diálogo com o sentido de “terra ruim”, é mobilizado para dar o efeito do contraditório necessário à entronização do tema das grandezas. Além disso, tratando-se de um recurso discursivo, questionar sobre ele – sobre o sertão – caberia exclusivamente à personagem Alviano, pois sua função no discurso era, ao defender erronias, questionar a tese do autor.

Observando, entretanto, o percurso narrativo, é possível identificar que não havia como a tese de Brandônio ser reputada falsa<sup>34</sup>, uma vez que, conforme é organizada a estrutura retórica, “o argumento próprio à refutação [é] fundado nos contrários” (ARISTÓTELES, 2011, p. 235). Daí por que Brandônio lança um desafio a Alviano ao dizer que “te[m] paixão de [...] vê[-lo] desarrazoado n[aquela] opinião; e porque não fiquéis como ela, nem com um êrro tão crasso, quer [...] *mostrar*”<sup>35</sup> o contrário do que imaginais” (1956, p. 15), trazendo à cena, com o uso do vocábulo

<sup>32</sup> Os estudos retóricos têm em Aristóteles um de seus principais representantes clássicos. Segundo esse filósofo no livro *Retórica I*: “Pode-se definir a retórica como a faculdade de observar, em cada caso, o que este encerra de próprio para criar persuasão. Nenhuma outra arte possui essa função. [...] Quanto à retórica, todavia, vemo-la como poder, diante de quase qualquer questão que nos é apresentada, de observar e descobrir o que é adequado para persuadir (ARISTÓTELES, 2011, p. 44-45). Estamos seguindo essa acepção ao analisar esse caso particular. Por outro lado, entre as variações modernas do termo, temos em Roland Barthes uma atualização do significado em sua abrangência ao estender a atuação dessa arte às obras e aos leitores das obras (BARTHES, 2001). Sobre as definições apresentadas por Barthes, consultar sua obra *A Aventura Semiológica* (2001). Para acompanhar o instrumental teórico-metodológico desta tese, remontar à introdução.

<sup>33</sup> Aristóteles define a antítese como uma figura de pensamento relativa à ordem estilística do discurso retórico, que é “necessariamente coordenado [...] ou compacto e antitético. [...] o estilo é antitético quando, em cada um dos dois membros, um termo contrário opõe-se ao seu contrário, ou o mesmo membro é formado pela união de dois contrários. [...] Chamamos, portanto de antítese, o período dessa natureza” (ARISTÓTELES, 2011, p. 232-235). Em uma acepção moderna, Sebastião Cherubim diz que “antítese é típica figura de pensamento porque sua função é colocar ideias em contraste. Segundo Henri Morier, o gosto pela antítese procede da necessidade de agir sobre o leitor. Serve também para forçar a realidade no sentido de, pelos opostos, exigir a atenção sobre o texto em que se instaura”. (MORIER apud CHERUBIM 1989, p. 159-160).

<sup>34</sup> Falso aqui tem o sentido de contrário à verdade discursiva, essa provada por demonstração retórica e deliberada.

<sup>35</sup> Grifo nosso.

“mostrar”, o gênero da retórica que pretende usar para refutar a opinião de Alviano, a saber, o gênero demonstrativo<sup>36</sup>.

O sertão na argumentação de Brandão surge como um erro demonstrável, uma vez que a opinião de as terras do Brasil serem ruins só caberia se o objeto do discurso de Brandônio não fosse o litoral e suas redondezas, o que não é o caso; o que, aliás, resta demonstrado em três passagens específicas: as duas primeiras, quando Alviano instiga Brandônio a “pass[ar] avante, correndo pela demais costa [...]” (BRANDÃO, 1956, p. 34), e quando evidencia ter Brandônio chegado à descrição da “última capitania da parte sul, das que estão povoadas de Portugêses”, e pergunta: “dizei-me quanto espaço há de costa por tôdas estas povoações de que haveis tratado?” (BRANDÃO, 1956, p. 45); a terceira surge na resposta de Brandônio:

[...] há de costa quase setecentas léguas, e de Norte a sul, contado por rumo direto, quatrocentas e vinte léguas; terra bastantíssima para se poder situar nela grandes reinos e impérios. A costa corre por algumas partes do Norte a Sul, por outras de Noroeste Sueste e de Leste Oeste; e o que mais espanta é ver que tôda esta grande costa, assim no sertão como nas fraldas do mar, tem excelentíssimo céu e goza de muito bons ares, sendo muito sadia e disposta para a conservação da natureza humana (BRANDÃO, 1956, p. 35).

Quando referido no texto, o sertão<sup>37</sup> é tido como uma área que não ultrapassava 20 léguas de distância do mar, constituindo junto com o litoral o que Alviano nomeou de costa ou zona povoada pelos portugueses<sup>38</sup>, área da qual Brandônio vinha tratando e que comportava todas as grandezas do Brasil. Talvez essa tenha sido uma das primeiras

<sup>36</sup> Sobre os gêneros da retórica, ver Aristóteles na obra *Retórica I*.

<sup>37</sup> Mesmo quando referido no texto, a entrada da palavra sertão vem na sequência de questionamentos que Alviano faz a Brandônio sobre a ocupação e a política econômica da colonização portuguesa, ao que esse responde repetidas vezes com a mesma argumentação: “Não o fizeram até agora, por estar um pouco desviada para o sertão e o gentio que nela habitava andar desinquieto”; “Pela terra adentro, pôsto que seus moradores se não alarguem muito pelo sertão”; “e como as minas estão muito pelo sertão” (BRANDÃO, 1956, p. 25; 29; 35). Das 21 (vinte e uma) entradas desse vocábulo no texto de Brandão, 08 (oito) se referem à impossibilidade de entrar no sertão ou o localizam como parte da costa; 05 (cinco) servem para indicar informações pouco lisonjeiras sobre os grupos indígenas que viviam nas franjas litorâneas; 04 (quatro) servem para localizar onde são encontrados determinados seres da fauna; 03 (três) se referem à baixa produção de ouro em alguns lugares do sertão e da localização de pedras de pouco valor econômico; e 1 (uma) registra uma variante do mito do Eldorado ouvida por Brandônio de algum antigo povoador do Brasil, diga-se, a única que efetivamente descreve algo do sertão e tem um tom lisonjeiro, do qual Alviano discorda.

<sup>38</sup> Colocada pela personagem de Alviano nos *Diálogos*, a crítica mais geral de que Portugal “neste Brasil fazem curta a conquista, podendo-a fazer muito larga” caso adentrassem o sertão (BRANDÃO, 1956, p. 15) está presente também em frei Vicente de Salvador, que em sua *História do Brasil*, vinda a lume em 1627, escreve: “Da largura que a terra do Brasil tem para o sertão não trato, porque até agora não houve quem a andasse, por negligência dos portugueses que, sendo grandes conquistadores de terras, não se aproveitam delas, mas contentam-se de as andar arranhando ao longo do mar como caranguejos (SALVADOR, [s.d.], p. 179). Uma intertextualidade, não é improvável, visto que segundo Capistrano de Abreu, prefaciador, revisor e organizador da edição de 1956, há a hipótese de que Brandão tenha inspirado frei Vicente de Salvador na escrita e na construção de algumas temáticas, muito embora nada nesse sentido tenha sido confirmado (ABREU apud BRANDÃO, 1956, p. 02).

vezes que o litoral foi caracterizado em função de sua oposição ao sertão, não àquele sertão colado à costa, mas àquele sertão profundo, o qual se anuncia por uma ausência no texto de Brandão: ele está ali como “terra ruim” justamente porque o que é bom, cultivável e produtivo já era conhecido e explorado pelo colonizador português.

Assim, introduz-se na narrativa colonial mais uma faceta desse sertão genericamente desconhecido: uma larga região efetivamente desconhecida por suas propriedades do solo e por suas características agrárias, mas que emerge predicada como “terra ruim”, cuja aridez passaria a se distinguir no século XIX e XX, acima das evidências, como um modelo descritivo dos sertões; porém nos primeiros séculos da colonização, outros eram os elementos da linguagem que urdiam as narrativas coloniais.

Essas narrativas figuraram sob a forma mítica os signos do eldorado de cuja luminosidade se buscou destacar as promessas advindas de uma imaginação excitada pela linguagem poética como o fez Gandavo. De outro lado, permitiu-nos trazer a lume a estratégia discursiva calcada na retórica que parece orientar a construção de uma das longas tradições que concebem o sertão de um lado como um erro narrativo e argumentativo<sup>39</sup> e, de outro, como metáfora da barbárie.

É preciso esclarecer que nas crônicas e relatos dos séculos XVI, XVII e XVIII há certa regularidade em remeter o sertão à tendência belicosa e bárbara dos autóctones. Transcrito acima, o longo relato de Gandavo sobre o Eldorado evidencia esse aspecto: ao mesmo tempo em que o sertão foi associado à localização de fantásticas riquezas foi também relacionado às guerras entre povos indígenas que matavam uns aos outros.

Além disso, quanto mais interesse demonstrava o colonizador em adentrar ao sertão em busca das riquezas minerais, mais os relatos compõem uma imagem de um sertão sangrento no qual as pedras preciosas e o ouro se misturavam às manchas de sangue. Essa ambiguidade nos narradores quanto à caracterização do sertão é observada por Maria Elisa Noronha de Sá Mader, que, ao se referir a Gandavo, afirma ser ele o cronista “cuja imagem de sertão melhor aparece em sua forma contraditória, carregada tanto pela positividade quanto pela negatividade” (MADER, 1995, p. 36).

Por outro lado, não é apenas na narrativa de Pero de Magalhães Gandavo que essa imagem tenebrosa dos indígenas aparece lado a lado com o imaginário de riquezas incontáveis, Fernão Cardim, em *Tratados de terra e gente do Brasil* (1549-1625),

---

<sup>39</sup> A ideia de uma narrativa inadequada sobre os sertões dos vales influencia os escritos dos médicos sanitaristas Artur Neiva e Belisário Pena, fazendo surgir a composição de uma metáfora da barbárie como orientação narrativa mais correta para narrar os sertões, como veremos no capítulo II.

afirma que, embora houvesse alguns que não fossem canibais, não havia maior honra para os gentios do que “matar e tomar nomes nas cabeças de seus contrários, nem entre eles há festas que cheguem às que fazem na morte dos que matam com grandes cerimônias, as quais fazem desta maneira” (1978, p. 55), afinal, eles “não tem conhecimento algum de seu Criador, nem de coisa do Céu” (CARDIM, 1925, p. 47).

Apesar de mais suave em sua opinião sobre os índios que faziam paz com o português, no *Tratado Descritivo do Brasil*, trazido a lume em 1599, Gabriel Soares de Sousa também nomeia tapuios, nome genérico atribuído aos grupos que habitavam os sertões e não aceitavam o domínio colonial, todos os “grupos belicosos que, sendo contrários de todas as outras nações do gentio [...] mata[vam]-se uns aos outros cruelmente” (SOUSA, 1851. p.318-340). Os termos dessa representação se repetem no início do século XVII na obra de frei Vicente de Salvador, cuja voz corrente ele reproduz ao escrever “ser o gentio naturalmente belicoso, gente bárbara [...] e que comiam carne humana” (SALVADOR, 1627, p. 16). A oposição entre tupis e tapuios, sendo os primeiros os amigos dos civilizadores e os últimos os gentios selvagens, dialoga com a própria concepção de sertão como lugar bravio o qual é construído por meio da lente estética e discursiva da barbárie e assentada na concepção de civilização da historiografia paulista.

Jonh M. Monteiro, na tese de livre-docência *Tupis, tapuias e historiadores: estudos de história indígena e do indigenismo* (2001), discute a construção historiográfica da oposição entre tupis e tapuios como alicerce da construção da história de São Paulo e da identidade brasileira ao expor a fratura na concepção da etnia guaianá, base indígena da cultura paulista, como de linhagem tupi (MONTEIRO, 2001) Ou seja, ao expor que os guaianás, pretensamente tupis, poderiam ter sua origem no tronco Jê, portanto tapuio, Monteiro evoca o problema da construção das imagens de oposição entre índios pacíficos e belicosos e, consequentemente, entre as representações da civilização e do sertão.

De fato, no nascimento da República já se encontrava firmemente alicerçada a ideia de que os guaianás eram os percussores tupi-guarani do povo paulista, ícone da nascente civilização moderna brasileira:

Foi nas páginas da Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, órgão que se propunha a reescrever a história do Brasil através de uma ótica paulista que o debate [sobre os Guaianás serem ou não tupis] se desenrolou mais intensamente. Dentre ‘os patrióticos intuitos’ da Revista, a discussão do papel do índio na formação da sociedade paulista teve destaque, marcada pela

idealização dos índios que já não existiam mais. Aprofundou-se o velho binômio Tupi-Tapuia, e os articulistas da Revista (assim como Hermann Von Hering na *Revista do Museu Paulista*) enfaticamente apontaram para o contraste entre os antigos Tupis da época da conquista e os bárbaros e traiçoeiros Kaingang do final do século XIX (MONTEIRO, 2001, p. 183).

Um dos pontos levantados dizia respeito à ótica por meio da qual a sociedade paulista era concebida como representante da civilização e do progresso e, nesse sentido, sua origem étnica não poderia estar ligada aos grupos “bárbaros e traiçoeiros” representados pelos kaingang. De outro lado, desde o final do século XIX, essa concepção encontra opositores desde sua base, a saber, a ideia de que os guaianás não eram de tronco tupi, mas, ao contrário, do tronco linguístico Jê. Capistrano de Abreu, por exemplo, coloca em questão a origem dos guaianás ao defender que:

Os Guaianás da documentação antiga não configura[vam] grupos Tupis e, pelo contrário, seriam nada mais que os remotos ancestrais dos modernos Kaingang – Portanto tapuias, uma ‘raça’ desprezada pela ciência moderna e pelos defensores do progresso (ABREU apud MONTEIRO, 2001, p. 180-181).

No caso, ao articular os guaianás aos kaingangs, Capistrano de Abreu interrompe um padrão estético e discursivo importante para a formação da identidade paulista: a ideia de que tudo que era bom e belo advinha do tronco tupi e, em contrapartida, tudo de mau e feio advinha do tronco Jê, que, popularmente conhecidos como tapuios, foi associado unicamente aos grupos étnicos que habitavam os sertões.

Segundo Monteiro, Abreu questiona a “tradição insistente” que vincula São Paulo à identidade tupi trazendo à tona uma interpretação que de certa forma rompe com a ideia central dos paulistas como um povo pacífico e tendente à civilização. Contudo, rebatendo Abreu, surgem diversos intelectuais paulistas que se inquietam, ao modo de Gomes Ribeiro, com a ideia de que muitas das famílias paulistas descenderiam não mais dos pacíficos tupis, mas dos bárbaros tapuios e formulam a seguinte questão:

Como afirmar-se, pois, que tais bárbaros, refratários a todos os meios de pacificação ou aliança, sejam os descendentes dos indígenas que acolheram João Ramalho [...] com demonstração de agrado, e procedam de Tibiriçá, Caiubi e Piquerobi, que tanto se prestaram à grande obra catequista dos jesuítas e às explorações remotas dos bandeirantes? (RIBEIRO apud MONTEIRO, 2001, p. 183-184).

Jesuítas e bandeirantes surgem nesse pequeno trecho de Gomes Ribeiro formando uma coalisão contra a barbárie tapuia e referendando discursivamente o povo “tupi do século XVI como símbolo maior da nacionalidade” (MONTEIRO, 2001, p. 184). Além disso, essa antítese surgida no século XVI com Gabriel Soares parece se

aprofundar a partir das primeiras décadas do século XX quando a identidade paulista e a valorização da tradição se tornam o foco da história regional de São Paulo. É pertinente observar que, nesse ponto, a história do Brasil já havia consolidado a divisão geohistórica e intelectual entre centro-sul e norte-nordeste, o que Plínio Ayrosa, numa conferência de 1934, esclarece ao atacar João Mendes de Almeida, um dos estudiosos que defendiam a vinculação dos kaingangs aos guaianás, o significa rejeitar a origem tupi do povo paulista. Para Ayrosa, João Mendes de Almeida, um intelectual maranhense, “atirava à face dos paulistas a pecha de descendentes de tapuias”, e vai mais longe ao interpretar essa concepção como parte de uma conspiração na qual

nota[r]-se-[ia] a coincidência muito interessante e expressiva: todos os valorosos convertidos [à origem tapuia dos paulistas], todos que aceitaram sem mais exame a doutrina falsa do escritor maranhense, eram também estranhos à São Paulo, eram do Ceará, eram da Bahia, eram dos Estados brasileiros que foram, sabidamente, centros notáveis de tribos tapuias. [...] Em São Paulo, mesmo antes da descoberta do Brasil, já era uma nação amada e defendida por um povo bem, valente e generoso; já era uma nação definida geograficamente não pelos tratados hipócritas das chancelarias, mas pelas flechas sibilantes dos arcos Guaianás. [...] E esses Guaianás, na opinião de João Mendes, maranhense, e na opinião de Capistrano de Abreu, cearense, eram uns simples tapuios do sertão interior de suas províncias natais (AYROSA apud MONTEIRO, 2001, p. 186).

Plínio Ayrosa ressentia-se da concepção da geração de intelectuais anterior à sua porque ela contesta a origem dos paulistas como vinculada ao grupo tupi, mas a definição de um lugar nas relações de poder para os estudiosos de origem sertaneja Abreu e João Mendes não pode passar despercebida, pois ela seria a pedra de toque de algo que vimos surgir ainda na primeira metade do século XVII no diálogo entre Brandônio e Alviano em *Diálogos da grandeza do Brasil*, a saber, o embate retórico entre dois polos contrários no qual a reputação de “doutrina falsa” se estabelece como matriz da construção do pensamento fomentada na linguagem antitética.

O Brasil, tanto para Brandônio, no século XVII, quanto para Ayrosa, em 1934, não possui uma fronteira física, mas uma fronteira simbólica que visa a distanciar civilizados, paulistas no caso, dos sertanejos, inclusive dos intelectuais que têm sua naturalidade demarcada por nascimento nos sertões. O “sertão interior” designado por Ayrosa e os sertões registrados a partir de apenas 20 léguas de distância do litoral designados por Brandônio constituem uma fronteira móvel cuja autoridade de dizer está sempre em disputa.

Os séculos XVI e XVII constroem a urdidura que comporia a base sob a qual seria tramado o sertão. Os fios urdidos e posicionados no tear narrativo eram aqueles

que entrecruzavam uns sob os outros, de um lado: espaço; ouro; pedras preciosas; exploração; tupis; de outro: vazio; riqueza; maravilhas; mitos; medo; barbárie; tapuios. Das múltiplas possibilidades de composição, vão surgindo pares algumas vezes antitéticos, outras vezes metonímicos. Nenhum dos pares ou termos é fixo, mas todos eles, de uma forma ou de outra, urdiram o sertão. Esse pode aparecer como o espaço vazio e infestado por tapuios; repleto de ouro, cujas riquezas nunca foram vistas. Lugar de maravilhas/medos; lugar do ouro/barbárie. Sobre essa urdidura, no decorrer dos séculos XVII e XVIII, variadas tramas vão se constituindo. Em nenhuma de suas configurações essa urdidura é unívoca e, embora pareça haver um número infinito de composições, são as variações na trama, estabelecidas entre a realidade histórica e realidade do texto, que determinam as possibilidades interpretativas.

Em uma de suas configurações possíveis, as crônicas e os tratados do século XVI representam o sertão com a promessa de riqueza e de conversão, que se realiza apenas virtualmente por meio do mito – que se volta para o mundo clássico ou para a tradição do antigo testamento – cuja figuração remete ao imaginário medieval e ao pragmatismo da empresa portuguesa. Em outra possibilidade, que pode ser extensão dessa primeira, o sertão como promessa de conversão e vida eterna se realiza como guerra e morte terrena e como apresamento indígena. Esses são apenas alguns exemplos das urdiduras e de suas realizações, virtuais ou não, quando tramadas histórica e discursivamente. No século XVII e XVIII, uma das urdiduras mais mobilizadas foi aquela que configurou o sertão a partir do par busca da riqueza/conversão cujas tramas parecem ter sido narradas antiteticamente.

## **1.2 Os Sertões devassados: da gentilidade que os consome à ironia que os absorve**

Tendo em mente os pares e composições dessa urdidura, as tramas que delinearam o sertão a partir do século XVII são construídas à luz de conflitos e reviravoltas narrativas e processuais. As entradas ocorridas durante o século XVI<sup>40</sup> em

---

<sup>40</sup> Algumas entradas pelo sertão haviam sido empreendidas saindo de outros lugares da colônia no século XVI, como descreve Afonso D'escragnolle Taunay: “Assim os nossos fastos referem as entradas de Luís Álvares Espinha, de Ilhéus para Oeste, de Francisco de Caldas, Gaspar Dias de Taíde e Francisco. Enceta-se já em 1538 o chamado ciclo das esmeraldas. Parte Filipe Guilhem de Porto Seguro para sertão. Operam Miguel Henriques, em 1550, Francisco Bruza de Espiñosa em 1554 no vale do Jequitinhonha, Vasco Rodrigues Caldas em 1561 no do Paraguaçu. Parte Martim Carvalho em 1567 ou 1568 para o atual Norte mineiro, efetua-se a grande jornada de Sebastião Fernandes Tourinho, em 1572 ou 1573, entre o Doce e o Jequitinhonha, em zona um pouco mais tarde explorada também por Antônio Dias Adorno. Para o fim do

sua maioria mantinham-se nas franjas da costa, frequentando apenas os sertões contíguos ao litoral da colônia, como bem questiona Alviano, personagem de *Diálogos da grandeza do Brasil*. A fundação da Vila de São Paulo do Campo de Piratininga, em 1534, é considerada um marco do devassamento do sertão a partir da Capitania de São Vicente<sup>41</sup>, principalmente porque é partindo dessa vila que porção significativa das regiões centrais da colônia serão conhecidas. As Bandeiras<sup>42</sup> paulistas combinavam o interesse em descobrir riquezas minerais ao apresamento indígena. Contudo, nas primeiras décadas do século XVII eram as campanhas de apresamento indígena que avultavam em volume e concorriam para o enriquecimento de bandeirantes da cidade de São Paulo.

Justificados pela ideia de que os indígenas eram bestas e que em função do seu “grande número de gente” poderiam atacar os grupamentos brancos, os paulistas ampliavam as bandeiras de escravização. De fato, alcançando sucesso com bandeiras no sul da colônia, adentrando territórios espanhóis e ou controlados pelos jesuítas<sup>43</sup>, na Bahia e no interior da Capitania de São Vicente, os paulistas bandeirantes “esmoreciam e muito [n]as tentativas de prospecção” de metais”. (TAUNAY, 2012, p. 50). Duas décadas depois de Taunay, o historiador Francisco de Assis Carvalho Franco afirmaria,

---

século XVI citam-se as entradas de Sebastião Álvares e de João Coelho de Sousa, cujo irmão, o ilustre Gabriel Soares, em 1592, faleceria na selva, nas cabeceiras do Paraguaçu, como é sabido. Outras entradas ocorreram como as de Belchior Dias Moréia, que Calógeras julga haver atingido a Chapada Diamantina, e a de D. Francisco de Sousa, em 1598, na mesma região”. Segundo Taunay, o trecho citado foi transcrito de *História das Bandeiras Paulistas*, São Paulo: Melhoramentos, 1975, p. 13-17. TAUNAY, Afonso D’escragnolle. *História das Bandeiras Paulistas*: leitura básica. Seleção e introdução de Antonio Paim. Centro de documento do pensamento brasileiro (CDPB), 2012, p. 18. Arquivo digital.

<sup>41</sup> “De 1562 data a primeira notícia oficial de uma bandeira em busca de ouro a operar com elementos reunidos em território vicentino, a de Brás Cubas e Luís Martins, cujo itinerário ninguém sabe qual haja sido”. Contudo, somente a partir do século XVII as empresas bandeirantes começaram a apresentar resultados efetivos. TAUNAY, Afonso D’escragnolle. *História das Bandeiras Paulistas*: leitura básica. Seleção e introdução de Antonio Paim. Centro de documento do pensamento brasileiro (CDPB), 2012, p. 17. Arquivo digital.

<sup>42</sup> Segundo Capistrano de Abreu: “Bandeiras eram partidas de homens empregados em prender e escravizar o gentio indígena. O nome provém talvez do costume tupiniquim, referido por Anchieta, de levantar-se uma bandeira em sinal de guerra. Dirigia a expedição um chefe supremo, com os mais amplos poderes, senhor da vida e morte de seus subordinados. Abaixo dele com certa graduação marchavam pessoas que concorriam para as despesas ou davam gente”. ABREU, Capistrano de. *Capítulos de História Colonial: 1500-1800*. Brasília: Conselho Editorial do Senado Federal, 1998.

<sup>43</sup> Nos primeiros anos do século XVI, essas expedições estavam em plena expansão, rumo ao sul da colônia. No rastro dos indígenas, adentravam em território controlado por espanhóis que se queixavam de que essa prática pudesse colocar em risco suas possessões; por sua vez, os paulistas diziam dos espanhóis que “para as suas partes” corria refugiar-se muito gentio seu, procurando abrigar-se nas aldeias dos Padres da Companhia que lhe davam indébito asilo” (TAUNAY, 2012, p. 35). De outro lado, as investidas dos bandeirantes paulistas assustaram os padres da Companhia de Jesus radicados na América platina, pois viam um ataque às suas reduções indígenas como iminente. De todo modo essa é uma questão importante, pois todo o negócio dos paulistas passava pelo apresamento indígena, e o combate à escravização indígena foi um dos principais pontos do discurso jesuítico em toda a América portuguesa.

em 1940, que nas primeiras décadas do século XVII o “predomínio era exclusivo das bandeiras escravagistas”, visto que “nunca faziam tais entradas sem objetivo certo e utilitário, excluindo caminhamentos sem rumo” e saíam “à caça d[os] índios como se fossem animais, para levá-los por força e por enganos a lavrar umas minas [...]” (FRANCO, 1940, p. 58).

Referindo-se às bandeiras dirigidas ao sul do continente, territórios controlados pelos jesuítas e onde viviam os povos Guairá, Franco remete aos frequentes conflitos entre a Companhia de Jesus e os paulistas, que consideravam os indígenas como feras bestiais, ou seja, como não possuidores de alma e por isso passíveis de escravização. Carvalho Franco escreve no segundo quartel do século XX, e sua concepção sobre a experiência colonizadora está impregnada pelo ideal humanista no que se refere ao tratamento dados aos indígenas, porém é preciso compreender um pouco mais acerca da estrutura narrativa dos textos coloniais antes de estabelecermos seus limites. De sua parte, os jesuítas, desde o século XVI, responsabilizavam a atuação desses colonos pelos poucos resultados da catequese:

E até aos do sertão dahi duzentas, trezentas e mais léguas, chega a fama dos padres e igrejas, e se não fossem estorvos, todo o sertão se viria para as igrejas, porque os que trazem os portugueses todos vêm com promessa e título que os porão nas igrejas dos padres, mas em chegando ao mar nada se lhes cumpre.<sup>44</sup>

Trazer os índios *do sertão em direção ao mar* representava para a Companhia de Jesus trazê-los para a luz divina, trabalho dificultado pela interferência do colonizador paulista, que insistia na escravização daqueles. Uma fratura na concepção da identidade dos índios surge entre os frades jesuítas e os bandeirantes paulistas. Entre os primeiros se destaca Manuel da Nóbrega, que, em *Diálogo do Padre Nóbrega sobre a conversão do gentio* (2006), apoia-se na definição tomista-aristotélica de “pessoa humana” para defender a convertibilidade dos indígenas. No *Diálogo*, Nogueira, um dos retores em debate, assim profere:

Eu estou imaginando todas as almas dos homens serem huma, e de hum mesmo metal, feitas à imagem e semelhança de Deus, todos capazes da glória e criadas para ella, e tanto val diante de Deus por sua naturaliza a alma do Papa, como a alma de vosso escravo no Panamá (NÓBREGA, 2006, p. 08).

<sup>44</sup>Narrativa epistolar de uma viagem e missão jesuítica. Pela Bahia, Ilheos, Porto Seguro, Pernambuco, Espírito Santo, Rio de Janeiro, S. Vicente, (S. Paulo) etc. desde o anno de 1583 ao de 1590, indo por visitador o P. Christovão de Gouvêa *Escrepta em duas Cartas ao P. Provincial em Portugal*. Documento disponível em: <<http://www.consciencia.org/narrativa-epistolar-de-uma-viagem-e-missao-jesuistica-fernao-cardim>>. Acesso em: 30 jan. 2016.

Embora Nóbrega tenha escrito *Diálogo* em 1551, sua influência atravessa duzentos anos e chega ao século XVIII com bastante vigor. Embasado na ideia de São Tomás de Aquino de que a pessoa humana em suas características gerais era possuidora de potências anímicas, Nóbrega defende que “a alma tem três potências, entendimento, memória, vontade, que todos têm” (NÓBREGA, 2006, p. 09). Por outras palavras, se as potências da alma podiam ser estendidas a todos, os indígenas não apenas eram pessoas como igualmente tinham capacidade da conversão que seria atingida pelas mãos da Igreja. Essa visão tanto persuadiu os jesuítas que atuavam no Brasil de que não apenas indígenas dos sertões tinham alma e podiam ser convertidos pelo batismo como também conferiu legitimidade discursiva à sua retórica salvacionista.

O embate acerca da essência do indígena não nasce no Brasil colonial, estando relacionado ao debate construído sobre essa mesma questão na América espanhola. Nesse debate, ocorrido em 1550 e que ficou conhecido como Controvérsia de Valladolid, de um lado se posicionavam os que pleiteavam a igualdade entre os homens, representados pelo padre dominicano Bartolomé de Las Casas; de outro lado, os que defendiam a doutrina da desigualdade, cujo maior expoente foi o filósofo Gines Sepúlveda. Defendendo a igualdade e opondo-se ao argumento de Sepúlveda, Las Casas coloca o cristianismo no centro de sua reivindicação ao afirmar durante seu discurso em Valladolid:

Adeus Aristóteles! O Cristo, que é a verdade eterna, deixou-nos este mandamento: ‘Amarás o próximo como a ti mesmo’. (...) Apesar de ter sido um filósofo profundo, Aristóteles não era digno de ser salvo e de chegar a Deus pelo conhecimento da verdadeira fé’ (LAS CASAS apud TODOROV, 1996, p. 158).

Las Casas não desconhece a desigualdade entre os homens, mas por basear sua concepção na premissa da fé em Jesus Cristo, o argumento de que qualquer um, inclusive os índios, poderia se tornar cristão apenas pela fé se consolida como um valor essencial que superaria a hierarquia senhor/escravo proposta por Aristóteles. Para o dominicano, mesmo a inferioridade intelectual, atribuída ao indígena segundo a doutrina aristotélica, que considerava o índio incapaz do uso da razão plena, deveria se submeter às regras do cristianismo, o qual sobrepunha à natureza humana – animal, irracional, inferior – a natureza cristã, que “implica[va] uma in-diferença essencial de todos os homens” (TODOROV, 1996, p. 159). Citando São João Crisóstomo em seu discurso, defende a igualdade a partir de critérios cristãos:

Assim como não há nenhuma diferença natural na criação dos homens, tampouco há diferenças no apelo para salvar todos eles, sejam bárbaros ou sábios, pois a graça divina pode corrigir o espírito dos bárbaros de modo que tenham um entendimento razoável (LAS CASAS apud TODOROV, 1996, p. 159-160).

Uma semântica que visa a combater a retórica da desigualdade se institui com Las Casas a partir da instrumentalização da alegoria da salvação. O “apelo para salvar todos”, inclusive os indígenas, busca afastar as ideias da escravização e da morte substituindo-as pela imagem dos indígenas convertidos, ao pé da cruz de Cristo, remidos pela graça, considerando que “jamais foi visto em outras épocas ou entre outros povos tanta capacidade, disposição ou facilidade para a conversão [...] Não há no mundo nação tão dócil nem mais apta ou mais disposta do que estas para receber o jugo de Cristo” (LAS CASAS apud TODOROV, 1996, p.160).

No discurso de Las Casas, a ideia da submissão é trazida à cena, mas sob uma vertente nova: o indígena se submeteria essencialmente ao Cristo e a partir dessa ação da graça divina adentraria nos meios civilizacionais e submeter-se-ia ao conquistador espanhol. Torná-los cristãos era, para Las Casas, o caminho para que deixassem de lado a barbárie e, por essa razão, a imagem da submissão era reforçada pelos estados psicológicos descritos destes “povos [que eram] por natureza, só meiguice, humildade e pobreza” (LAS CASAS apud TODOROV, 1996, p. 160). Em certa medida, esse também foi o discurso aperfeiçoado e assumido pela Igreja e pelos jesuítas em boa parte do Brasil colonial, sobressaindo-se a ideia de que, mesmo tendo práticas bárbaras, o indígena estaria, pela perfectibilidade do espírito e pela graça divina, apto a entrar na cristandade.

Por outro lado, essa necessidade de um aperfeiçoamento discursivo dos padres da Igreja desde meados do século XVI anunciava as crescentes e muitas vezes bem-sucedidas investidas do discurso contrário à retórica salvacionista e à doutrina da igualdade. No Brasil colonial, os bandeirantes paulistas cumpriram a função de combater com medidas práticas a doutrina da igualdade, porém os grandes retores dessa doutrina desde o século XVI foram os opositores de Las Casas na América espanhola.

A doutrina da desigualdade, que era combatida pelos defensores da igualdade, entre os quais se encontrava o padre dominicano Bartolomé de Las Casas, fundamentava-se legalmente em vários documentos espanhóis, como, por exemplo, o *Requerimiento*, obra do jurista Palacios Rubios, escrita em 1514. Já nesse regulamento, uma semântica hostil contra os indígenas se apresenta como instrumento para legitimar

a realização dos desejos dos conquistadores, nele expressava-se que os índios deveriam se submeter aos ordenamentos espanhóis e:

Se não o fizerdes, ou se demorardes maliciosamente para tomar uma decisão, vos garanto que, com a ajuda de Deus, invadir-vos-eis poderosamente, e far-vos-eis a guerra de todos os lados e de todos os modos que puder, e sujeitar-vos-ei ao jugo e à obediência da Igreja e de suas Altezas. Capturarei a vós, vossas mulheres e filhos, e reduzir-vos-ei à escravidão. Escravos, vender-vos-ei e disparei de vós segundo as ordens de Suas Altezas. Tomarei vossos bens e far-vos-ei todo o mal, todo o dano que puder, como convém a vassallos que não obedecem a seu senhor, não querem recebe-los, resistem a ele e o contradizem (RUBIOS apud TODOROV, 1996, p. 144).

Observemos que anterior às medidas de sujeição mais drásticas, o *Requerimiento* propôs que aqueles povos indígenas se submetessem a El Rei e à Igreja, porém a linguagem impressa no texto conjura uma genealogia da narrativa ocidental a partir de signos que refletem antes de tudo a conquista e a retórica da ação que os acompanha expressa pelos verbos “invadir, sujeitar, capturar, escravizar, vender, dispor, tomar”. Entretanto, todas as medidas que esse conjunto de signos indica são mediadas pela concepção de que os índios estão a meio caminho da humanidade, debate que faz parte da longa e complexa controvérsia de Valladolid, na qual Gines Sepúlveda combate as ideias de Las Casas.

Inspirado na *Política* de Aristóteles, de quem era tradutor, Sepúlveda apropria-se da distinção entre homens livres e escravos para sustentar sua teoria da desigualdade. Para Aristóteles, “é efetivamente escravos aquele [...] que recebe da razão um quinhão somente na medida em que está implicada na sensação, mas sem possuí-la plenamente” (ARISTÓTELES apud TODOROV, 1996, p. 149). Por outras palavras, os homens distinguiam-se entre si a partir de sua capacidade, ou não, do uso da razão. Segundo esse filósofo, o que determinaria a relação entre os homens não era a igualdade, mas a hierarquia, o estado natural da sociedade humana, que poderia ser expresso por antíteses. Apoiando-se ainda em Aristóteles, Sepúlveda declara que “todas as hierarquias apesar das diferenças de forma, baseiam-se num único princípio: ‘o domínio da perfeição sobre a imperfeição, da força sobre a fraqueza, da eminente fraqueza sobre o vício’” (TODOROV, 1996, p. 149).

A constituição da linguagem de Sepúlveda para esclarecer a inferioridade dos indígenas em frente aos espanhóis se baseia na oposição primária entre bom e mau e, por extensão, entre bem e mal. Os bons tinham características boas, enquanto os maus tinham características más, características essas que Todorov descreve como parênteses constituídas por Sepúlveda, o qual distribuiu os inferiores nos primeiros polos dos

pares: “Índios/espanhóis; crianças(filho)/adultos(pai); mulher(esposa)/homem(espos); animais(macacos)/humanos; ferocidade/clemência; intemperança/temperança; matéria/forma; corpo/alma” (TODOROV, 1996, p. 150).

Aos indígenas foram assimilados todos os seres e elementos que se constituíam esquematicamente como inferiores, e é daí que vêm a argumentação e a justificativa da justa guerra feita contra eles. Grosso modo, a animalidade dos indígenas, um dos polos antitéticos com os quais foram predicados, “autoriza[va] sujeitar pela força das armas homens cuja condição natural é tal que deveriam obedecer aos outros, se recusarem essa obediência e não restar nenhum outro recurso” (TODOROV, 1996, p. 151-152). Embora em termos de conteúdo o princípio da sujeição não se afaste da concepção de docilidade para com o conquistador, uma consequência da cristianização dos selvagens proposta por Las Casas, no que concerne à forma, uma diferença se estabelece, pois para Sepúlveda seria a inferioridade dos indígenas que os obrigaria à submissão, enquanto para o padre dominicano a sujeição era fruto da igualdade em Cristo promovida pela salvação ampliada a todos os seres.

Em termos práticos, os abusos perpetrados contra o indígena tanto na América espanhola quanto na portuguesa resultaram em parte da ideia de submissão como o único caminho viável de sua inserção no universo civilizado e, para isso, a formalização dicotômica em pares antitéticos construídos por Sepúlveda, como assinala Todorov, é reveladora da cognoscibilidade colonial e pode ser estendida à construção das formas dentro das quais se adequaram as linguagens sobre os sertões e os indígenas no Brasil a partir do século XVII. A partir desse período, essa cognoscibilidade antitética seria um dos aspectos com os quais seria preenchida a mentalidade bandeirante, ou seja, para os bandeirantes paulistas essa divisão se conformava ao seu modo de conceber os indígenas: uma matéria bruta, desprovida de uma forma sensível ou alma.

A escravização e as “guerras justas” não podem ser bem interpretadas fora da compreensão de que não era apenas a riqueza que animava as ações dos conquistadores, pois como esclareceu pertinentemente Todorov acerca dos espanhóis,

o desejo de enriquecer e a pulsão de domínio, essas duas formas de aspiração ao poder, sem dúvida nenhuma motivam o comportamento dos espanhóis; mas este também é condicionado pela ideia que fazem dos índios, segundo a qual estes são inferiores, em outras palavras, estão a meio caminho entre os homens e os animais. Sem essa premissa essencial, a destruição não poderia ter ocorrido (TODOROV, 1996, p. 143).

Com efeito, a mentalidade do século XVII estava baseada na hierarquização dos homens. Mesmo no contexto do Renascimento, quando os clássicos da antiguidade foram mobilizados para começar a clarear as trevas medievais, a retomada de filósofos como Aristóteles propunha uma visão que de certa forma se afastava da visão da Igreja, mas que por outro lado sustentava a desigualdade entre os homens a partir de estratificação das características que remetiam ao uso da razão em oposição aos sintomas de animalidade. A conversão, sem dúvida, era uma opção, porém o jogo de anunciados discursivos que pendia para o lado da cristianização entrava constantemente em choque ora com a mentalidade medieval que tinha horror às imagens infernais das quais os bestiais indígenas eram representantes, ora com a semântica de uma ausência de racionalidade cuja dimensão narrativa nos relatos de viagem ou expedições expressa os terrores da animalidade dos indígenas nos sertões do Brasil.

Mesmo que o intento de registro não fosse a posteridade, mas algo da ordem prática, como determinar rotas e acontecimentos militares, narrar sobre os sertões brasileiros a partir do século XVII apontava para um deslocamento em relação às idealizações dos primeiros cronistas - como Gandavo, Brandão e outros - e às abordagens filosóficas e teológicas voltando-se para uma tessitura mais realista, que englobava as descrições de acontecimentos e paisagens.

Dois aspectos merecem destaque. Primeiro, essa ruptura com as idealizações dos primeiros cronistas atende às demandas da administração colonial, que investia naquele momento em um conhecimento mais objetivo do interior da colônia. Segundo, a mudança na cognoscibilidade, em decorrência de uma abertura maior na mentalidade colonial, começa a se fazer presente não apenas no desejo de abranger nas experiências uma compreensão da razão e de seu contrário: o mundo da irracionalidade, mas também de narrar esse mundo de modo inteligível. Contudo, entre a razão e o irracional o que surge é um universo de incertezas no qual o conflito foi materializado nas narrativas em substituição à parte do idilismo das primeiras crônicas coloniais. Essas narrativas trazem à tona o conflito, as mazelas e a violência da colonização formulando uma poética que mobiliza artifícios de linguagem que transformaram o recurso antitético em elementos integradores de um grande discurso que fixou nos sertões algumas ideias, como veremos na sequência.

### 1.2.1 As bandeiras paulistas e as influências clássicas no estilo realista de narrar

Esclarecidos esses aspectos, é necessário explicar que no que se refere especificamente às narrativas escritas a partir do final do século XVI sobre os sertões de Goiás, Maranhão e Pará, a maioria são documentos sucintos versando sobre as autorizações das bandeiras, seus regimentos, cartas e ofícios noticiando os andamentos da empresa colonial. Narrativas importantes, mas que deixam pouca margem para uma análise das linguagens e dos estilos que de alguma forma constituíram os sertões em suas representações e referentes. Nenhum viajante estrangeiro esteve nessa região durante o século XVIII, e poucos são os relatos que narram contemporaneamente a ocupação dessa durante esse período.

Entre as exceções, temos o roteiro escrito por Antônio Pires de Campos no início do século XVIII versando sobre a bandeira realizada no ano de 1674 por seu homônimo pai durante a qual encontrou Bartolomeu Bueno da Silva, o pai; as anotações de Berredo sobre as invasões bandeirantes ao território da Capitania do Maranhão e Grão-Pará, na segunda metade do século XVI; o roteiro de José Peixoto da Silva, desertor da bandeira realizada em 1722 por Bartolomeu Bueno da Silva, o filho, aos sertões de Goiás; o relato de Urbano do Couto, membro da referida bandeira de Bartolomeu Bueno, o filho.

Diferentemente do que temos nas crônicas do século XVI e XVII, nas quais uma arquitetura de linguagem retórica é identificável, na maioria desses relatos a identificação de uma estrutura narrativa se faz muito difícil, embora alguns lugares comuns possam ser problematizados quando se trata do tratamento narrativo dado aos elementos contraditórios no interior de determinado texto. As bandeiras ocorridas entre 1670 e 1682<sup>45</sup> são registradas na *História da Civilização Paulista* (1954) como o marco inicial do desbravamento dos sertões do Brasil central:

No ano de 1682, Bartolomeu Bueno da Silva, à frente de numerosa bandeira, atravessa o sul de Goiás e chega ao Araguaia, onde topa com Antônio Pires de Campos, o velho, que acaba de descobrir o rio Cuiabá, começa com esses feitos o devassamento dos sertões de Goiás e Mato Grosso (LEITE, 1954, p. 62).

<sup>45</sup> Tanto o ano dessa bandeira quanto os membros e o itinerário são controversos. Sobre o ano, além do registro datando-a como 1682, há outra informação registrando a data de 1674, essa última acatada por Cunha Mattos na *Corografia de Goiás* (1824) e por Americano do Brasil em *Súmula da História de Goiás* (1932). Ambos se baseiam no “Roteiro escrito pelo capitão-mor Antônio Pires de Campos ao capitão-mor Luís Rodrigues Villares, procurador, do povo da Villa Real do Senhor Bom Jesus de Cuiabá, para descobrimento de grandes haveres para aldeas do gentio Araés”. Esse último documento foi transcrito na íntegra pelo referido Cunha Mattos em sua *Corografia de Goiás*, na seção Apêndice às notas.

Embora os registros discordem quanto à datação dessa bandeira, o encontro entre Campos, pai, e Bartolomeu Bueno, pai, foi registrado também no roteiro escrito no início do século XVIII por Antônio Pires de Campos, o filho. A narrativa de Campos registrou, obviamente, o caminho seguido, o encontro com Bartolomeu Bueno, pai, e as possibilidades de riquezas e recursos no território lindeiro de Goiás e Mato Grosso, margeando o Araguaia:

descerão por ser a marcha mais breve; e qualquer rio que se encontrar para a nascente, sua corrente dá no rio Araguaes [...] que nele se mettem muitos rios e riachos bem afigurados para ter ouro; [...] E esse Araguaes faz barra no rio Paraúpeba<sup>46</sup> que corre do sul quasi ao norte. [...] Com trabalho subirão por elle arriba e olhando entre o poente e o norte se avistará um morrinho azues, que distam d'aquí sete ou oito dias de sertanista e n'estes se achará a tapera [aldeia] dos Araés, aonde chegamos com meu pai, que Deus haja, e achamos várias cunhãs com folhetas pelo pescoço e braço [...] E perguntando aos índios aonde tinham achado aquellas folhetas, respondeu o cacique dizendo: por aqueles morros, depois de chover: e isto foi o que eu vi, e não histórias contadas (CAMPOS apud MATTOS, 1875, p. 143-144).

Esse trecho do roteiro, transcrito por Raymundo José da Cunha Mattos e constante na Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro do ano de 1875, refere-se à região propriamente goiana e, nesse sentido, passamos a partir de agora a tratar de narrativas que versam sobre o recorte espacial dado à tese, pois é mais ou menos nesse momento do final século XVII que toda a construção sobre o sertão, algo dado aprioristicamente e descolado do território do qual nos ocupamos, pôde ser aplicada a esses espaços. Enfim, a bandeira de 1674, reportada por Antônio Pires de Campos, coloca o sertão goiano no mapa do devassamento paulista no contexto da conhecida fórmula bandeirante: a procura por ouro. Contudo, do encontro de Campos com Bartolomeu Bueno da Silva, o pai, é possível encontrar o outro elo dessa representação sobre o sertão. Campos relata:

Ouvindo a meu pai todo o referido foi na mesma vizinhança, aonde tínhamos deixado uma aldeã de gentios da mesma nação Araés, por não podermos conduzir duas aldeas por serem numerosas; e o dito Bartolomeu Bueno aleivosamente o conduziu, e por essa razão não se logrou d'elles, que lhe deu a peste, e quase que se acabaram todos; e o dito entrou para Goiaz e nós para o Cuyabá na era de 1674 e na volta que fizemos para o Cuyabá subimos todos do rio para cima para vermos o Martyrios, e por cima da barra do Araguaes achamos muita gentilidade (CAMPOS apud MATTOS, 1875, p. 144).

Riquezas, apresamento e tratamento dado ao “gentio” se cruzam impreterivelmente nas narrativas sobre o sertão, mas aqui, diferentemente das crônicas

---

<sup>46</sup> Rio Tocantins.

do século XVII, os elementos parecem se conjugar numa complexidade crescente. Sem dúvida, a sondagem do ouro fazia parte da retórica oficial do paulista. Onde viam sinais registravam e recolham amostras, mas quando a questão era o lucro imediato, o apresamento indígena em maior número possível era o objetivo. Campos narra que levou apenas uma aldeia por não ter meios, homens e armas que permitissem conduzi-los em maior número, porém ao relatar que Bartolomeu Bueno não conseguiu escravizar a tribo por ter usado de meios traiçoeiros e fraudulentos, o autor do roteiro remete ao artifício do engano como um instrumento que devia ser bem aplicado para atingir o objetivo de fazer os índios “assentirem ao descimento”. No caso de Bartolomeu Bueno, os índios lhe resistiram e quase que a expedição foi aniquilada, fazendo surgir nessa narrativa seminal do devassamento do sertão goiano a figura do “gentio bravo”, imagem também seminal e fixada sobre a história de Goiás.

“Conduzir aldeias” é uma escrita figurada que remetia à prática de escravização dos indígenas e na linguagem bandeirante diz respeito à deliberação central de suas expedições, mesmo que oficialmente o objetivo fosse a “descoberta de minas”. Em suas narrativas, quase sempre o gênero dissertativo é entrecortado pela descrição dos roteiros, cuja intencionalidade reveste-se de uma estrutura formal que exclui a exposição de suas ações violentas, embora as mesmas já estivessem autorizadas por D. João V, permitindo que primeiro “se haviam conquistar [...] aos gentios bárbaros que lhes opuserem, mas também procurando descobrir os haveres das ditas terras”<sup>47</sup>. Por outro lado, essa autorização tacitamente dada conjuga-se a uma orientação para que não se fizessem cativos “todos os que se metterem de pás, e se aceitarem vir para as Aldeãs”. Além disso, todos os que impusessem aos indígenas “semelhantes cativeiros” incorreriam em penas<sup>48</sup>.

Os textos desses regimentos tinham a força de lei, mas sua dubiedade narrativa reforça a ideia de que o sertão e tudo que nele continha estavam sujeitos a dois regimes discursivos: aquele formal, que aparece na letra das leis vigentes à época, e aquele tacitamente aceito como política colonial, que atesta e justifica a atuação dos bandeirantes contra os indígenas e sua escravização. Buscar encontrar as riquezas no

<sup>47</sup> AHSP, Regimento a Bartolomeu Bueno da Silva, dado na cidade de São Paulo aos 30 dias de julho de 1722 pelo secretário Gervasio Leyte Rabello, do Governador Rodrigo Cesar Menezes. In: *Documentos Interessantes*. Livro V.

<sup>48</sup> AHSP, Regimento a Bartolomeu Bueno da Silva, dado na cidade de São Paulo aos 30 dias de julho de 1722 pelo secretário Gervasio Leyte Rabello, do Governador Rodrigo Cesar Menezes. In: *Documentos Interessantes*. Idem.

sertão de Goiás era, segundo os regimentos coloniais, a prioridade que somente poderia ser alcançada se os autóctones fossem escravizados ou se concordassem em viver nas reduções.

Observemos que na linguagem do regimento específico dado a Bartolomeu Bueno há duas elipses: em relação ao papel da Igreja e, principalmente, em relação à preocupação com a “salvação da alma do gentio”, algo que é recorrente nas narrativas de Gandavo, Gabriel Soares, frei Vicente de Salvador e Brandão. Formados na narrativa colonial do século XVI e da primeira metade do século XVII, pares antitéticos como riqueza/escravização parecem se aproximar ou ao menos não rivalizam tanto a partir do final do século XVII, embora passem a ser menos dissimulados no interior dos textos.

Essa é uma questão importante e pode ser mais bem apreendida na obra *Annaes Históricos do Estado do Maranhão*, escrita por Bernardo P. de Berredo e publicada em primeira edição em 1749, um ano depois da morte do autor. Enumerando e descrevendo o que julgou serem os principais acontecimentos da colônia desde o descobrimento até o ano de 1718, narra em determinado momento, mais especificamente a partir do item 1185, fatos relativos à descoberta do rio Tocantins – divisa em disputa com a Capitania de São Paulo, da qual Goiás fazia parte - e à “invasão” de bandeirantes paulistas à Capitania do Maranhão e Grão-Pará, no ano de 1682. As preocupações internas de Pedro Cesar, governador do Maranhão, voltavam-se para a “descoberta das riquezas” daquele rio donde, segundo Berredo, “já buscavão sua [do governador da Capitania] protecção muitas das nações daquele gentilismo tiranamente perseguidas das Tropas de S. Paulo” (BERREDO, 1749, p. 560).

De uma forma ou de outra, Berredo escreve que Pedro Cesar tentou entabular uma negociação com o bandeirante paulista Pascoal Paes de Araújo, que “insultava aqueles certões com uma Tropa de paulistas [...] ainda depois de já reduzido a injusto cativo a nação de Índios Guarajuz” (BERREDO, 1749, p. 561). Temos aqui um ponto em comum entre a linguagem do regimento dado a Bartolomeu Bueno e a narrativa de Berredo quando esse se refere ao tratamento que deveria ser dado aos indígenas: as expressões “semelhantes cativos”, presente no primeiro, e “injusto cativo” se relacionam no discurso da administração como uma forma de separar o tratamento da escravização àqueles indígenas que não “buscassem a proteção” da administração ou que não quisessem “entrar em paz” com os colonizadores. Berredo estava ciente da existência dessa aporia em sua narrativa, tanto que nos argumentos que

mobiliza como as razões lançadas por Pedro Cesar para que Pascoal Paes deixasse as terras maranhenses, diz:

Com esta informação fez logo aviso a Pascoal Paes, de que achava naquele rio por ordem do Governador Geral do Estado do Maranhão, a quem só pertencia a jurisdição dele; e que a nação dos Índios Guarajuz, oprimida por suas armas com o procedimento mais escandaloso, era a que primeiro se recomendava as instrucções catholicas do mesmo General, por ser a mais afflicta das que haviaõ buscado a sua protecção, já com ameaços de inhumano golpe que estava sentindo (BERREDO, 1749, p. 560).

O problema ético sobre “qual o tratamento a ser dado ao indígena”, sobre o estatuto jurídico desse e a jurisdição que poderia defini-lo surge no texto de Bernardo Berredo como parte do conflito político entre a administração da capitania maranhense e os paulistas, mas uma questão pode ser apontada como sintoma da transformação da cognoscibilidade da época: a presença do termo inhumano remete à ideia de que os indígenas poderiam ser tratados com suavidade fora do âmbito da religião, ou seja, com menor rigor, embora a administração colonial não necessariamente tivesse que lidar com essa dimensão. Berredo não está, obviamente, colocando-se ao lado dos indígenas do sertão maranhense, mas solidificando o argumento da ilegitimidade dos paulistas em estarem no território maranhense, pois se o interesse dos bandeirantes era a escravização, o “cativeiro injusto”, o argumento contrário deveria ser aquele que evidenciava algo de humano no indígena e que se contrapunha à imagem do índio como animal.

A retórica do governador não funcionou com Pascoal Paes. Inconformado, o governador mandou que se organizasse uma expedição de combate aos bandeirantes liderados por Paes, organização essa que durou todo o ano de 1673 e parte de 1674. Enquanto empenhava-se em organizar a campanha para descobrir as riquezas do Tocantins e também empreender “castigo para o Mestre de Campo Paulista Pascoal Paes”, soube Pedro Cesar que estava a caminho do Maranhão o jesuíta Antônio Raposo Tavares, encarregado por El Rei em descobrir as riquezas do rio Tocantins, o que mudou completamente os rumos da empreitada. Nas palavras de Berredo:

Mas quando regulava as últimas medidas para poder entrar na prática delas, lhe impossibilitou a chegada do padre Antônio Raposo Tavares que, indo de Lisboa encarregado do descobrimento do mesmo rio, todas as esperanças de sua jornada afiançavam só nas inteligências do mesmo Paulista. Segurava ele [padre Tavares] nesta expedição importantíssimos tesouros e o conhecido zelo de Pedro Cesar querendo concorrer para a felicidade do seu descobrimento lhe encarregou logo a tropa de Guerra (BERREDO, 1749, p. 566).

A tropa de guerra que o governador disponibilizou para padre Antônio Raposo Tavares ir ao encontro do paulista Pascoal Paes em busca de informações sobre as riquezas do Tocantins era a mesma tropa que o dito governador havia organizado para atacar o mesmo paulista que procedia com “arrogâncias contra a administração colonial e cativeiros injustos” contra os indígenas (BERREDO, 1749, p. 566-567). Padre Raposo seguiu viagem pelo Tocantins, mas quando chegou junto às “nações Guarajuz” o bandeirante já havia falecido, sendo infrutífera sua expedição. A mudança de orientação de Pedro César não é a questão que nos move por ser ela coerente com a submissão ao interesse colonial; o que nos interessa é tentar entender a lógica da construção da trama em Berredo.

Escrevendo sob a forma de crônica, Bernardo Berredo é minucioso com a questão temporal ao informar ano a ano os acontecimentos que julgou importantes sobre a história do Brasil colonial e tendo como pano de fundo a história do Maranhão. Logo no prólogo, apresenta seu gosto pelos escritores romanos Tito Lívio e Tácito<sup>49</sup>. Quanto a Tácito esclarece prontamente uma preocupação com os materiais necessários à realização do projeto de escrever uma história do Brasil:

Agora se Tácito com uns taes materiaes se queixa tanto da pobreza delles, que farey eu que para levantar a minha com regular architectura, a que me restringiaõ as regras da arte, pacificamente necessitey de me aproveitar até das mais humildes à força do trabalho (BERREDO, 1749, n.p.).

A preocupação com os materiais evidenciada por Berredo é metaforizada com a ideia de construção do “edifício para huma História” e, por isso, a referência à regularidade da arquitetura necessária para atingir à verdade histórica, mas a verdade aqui se situa em uma dimensão diferente daquela concepção de história de Rafael Bluteau, como apresentamos acima. Berredo não buscou inspiração na Providência divina para escrever:

toma[ndo] [antes] a empreza de juntar materiaes [...] que mostrasse bem a todo o mundo o quanto se dilataõ os vastos Domínios Portuguezes no que continuey com uma excção taõ escrupulosa, e taõ cheia de zelo, que não deixey Archivo, que não examinasse com meus próprios olhos; e dos sucessos militares, ou achey as notícias nos originaes atestações de seus comandantes, ou nos registros das Patentes dos postos, que serviraõ as mesmas pessoas de que falo (BERREDO, 1749, n. p.).

---

<sup>49</sup>A influência de Tácito sobre Bernardo Berredo parece se resumir à preocupação metodológica com a documentação, pois diferentemente do primeiro, Berredo tem predileção especial pelas guerras, episódios militares e sucessos políticos. Sobre a concepção de história de Tácito, ver VARELLA, Flávia Florentino. *Sine ira et Studio: retórica, tempo e verdade na historiografia de Tácito. História da Historiografia*, Mariana-MG, n. 01, p. 71-87, ago. 2008.

A ideia de “arquivo militar” remete a uma concepção renascentista de história que tinha nos clássicos latinos, sobretudo em Tito Lívio, os modelos para a história. Assim, se podemos dizer, como de fato o dissemos acima, que os sertões dos vales dos rios Araguaia e Tocantins entraram no mapa da colonização com seu devassamento pelos bandeirantes paulistas, também podemos dizer que sua entrada na história, concebida como a narrativa da sucessão de acontecimentos militares e políticos narrados cronologicamente, deveu-se ao relato de Berredo. O sertão retornaria nas narrativas a partir de então como uma dimensão da história militar e política da colônia, nas quais os elementos realísticos – da descrição das paisagens, das descobertas minerais, dos ataques e apresamentos indígenas, das guerras e dos conflitos entre interesses internos – reformulam os usos das figuras de linguagem e as normas de estilo narrativo.

Nesse sentido, a influência de Tito Lívio em Berredo vai além da expectativa de escrever uma história militar. Em primeiro lugar, é necessário esclarecer que em Tito Lívio a ideia de Cícero de que a história é mestra da vida ainda prevalece, mas no primeiro, assim como em Berredo, o que se pode aprender vem dos exemplos recebidos dos acontecimentos passados; em segundo lugar, narrar os sucessos militares, objetivo de Lívio e também, em parte, de Berredo, coloca no centro da trama a ideia do conflito. Sobre esse aspecto Juliana Bastos Marques escreve:

Tito Lívio se manteve como o historiador por excelência da República livre, e dos percalços da política para mantê-la. Política pressupõe conflito; assim, as formas que Tito Lívio narra para mostrar como a República romana lidou com o problema dos conflitos de interesses entre diferentes grupos de um governo livre – ainda que essencialmente aristocrático – são exemplares da importância do fazer política em prol do bem comum, em contraste com o agir em benefício próprio, algo sempre danoso ao coletivo (MARQUES, 2015, p. 60).

Do trecho apresentado de Marques, destacamos duas abordagens: a primeira se refere à dimensão política propriamente dita e suas relações com a dimensão da negociação militar que Pedro Cesar tentou realizar com o bandeirante, pois em termos de circunscrição da narrativa factual, Berredo organiza o conflito em torno das reviravoltas que a ocupação da margem do Tocantins desencadeou, o que, por conseguinte, é arranjado em torno da entidade de uma identidade coletiva abstrata e coerciva: a Coroa portuguesa, algo que Gonçalves Dias, em prefácio crítico à segunda edição da obra de Bernardo Berredo, publicada em 1849, diz ser característica do historiador-político, aquele que “resume todos os indivíduos em um só indivíduo

coletivo, generaliza suas ideias e os interesses de todos, conhece os erros do passado e as esperanças do passado e tem por fim – a nação”, tipo ao qual correspondia Berredo (DIAS apud GIRON, 2003, p. 124).

Embora haja uma diferença substancial entre a ideia de República defendida por Lívio e a de Estado defendida por Berredo, a referência de Gonçalves Dias à saturação promovida por uma entidade coletiva que abrangeria os interesses de todos pode ser aproximada por vias oblíquas à ideia de uma Roma capaz de “lidar com o problema dos conflitos de interesses entre diferentes grupos” (DIAS apud GIRON, 2003, p.). No caso de Berredo, Roma equivaleria à Coroa portuguesa, pois enquanto historiador-político “Berredo era português e só escrevia para portugueses: não escrevia a história do Maranhão, escrevia uma página das conquistas de Portugal: daí o seu maior defeito” (DIAS apud GIRON, 2003, p. 123).

As disputas políticas vivenciadas no sertão foram figuradas por Bernardo Berredo também sob um modelo estilístico que tem sua trama centrada no conflito, mas aqui ele faz parte da estrutura do texto e surge como um elemento que o diferencia dos relatos do século XVI e XVII, obliteradores dos conflitos políticos e adeptos de uma visão monológica sobre o sertão, inaugurando uma pluralidade de vozes com direito a manifestar-se. Nesse trecho sobre o devassamento dos sertões maranhense estão presentes, no plano da narração da ação, a atuação dos bandeirantes e seus interesses na escravização dos índios, a das nações indígenas que buscavam socorro no governo, as da Coroa, representado por Pedro Cesar, que queria proteger o território maranhense contra os paulistas, a do padre Raposo Tavares, que necessitava dos paulistas para reconhecer o território do rio Tocantins, justapostas dialogicamente em torno de um conflito previamente dado por Berredo, qual seja: qual a melhor forma de conduzir os interesses da Coroa na colônia?

Em torno desse problema, os personagens vão se formando, e a figura de Pedro Cesar se consolida a partir de um tipo ideal: aquele do comandante fiel aos interesses de Portugal e cuja construção arquetípica revisitava a ideia da construção do personagem a partir de certas características que um autor desejasse ressaltar, atribuída ao estilo de Tito Lívio. Por sua vez, os indígenas são para Berredo elementos que compõem a vocalização, mas que com a sobreposição da voz mais autorizada moralmente, a de Pedro César, secundada pela voz do próprio autor, tornam-se um rumor esquecido e não resolvido no desfecho da trama.

Ou seja, em princípios do século XVIII, múltiplas vozes emergem sobre o sertão, mas a voz centralizadora da trama é emanada de um lugar que está além do conflito narrativo, fosse ele factual ou não, expressando um discurso coeso e que buscava suprimir as brechas. Por fim, os indígenas foram entregues à sua própria sorte, e a Igreja não estaria lá para ajudar. Fosse uma narrativa ficcional, poderíamos dizer dos *Annaes Históricos do Estado do Maranhão*, de Berredo, que teria produzido a mais realista alegoria sobre o lugar do indígena na construção do sertão dos vales.

Enquanto um rumor distante, a “voz indígena” construída por Berredo, que aparece inicialmente como contraposição à atuação paulista, foi arranjada narrativamente em torno do argumento central da trama: a coesão da política colonial portuguesa, mas ela também é urdida como um esboço da submissão dos indígenas à autoridade jesuítica e como estilo narrativo assentado nos temas da piedade e da humildade. Em uma obra de história militar e política, o delineamento sutil do gosto eclesiástico não passou despercebido pelos censores do Santo Ofício que decidiram sobre a “necessidade” da publicação, como depreendemos na resposta do M. R. P. D. Joseph Barbosa, sensor do Santo Ofício e clérigo regular da divina Providência, constante no prefácio da primeira edição dos *Annaes* (1749):

Aqui se estão lendo uma difusa narração, as cousas naturaes quase ocultas naquelas terras, havendo já dellas alguma breve noticia, aqui se descrevem com pena muito liberal, e os sucessos civis e militares aqui os leraõ os curiosos com toda a individuação, escrito como verdade, e sem lisonja. O estylo he grave sem affectação, sempre confiante; e nas matereas Eclesiástica, em que parece ser fatalidade, continua ser o estylo mais humilde [...] E como nestes Annaes não leyo cousa alguma contra a Fé, ou bons costumes, me parecem dignos de que se imprimaõ (BERREDO, 1746, n.p.).

A questão é que, enquanto historiador-político, Bernardo Berredo, influenciado por Tito Lívio e Cícero, tem consciência das relações de poder que envolvem Igreja e Estado e transpõe isso para seu estilo de escrita: ora grave em assuntos de política e militar, ora humilde em assuntos eclesiásticos ou que envolvessem assuntos que interessassem diretamente à Igreja, caso dos indígenas americanos. Contudo, a questão não é apenas temática - no caso a inserção dos índios da narrativa -, mas também de como seguir as “instrucções catholicas”, ou seja, de como escrever em um estilo *humilis*. *Humilis* aqui não tem o sentido conferido por Quintiliano ou Cícero<sup>50</sup>, mas aquele dado por Santo Agostinho, que segundo Erich Auerbach, em *Ensaio de*

---

<sup>50</sup> Na obra *Ensaio de Literatura Ocidental* (2012), Erich Auerbach diz que no emprego dado por Cícero e Quintiliano o *humilis* tem o sentido de estilo simples e popular (2012).

*Literatura Ocidental* (2012), definia-se como o estilo cunhado a partir das Escrituras Sagradas e que era “ao mesmo tempo uma nova forma de sublime” e que à

maneira dos Evangelhos em que figura, excipit omnes populari sinu [recebe todos no seu seio comum] [...] Jesus Cristo torna-se o modelo a ser seguido, e é pela imitação de sua humildade que podemos nos aproximar de sua majestade – e foi por essa humildade que ele próprio atingiu o ápice de sua majestade [sublime] encarnando-se não num rei da Terra, mas num personagem vil e desprezado (AUERBACH, 2012, p. 23-24).

Segundo Auerbach, essa composição do humilde como preenchimento do sublime faz de Cristo um modelo não apenas teológico, mas um modelo para o estilo realista, pois era a história de Jesus que preencheria os temas altos da redenção e da superação da morte, temas sublimes. Por outro lado, o *humilis*, em sua relação com a linguagem realista, valorizaria enquanto gosto estético a composição narrativa da humilhação e do *submissum* (submissão) como elemento crucial da eloquência cristã (AUERBACH, 2012). Do ponto de vista do gosto dos padres da Igreja no período que Bernardo Berredo escreveu, o estilo humilde, como referiu o padre Joseph Barbosa, contemplou a necessidade de um preenchimento estilístico que atendesse ao tom de humilhação e de piedade para que “todos os homens a despeito de sua condição social, mas também [de] toda a sua baixa vida” pudesse ser “receb[ido] no seio comum” da Igreja, preenchimento esse inaceitável na construção do estilo por meio do qual, por exemplo, Berredo narrou as ações de Pedro Cesar, um governador e chefe militar do Maranhão, para as quais o estilo grave de Tácito ou de Tito Lívio era mais adequado.

Nesse sentido, transcendendo a questão do conteúdo e da figuração dos personagens indígenas na narrativa desse episódio da história do sertão maranhense, a posição de pedintes atribuída aos guarajuzes coloca um termo no desenrolar da invasão paulista: Berredo, enquanto narrador dos acontecimentos e como mediador interno e externo dos conflitos entre estilos e discursos, compatibiliza Igreja e administração colonial no nível narrativo.

Do ponto de vista das práticas, a compatibilização entre os interesses da Igreja e os da administração colonial muitas vezes se tornava difícil, embora não impossível. Os acontecimentos narrados por Berredo são um exemplo dessa compatibilização, afinal, o padre Antonio Raposo Tavares – membro da Igreja e representante do Estado – foi quem impediu que as tropas portuguesas atacassem o paulista Pascoal Paes<sup>51</sup>.

<sup>51</sup> Sobre essa complexa questão, é interessante a abordagem de Fábio Eduardo Cressoni na tese *A demonização da alma indígena: jesuítas e caraíbas na terra de santa cruz*, sobretudo quando apresenta o conjunto de argumentos religiosos que na Capitania de São Vicente era utilizado para conseguir

Discorrendo sobre a relação entre a prática e os “escritos” jesuíticos em *Visões do Paraíso*, Sérgio Buarque de Holanda pôde iluminar essa questão ao argumentar que “as especulações dos autores portugueses, nesses casos, versaram quase sempre sobre a aplicação, em casos concretos, de teorias escolásticas geralmente reconhecidas” (HOLANDA, 1994, p. 311).

Por essa perspectiva, tanto padre Manuel da Nóbrega, que defendera no *Diálogo da Conversão dos índios* (1560) a existência de *uma anima* (alma), mas também se referiu, em 1558, aos naturais da terra com epítetos de ‘cruéis e bestiais’, quanto José de Anchieta, que afirmava que pela educação era possível a salvação, mas defendeu que ‘para esse gênero de gente não há melhor pregação do que a espada e vara e ferro’, concebiam antes de tudo os autóctones como “brutos irracionais” (HOLANDA, 1994, p. 312).

Essa irracionalidade, contudo, deveria ser narrada. Do ponto de vista da relação entre linguagem e história, Holanda levanta aqui a questão de que os escritos jesuíticos mantinham uma relação complexa com os princípios da Companhia de Jesus e com as experiências diretas dos indígenas. Em seus escritos e correspondências, que na maioria dos casos tinham a função epistolar do ensinamento, a questão da existência de uma alma no indígena e as formas e meios de conduzi-lo à salvação oscilavam entre a compreensão teológico-política e as implicações em matéria de convencimento, as quais preconizavam o uso dos artifícios retóricos do diálogo e dos *exemplas*, inclusive apresentando o uso da força física como um dos meios para trazer o índio aos bons costumes.

Sobre isso, João Adolfo Hansen aponta na escrita epistolar do final do século XVI do padre Manuel da Nóbrega o uso do léxico *negro* para se referir tanto aos escravos africanos quanto aos índios, o que, segundo aquele, não se configurava um descuido de linguagem em Nóbrega, mas a integração entre suas compreensões político-teológica e jurídica da condição de ambos os sujeitos em referência:

No caso de Nóbrega, o uso constante de um termo como negro para referir índios e africanos, por exemplo, é decorrência do pensamento analógico operante tanto na teologia-política, que constitui em uns e outros a mesma carência de Bem, como ‘gentilidade’ herdeira do pecado de Caim, e ainda de um critério jurídico que para uns e outros postula o ‘naturalmente escravo’,

como bárbaros interpretados através da Política aristotélica (HANSEN, 1995, p. 102).

Na concepção de Hansen, essa prática discursiva é um procedimento abstraído da retórica aristotélica e não deveria ser entendido como expressão realística do universo colonial, porém não é possível negar que as ações dos jesuítas tinham uma relação sintagmática com o referido como prática discursiva e - ainda que não possamos pensá-la como um decalque da realidade - devemos compreendê-la na condição de signos que reafirmam no estilo *humilis* o desejo partilhando tanto por conquistadores quanto pelos padres da Igreja de que os grupos indígenas fossem subjugados quer sob a forma da conversão, quer da sujeição, como surge nas narrativas desde o tempo de Las Casas.

Vencidos, submetidos ou convertidos esses seres - que pairavam entre as alegorias da bestialidade e as inocentes imagens do paraíso - vinham dos sertões, principalmente dos sertões dos vales dos rios Araguaia e Tocantins, e emergiam das narrativas coloniais até o final do século XVIII como referência à gentilidade e como molde por meio do qual a irracionalidade podia ser conhecida, julgada e narrada.

Nesse molde pareciam caber todas as interpretações sobre a gentilidade. Dele se faziam tanto a figuração mítica, que remetia em algumas circunstâncias narrativas às visões do paraíso, quanto o espaço metafórico dos infernos, compondo de um lado uma paisagem antitética que revolvía o imaginário colonial em meio às incertezas de como se deveriam escriturar os indígenas das terras brasílicas. De outro lado, esse mesmo molde assentava sobre si um imaginário dos sertões dos vales como um lugar no qual tudo era permitido, desde que se conseguisse dar sentido a uma lógica poético-formal que permitisse o entranhamento dos objetivos práticos da empresa colonial na imaginação de atos heroicos e lutas épicas para salvar almas e apagar a barbárie, custasse o que custasse.

Dessa perspectiva, o par riqueza/escravização indígena, uma urdidura básica das narrativas sobre o sertão, colocado como um problema pelo viés do combate do “cativeiro injusto” é tramado por Berredo no interior dos discursos coloniais como a possibilidade de os tesouros sonhados por inúmeros expedicionários, como padre Raposo Tavares, serem substituídos pelo apresamento indígena, na medida em que esses termos foram compatibilizados no léxico colonial em torno da ideia de riqueza. O sertão era um lugar de tesouros porque mesmo quando não se encontravam ouro ou minerais preciosos era possível trazer em cativeiro o “gentio belicoso”.

### 1.2.2 As bandeiras paulistas: uma ironia acerca do realismo das narrativas coloniais

No século XIX, essa percepção do sertão como espaço de espoliação tanto da Igreja quanto de bandeirantes parecia bastante difundida. Discorrendo sobre a mesma bandeira que Bernardo Berredo trata em seu *Annaes*, José Martins Pereira de Alencastre, presidente da província de Goiás, escreve, em 1863, que “uma partida de paulistas ter [ido ter] à margem do rio Tocantins” no ano de 1672 colocou os jesuítas sediados na Capitania do Maranhão e Grão-Pará de sobreaviso (ALENCASTRE, 1863). Para reforçar o alcance da preocupação com a investida paulista, Alencastre recorre à narrativa do historiador inglês Robert Southey, que, no início do século XIX, escreveu terem sido “as tribos do [rio] Tocantins cruelmente perseguidas por esses tão desapiedados quanto infatigáveis caçadores de homens” (SOUTHEY, 1958. p. 343).

A argumentação de Alencastre remete aos mesmos acontecimentos, mantém a urdidura base, ouro/apresamento indígena, e mobiliza quase os mesmos personagens que Berredo. Pedro Cesar aparece planejando agir contra os paulistas e esses surgem apresando os indígenas, “que imploram por socorro à cidade de Belém” (SOUTHEY apud BERREDO, 1980, p. 26). Contudo, Alencastre institui uma mudança em seu enredo: os índios deixam de ter uma participação direta na ação; sua presença é introduzida no texto por meio da referência a Southey.

Além disso, a interferência do governador do Maranhão e Grão-Pará é apresentada por Alencastre como uma medida tomada pelos jesuítas, o que teria feito com que o governador “considerasse como insulto a entrada de Pascal Paes de Araújo em terras que supunha da sua jurisdição” (ALENCASTRE, 1980, p. 26). Nesse ponto, temos um deslocamento muito claro, pois na narrativa de Berredo o responsável por fazer com que Pedro Cesar, o então governador, tomasse como ofensa a atuação do paulista Pascoal Paes foi um militar que atuava sob as ordens do mesmo governador.

Cabe expor que a narrativa original desses acontecimentos está em Berredo e que tanto Alencastre quanto Southey, em quem o segundo corrobora algumas interpretações, baseiam seus relatos no primeiro. Assim, quando Alencastre muda alguns aspectos da narrativa e institui, por exemplo, a participação dos jesuítas que não aparecem no relato original ele está ficcionalizando a narrativa ao dar um contorno imaginado à trama. Seguindo a mesma ordem de acontecimentos de Berredo, Alencastre conta que a expedição foi organizada, mas que não realizada devido à chegada de padre

Antônio Raposo Tavares, “que vinha em comissão explorar o Tocantins que, segundo notícias dadas por Pascoal, era rico em metais preciosos” (ALENCASTRE, p. 1980, p. 26).

E aqui o ordenamento dos fatos muda de foco. Se no relato de Berredo a centralidade era a composição realizada por Pedro Cesar em torno dos interesses coloniais nos sertões, em Alencastre há um deslocamento de intenção: esse escreve que o que era uma força preparada para socorrer os indígenas, pois os jesuítas “opunham-se com o maior fervor a essa guerra de extermínio”, transformou-se, por iniciativa dos próprios padres da Companhia de Jesus,

desde logo em comissão mineralógica. O ódio contra o mestre de campo desarmou-se, tornando-se desde então o ídolo de ouro, em que todas as esperanças se depositavam. Porém, é fama que essa expedição malogrou-se completamente. Quando o padre Raposo chegava às margens do Tocantins, já Pascoal Paes de Araújo era falecido e seus companheiros tinham se retirado [com] a grande presa que fez daqueles gêntios que vendeu na cidade de São Paulo e suas vizinhanças como lucro não pequeno (ALENCASTRE, 1980, p. 26-27).

Quando diz que de inimigo o paulista Paes de Araújo havia se tornado em “ídolo de ouro” para padre Raposo, Alencastre obviamente recorreu à ironia para expor o que ele entendeu como as contradições dentro da Companhia de Jesus. A centralidade da política de preservação do indígena, com efeito, podia ser descolada do horizonte de interesses da companhia conforme prerrogativas mais imediatas surgissem e as minas do Tocantins parecem ter sido um desses casos prioritários para os padres. Podemos depreender alguns aspectos que se transformam aqui sobre a relação entre salvação/riqueza e apresamento indígena/minas de ouro que metaforizam os sertões e forjam sua narrativa.

O apresamento indígena como instrumento da riqueza nos séculos XVI e XVII, que foi contraposto nas narrativas a partir de uma dissociação abstrata e simples do ponto de vista teológico e político, embora não do ponto de vista prático, passa no decorrer do século XVIII a ser parte de um exercício de convergência que diz muito mais sobre os sertões em função da estrutura narrativa na qual está inserida essa compatibilização do que da prática em si.

Berredo, para narrar essa compatibilização, recorre à trama que envolve personagens em ação no sertão, evidenciando, de um lado, a materialização do sertão como cenário da história onde personagens históricos ficcionalizados podem ser distinguidos vivamente como parte do mundo colonial. Nesse sentido, ao contar uma

história que ocorria no sertão trançando um conflito que remetia a sentimentos e sentidos, ele propôs que a história – narrativa construída – dos sertões concebesse um lugar político e poético para o sertão, embora a estrutura profunda dos significados de sertão como lugar da riqueza alcançada por meio da escravização ainda se mantivesse, pois Berredo não desloca em nenhum sentido a compreensão da urdidura básica: consolidando a normatização do cativo como prática consensual entre jesuítas, colonos portugueses e bandeirantes.

Por outro lado, a abertura dada por Berredo para que na sua “arquitetura histórica” outras vozes participassem da trama é que oferece os elementos necessários para que Alencastre proponha um deslocamento quanto à compreensão da prática discursiva dos jesuítas um século depois. Porém, diferentemente de Berredo, Alencastre emite um juízo de valor sobre a atuação dos padres jesuítas e isso é fruto, obviamente, das transformações culturais e políticas por que passou o Brasil ao longo do século XIX, mas tem um aspecto que precede a argumentação das mudanças políticas: uma liberação das formas de representar o mundo poeticamente permitiu que Alencastre criasse personagens e forjasse o tom irônico para dizer o que pretendia dizer e se fazer entender.

Se em Berredo o sertão é concebido como um lugar de conflito, em cujo cenário as vozes eram organizadas e domesticadas por um discurso monológico, em Alencastre o dissonante – lugar das incertezas - é colocado como pedra de toque da política colonial: quem deveria proteger o sertão, e até fins do século XVIII quase todo ele era apenas os povos indígenas, fazia parte de engrenagem colonial e atuava, inclusive, como um dos seus principais pilares. O significado é importante, mas fundante mesmo é o tropo mobilizado por Alencastre para vazar sua concepção sobre o sertão: a ironia. E aqui podemos esclarecer as razões para que ele tenha recorrido àquele trecho específico de Robert Southey: a referência à expressão “caçador de homens” foi considerada por Alencastre uma vigorosa metáfora capaz de difundir todo o paradoxo discursivo de uma sincronia política perfeita que, seguramente, só poderia ser escrita em um tom irônico.

Mesmo tendo buscado em Southey a metáfora perfeita para designar paulistas e padres, Alencastre encontrou no letrado inglês mais que isso, encontrou um modelo narrativo por meio do qual poderia vazar histórias que iam além da descrição sucessiva de acontecimentos. Sobre o estilo e o tropo narrativo adotado por Robert Southey, André da Silva Ramos, no artigo *Robert Southey viajante: da (im)possibilidade de se*

aprender com a história de Portugal (2014), defende que esse letrado foi influenciado por historiadores e filósofos como Adam Smith, David Hume, Edward Gibbon e William Robertson, intelectuais esses que, afinados com as transformações no campo discursivo do século XVIII, propunham narrar a história ceticamente (RAMOS, 2014).

Impregnado por esse ceticismo em frente ao passado, Southey faz de Portugal um exemplo satírico do que uma sociedade que desejava estar em progresso não deveria ser, e esse modelo foi de certa forma estendido à história do Brasil-Colônia. Tomando como referência a construção narrativa de Gibbon, de quem Hayden White enfatiza o caráter ambíguo e bipolar das interpretações marcadas pela negação e sedução pelo passado que são vazadas como sátiras, Ramos (2014) ressalta em Southey o tom estético-formal estruturado como uma ironia.

É exatamente esse tom irônico que Alencastre captura na expressão “caçador de homens”, pois embora Southey tenha apresentado os bandeirantes e os índios na relação caçador/homem, o termo caçador relaciona por elisão o sujeito caçador ao predicativo caça, ou seja, animal. A ironia é o fato de homens estarem sendo caçados, mas existe aí também uma sátira: os jesuítas, que consideravam os “gentios” não como animais, mas como seres com alma, colaboraram ativamente para que a caçada tivesse sucesso.

Southey, obviamente, permitiu-se narrar a história de uma forma bastante diferente daquela dos cronistas coloniais ou mesmo daquela de Berredo, que havia se esforçado por caracterizar sua narrativa como “história verdadeira”. O letrado britânico tinha em mente uma história na qual os juízos e julgamentos irrompiam nas narrativas por meio das ironias, que eram a estrutura narrativa do ceticismo e da desconfiança da época, século XVIII/XIX, em relação ao passado. Essa relação conflitante entre julgamentos, imaginação e racionalismo também está presente em Alencastre em alguma medida, pois ele trouxe para sua narrativa, e não apenas nesse momento, o juízo de valor acerca do passado colonial e escolheu colocar-se ao lado dessa ou daquela versão, mesmo que sua própria concepção se mostrasse como parte do conflito estético e discursivo da época.

Seguindo essa senda, os sertões dos vales dos rios Araguaia e Tocantins foram forjados pela primeira vez, desde o achamento, como uma possibilidade crítica, porém essa criticidade presente no relato de Alencastre se volta apenas para os sujeitos e grupos que tinham se tornado obsoletos na nova ordem imperial, caso dos jesuítas, mas não dos paulistas. Alencastre parece ter consciência dessa dificuldade em seu texto, mas

mesmo tentando modular sua interpretação, o conflito está no centro de sua escrita e emerge dramaticamente em sua estrutura de linguagem, pois apenas o passado é passível de julgamento; o presente deve ser festejado.

Em relação às metáforas por meio das quais os sertões são vazados, os pares de urdidura básica já não serão suficientes, porque alguns deles não estão mais presentes no registro de cognoscibilidade do século XIX, como, por exemplo, o polo da salvação, tendo contribuído muito para isso a expulsão da Companhia de Jesus, em 1759, mas não somente isso. Os interesses práticos da Coroa portuguesa entre os séculos XVII e XVIII deliberam a exclusão da questão *anima* (alma) como ponto determinante para a definição do tratamento que deveria ser dado ao autóctone, e o tênue equilíbrio entre os discursos que animavam as práticas de “salvação” é substituído pela prática da redução/apresamento.

O século XVIII seria, sobretudo, o século da “caçada”: o sertão, absorvido pela ideia da gentilidade e todos os elementos que lhe davam sentido, seria caçado, e o pragmatismo eivou as narrativas com aquela dúvida que marcou todo o conteúdo sobre ele desde que o fazer histórico passou a ser uma atividade que enumerava acontecimentos, datas e argumentos, organizando-os conforme fosse possível narrar suas inter-relações e conflitos, em uma hierarquia que não julgava importante as contradições e elisões interpretativas, mas que primava pela generalização em torno do fortalecimento da política colonial, caso de Berredo.

O tom irônico de Alencastre movia-se tanto em direção ao que ele julgou ser uma “displacência” de Berredo em relação à verdadeira situação da política colonial, cujo desenrolar afastava qualquer possibilidade de “salvação” para o indígena do sertão maranhense, quanto à leviandade dos Jesuítas que defendiam antes seus próprios interesses. Durante o século XIX, o sertão só poderia ser entendido como um lugar no passado colonial, e a crítica irônica feita acerca dele irradiava um sintoma que se desenvolveria durante o século XIX e XX: o repetir-se dentro de determinado padrão da marca da barbárie, deixada para trás e retomada a todo o momento. Em contrapartida, a fabulação miticamente dos relatos fantásticos retroalimentaria as ambições de paulistas e da administração colonial a partir do século XVII, forjando a constituição de outros modelos narrativos além da ironia.

### 1.3 Os sertões devassados: o deslocamento do Eldorado e o ceticismo dramático

#### 1.3.1 O Eldorado e seus contornos geonarrativos

A imagem da riqueza advinda dos primeiros escritos coloniais dá margem para refletirmos sobre outros aspectos da estrutura da linguagem e da composição narrativa que construíram os sertões dos vales dos rios Araguaia e Tocantins. Na bandeira de Antônio Pires Campos do final do século XVII, o apresamento da tribo araés ocorreu concomitantemente ao achado “das várias cunhãs com folhetas [de ouro] pelo pescoço e braço”. Quando viram as “folhetas de ouro” imediatamente perguntaram ao chefe da tribo onde haviam encontrado e a resposta que Campos assinala como tendo sido dada é interessante: “Por aqueles morros, depois de chover” e complementa sobre a veracidade de sua informação: “Isso foi o que eu vi, e não histórias contadas” (CAMPOS apud MATTOS, 1875, p. 143-144).

Os morros dos quais fala o líder araés é conhecido atualmente como Serra das Andorinhas e fica localizada na divisa de Pará e Tocantins, em suas porções sul e norte respectivamente, mas o lugar aludido por Campos é, sem dúvida, um lugar imaginado como uma serra dourada, objeto de fetiche e de ambição desde o primeiro século da colonização, como já discutimos aqui. Contudo, a representação construída por Campos tem diferenças em relação àquelas produzidas nos primeiros relatos coloniais: primeiro, Campos utiliza o efeito do entrever, do avistar ao longe, para dar materialidade à hipótese de que aquela serra seria um depósito aurífero, afinal, o vocábulo “aquele” se refere à distância entre o sujeito e o objeto.

Por outras palavras, Campos não atestava ter visto a serra ou mesmo acreditar que ela fosse real, atestava apenas ter ouvido a narrativa e ali ele difere totalmente de Gandavo, por exemplo, ao escrever seu relato sem recorrer à exposição de detalhes que conduzissem o leitor do roteiro a uma epifania acerca das maravilhas que se poderiam ali encontrar, ou seja, parece que o bandeirante trata a questão com certo ceticismo. Voltaremos a esse ponto mais abaixo.

Segundo, o interesse nesse avistamento denota que a exploração das minas de Goiás demandava a expectativa de encontrar grandes depósitos auríferos, pois a serra dourada simbolizava em Goiás e no Pará o mito do Eldorado. A longa tradição fantástica em que estavam inseridos esses lugares míticos e fantásticos “existentes” nos

sertões da colônia não deixou de se manifestar no relato de Campos, que, ao fechar o roteiro, descreveu o que seus olhos puderam divisar ao longe como imagens projetadas pelos morros com “apparencias de gallo, cruz, coroa, lança e mais cousas” (CAMPOS, 1875, p. 144). Esses signos são tão fortemente apropriados pela mítica e mística contemporânea à bandeira que os morros avistados pelo bandeirante são designados pelos cronistas e historiadores que tiveram acesso ao seu roteiro a partir do século XVIII pelo nome de Serra dos Martírios, em alusão ao martírio na cruz de Jesus Cristo.

A dimensão simbólica das imagens construídas por Campos, que era quase uma criança quando acompanhou seu pai naquela bandeira, está marcada pelos signos do reino de Portugal em sua dimensão mística: a imagem da coroa remetida à serra é um signo sob o qual assenta o significado da propriedade do rei de Portugal, e aqui nós nos reportamos ao final do relato de Pero de Magalhães Gandavo sobre o qual tratamos acima, quando esse defende ser a descoberta do Eldorado um instrumento para que “aumente muito a coroa destes reinos: aos quais desta maneira esperamos, mediante o favor divino [...]” (GANDAVO, 1587, p. 155).

Aumentar a coroa do reino de Portugal, representado simbolicamente pela imagem da coroa, é o frontispício da relação entre riqueza e poder, porém essa coroa só seria alcançada “mediante o favor divino” representando a cruz, a Providência, por um lado e, por outro, o sacrifício trazido pela fome e pelas doenças. Por fim, a lança seria o signo cujo significado representaria a atuação bandeirante combatendo os índios e derrotando-os militarmente. Entretanto, apesar dessa relação possível entre os modos de representação de Gandavo, no final do século XVI, e de Campos, no final do século XVII, a questão mítica nessas representações é tratada de modo diferente por ambos. Enquanto no primeiro a iluminação da Providência estabelece o concerto necessário entre narrativa verdadeira, história, engenho e política, no segundo a Providência é parte em uma relação na qual os elementos simbólicos direcionam-se menos ao céu do que ao chão das relações.

Campos, diferentemente de Gandavo, registra o que ouviu diretamente dos envolvidos e, provavelmente, independente do grau de figuração de seu texto, preencheu menos sua narrativa sobre o sertão com a imaginação do que o narrador do primeiro século colonial. A Providência, nesse caso, teve um papel mais vinculado ao desejo de configurar em termos estéticos a proteção dos expedicionários do que uma influência na definição das riquezas como algo mágico ou fantástico, afinal, não

podemos esquecer que as “folhetas de ouro” tomadas às indígenas pelo pai de Campos foram levadas para São Paulo e dessas foi mandado fazer “um resplendor para uma imagem do vulto de Nossa Senhora do Rosário [...] e também uma coroa do mesmo ouro que pezava quarenta oitavas, para Nossa Senhora do Monte do Carmo do hospício da villa de Itú”, um modo de agradecer pela proteção divina aos membros da bandeira (CAMPOS, 1875, p. 143).

Ter participado da expedição, alguns poderão objetar, deu a Campos um lugar privilegiado como narrador, algo que certamente Gandavo não teve. Contudo, não se trata de questionar quem é mais ou menos fiel ao mito do Eldorado, mas evidenciar que mesmo a narrativa mítica do sertão é condicionada pelas mudanças nos estilos narrativos e no campo cultural.

Além disso, é necessário considerar que Antônio Pires de Campos não era um letrado como o era Gandavo e sobre esse aspecto é importante referir que se nesse último a dimensão mística da Igreja e da cruz se misturava no texto ao elemento *mítico* representado pelas inferências possíveis acerca da cultura clássica antiga, no primeiro a ausência do conhecimento clássico transformou o ideário mítico em uma versão mais *mística* do Eldorado/Serra Dourada, o que de certa forma se caracterizava como uma variante mais acessível, pois sua linguagem remetia aos códigos simbólicos reconhecidos pela comunidade linguística e cultural do bandeirante.

Acerca do processo de transformação da cognição cultural na Colônia no século XVIII, Berenice Cavalcante estabelece um diálogo importante entre as academias coloniais e o que ela denomina de cultura do Iluminismo. Segundo a autora, entre os letrados do final do século XVIII<sup>52</sup> a compreensão da história ainda era dependente da crença na interferência da Providência divina nos assuntos terrenos, o que não impedia que interpretações de matiz ilustrado convivessem “com posturas vindas da tradição” (CAVALCANTE, 1995, p. 58). Assim:

Ainda que se mantivesse a crença na intervenção da providência divina nos acontecimentos históricos, ela não foi de porte a impedir que estes estudos históricos realizados por alguns desses acadêmicos se voltassem para novos objetos e novos campos de saber típicos do século XVIII, como, por exemplo, a ‘história natural’. Consoante os princípios do Iluminismo, tratava-

<sup>52</sup> Ainda que no título do artigo em referência, *Os letrados na sociedade colonial: as academias e a cultura do Iluminismo no final do século XVIII* (1995), Cavalcante registre o final do século XVIII como recorte temporal da discussão, no corpo do texto ela aborda principalmente meados do século. Assim, embora Antônio Pires de Campos, o filho, tenha vivido apenas até meados do século XVIII e que não tendo feito parte do mundo especificamente letrado, não é improvável que tenha experimentado em algum grau dessa atmosfera de transformação e que ela tenha feito eco em sua narrativa.

se de conhecer a natureza e a história como formas de conquista de apropriação do mundo, sendo esta a face utilitária e pragmática com que se passou a razão e o sentido do conhecimento, diferenciando-se assim da noção tradicional da contemplação das verdades eternas. No caso do conhecimento histórico, buscava-se o estabelecimento da verdade em relação a fatos sobre os quais pairavam dúvidas, suspeitas de falsidade ou que se constituíssem em fontes de equívocos ou lendas (CAVALCANTE. 1995, p. 58).

Certamente, as mudanças que atingiram lentamente os letrados na colônia demoraram ainda mais tempo para alcançar os grupos desprovidos de título e/ou letramento - aspectos intimamente ligados no período -, caso de Antônio Pires de Campos. Contudo, Berenice Cavalcante ao defender a existência de um clima de opinião entre os letrados “que designaria uma forma peculiar de usar a inteligência, em outros termos, um tipo especial de lógica” (1995, p. 54), trouxe à tona a complexidade da chegada da filosofia iluminista na colônia e da constituição de uma ilustração brasileira na medida em que explicita como essa “nova lógica”, apesar de tensionada pelos modelos tradicionais e pela conformação social da colônia em relação à Coroa, encontrou espaços de atuação que foram se enraizando da cultura letrada brasileira, enraizamento esse que estendemos à cultura em geral.

Segundo essa autora, mesmo em meio a essas tensões, no século XVIII inicia-se uma transformação nas formas de conceber a história e o conhecimento, que se voltava para o uso da razão, agora nos moldes cartesianos. É preciso registrar, porém, que essa concepção utilitarista e pragmática do conhecimento com vistas às conquistas materiais convivia durante esse século com a noção de história resultante da luz da Providência, como vimos no dicionário de Rafael Bluteau.

Por outro lado, as questões de ordem humana estavam cada vez mais livres para serem pensadas para além da doutrina teológica, e o surgimento dos pressupostos da “história natural” possivelmente influenciou as estruturas de sentido por meio das quais também as pessoas comuns representavam e narravam o mundo. Assim, não há que se questionar que ao menos até o final do século XIX as verdades eternas continuaram a ser contempladas, mas o conhecimento dos meios naturais e geográficos tinha interesse prático e imediato e por isso requeria um modo narrativo menos místico e mais cético, no qual a relação entre fé e razão não restringisse o conhecimento às revelações (CAVALCANTE, 1995).

Mesmo considerando que a cultura medieval ibérica obscurecia em grande medida as luzes da razão, no universo colonial brasileiro começava a difundir-se uma atmosfera que nutria o pensamento pragmático e restringia a apresentação da retórica

legendária nas narrativas à medida que encontravam um ambiente cultural que exigia representações mais verossímeis. No caso específico de Antônio Pires de Campos, o ambiente do qual apreendeu sua narrativa requisitou dele uma atenção quanto à paisagem, quanto aos recursos humanos e quanto à configuração natural, pois dela dependeu não apenas a sobrevivência do grupo na bandeira em referência, como também o conhecimento útil a ser aproveitado em outras bandeiras.

Dentro de uma tensa relação com o imaginário colonial que insistia em povoar seu repertório mental com imagens que remetiam ao universo metafórico e obscuro do simbolismo medieval, ainda que resignificado, a necessidade de ter algo mais do que uma crença em riquezas maravilhosas fez surgir o relato de um itinerário real que delimitava os rios Araguaia e Tocantins, as cachoeiras e as dificuldades de navegação, ou seja, demarcava o Eldorado com uma representação geográfica concreta e descritiva dos Martyrios<sup>53</sup>.

A representação geográfica não faz desaparecer o mito, obviamente, mas acompanhada do ceticismo apresenta-o com contornos mais realísticos, uma tendência crescente a partir do século XVIII, que, apoiando-se na filosofia iluminista, buscava manter a lenda e a fábula ao largo do “conhecimento sério”. Sobre essa característica do Iluminismo, Hayden White diz que:

O que Voltaire e a maioria dos iluministas não viram foi que a linguagem figurativa é justamente um meio que tanto pode exprimir uma verdade apreendida de maneira incompleta quanto dissimular um erro ou uma falsidade reconhecidos de modo incompleto. A distinção rígida entre a linguagem figurativa para efeitos poéticos e a representação em prosa discursiva para relatar a verdade das coisas impediu os iluministas de considerar seriamente as fábulas, lendas e mitos que chegaram até eles como sendo as verdades pelas quais os homens das épocas passadas tinham vivido. [...] Mas tendiam a compartimentalizar a psique de um modo que os levava a fazer severas distinções entre a área de expressão legítima da imaginação, de um lado, e domínio da razão, de outro lado (WHITE, 1994, p. 160).

Não estamos propondo que Antônio Pires de Campos tenha tido a pretensão de imaginar seu relato como uma narrativa histórica, mas nesse trecho de *Trópicos do Discurso* (1994) White nos remete à ideia de que os homens não compartimentalizam em sua experiência cultural a imaginação e a razão, e que a “própria fabulação poderia

<sup>53</sup>A representação geográfica articulada à representação fantástica feita dessa serra como o lugar das possíveis riquezas buscadas pelos bandeirantes teve uma influência tão grande no imaginário e na construção da identidade espacial da região que a serra existente no lugar referido por Campos passou a ser designada pelo nome de Martírios. Espacialmente essa serra está localizada na margem direita do rio Araguaia, lugar que atualmente designa a fronteira entre o Pará, na sua porção sul, e o Estado de Tocantins, na sua porção norte.

servir de meio de apreensão da verdade acerca da realidade e que não era apenas uma alternativa para semelhante apreensão, ou um adorno dela” (WHITE, 1994, p. 160). Por outro lado, a pretensão de separar verdade/realidade/história/facto de mito/fábula/lenda/ficção não foi exclusividade dos iluministas, mas a preocupação de delimitar os espaços destinados a essas dimensões foi fortalecida desde o século XVIII, embora no Brasil colonial desse período, como dito acima, esse processo tenha sido mediado pela crença de que a Providência divina interferia nos negócios humanos, inclusive nos modelos narrativos.

Na narrativa de Antônio Pires de Campos, uma visão mística e uma perspectiva realista do mundo se imbricam, mas parecem prevalecer os contornos realísticos. Essa é uma abordagem pertinente se levarmos em consideração a discussão feita na década de 1980 pelo historiador e jornalista paulistano Manoel Rodrigues Ferreira. Segundo esse historiador, a “cartografia do interior do Brasil” surgiu em razão do empenho do bandeirante paulista em explorar o sertão, cuja motivação inicial era alcançar o Eldorado, visto que a lagoa dourada “fora colocada nos mapas pelas informações dos índios [...] adotadas sem restrições pelos povoadores portugueses e pelos cartógrafos portugueses, e copiadas pelos cartógrafos europeus, que reproduziam em seus mapas do Brasil” (FERREIRA, 1982, p. 173-175).

Ferreira expõe que os bandeirantes paulistas “não saíam a esmo pelo sertão, mas sim eles tinham um objetivo bem determinado: chegar à Lagoa Paraupava<sup>54</sup> (Lagoa Dourada)” (FERREIRA, 1982, p. 182). Por fim, no tópico *Bandeirantes paulistas*: primeiros geógrafos, ele esclarece que desse devassamento intenso do sertão goiano durante o século XVII e XVIII “resultou um conhecimento perfeito do interior do Brasil” (FERREIRA, 1982, p. 184). Indo mais longe, afirma que

Esses sertanistas de São Paulo verificaram que não havia lagoa nenhuma [...]. E identificaram a célebre lagoa com uma grande ilha no rio Paraupava (hoje ilha do Bananal) [...]. Dessa maneira, os Bandeirantes de São Paulo destruíram o mito da Lagoa Paraupava (Lagoa Dourada), e forneceram aos cartógrafos portugueses os primeiros elementos geográficos concretos do interior do Brasil (FERREIRA, 1982, p. 184).

Conforme documentado em mapas pelo próprio Ferreira, os roteiros realizados pelos exploradores paulistas foram importantes para o conhecimento concreto do sertão e, mais que isso, foi essencial para a construção cartográfica no período colonial, apesar de não ser possível concordar com a ideia de um conhecimento perfeito do interior

---

<sup>54</sup> Paraupava foi nome dado inicialmente ao rio Araguaia, no século XVI.

nesse período. Entretanto, o que há de mais relevante na discussão desse historiador é a ideia de que o mito do Eldorado conduziu ao surgimento da cartografia e que mesmo incipiente ele foi o ponto inicial da “confrontação” do próprio mito. Obviamente, isso não se passou de forma rápida e simples como propõe Ferreira, mas é interessante perceber que essa “descrença” em relação ao mito pode ter influenciado Antônio Pires de Campos a acerrar-se em seu texto da dúvida acerca do Eldorado e a intentar deslocar em sua narrativa essa sombra poderosa, afinal, certamente ele já sabia que a Lagoa Dourada, outra forma assumida pelo mito, já não constava nos mapas coloniais desde a década de 1630.

De toda forma, ao longo do século XVII e XVIII, os polos da concepção interpretativa e narrativa do Brasil à medida que se afastava mais e mais da visão tomista-aristotélica aproximava-se de uma visão cética da realidade que tornava a construção narrativa do sertão um critério de realidade. Ainda assim, o registro dos Martyrios como o primeiro contato com o Eldorado foi crivado na tradição como o primeiro avistamento “de um universo de riquezas incontáveis” em terras goianas. No século XVIII, a expressão mítica do sertão carecia de uma explicação sensata e racional e, na impossibilidade de fazê-lo, os bandeirantes que buscavam no Eldorado a possibilidade do enriquecimento, outra forma de ficcionalização, justificaram-no atribuindo-lhe consistência física e, sobretudo, uma forma narrativa que corrigisse a linguagem fantástica.

Não foi o caso de esquecerem que os Martyrios era algo não confirmado, mas a tentativa de lhes dar um caráter de plausibilidade. Cunha Mattos, que se preocupou em transcrever na obra *Corografia de Goiás*, escrita em 1824, o relato de Campos sobre os Martyrios, refaz narrativamente o trajeto desse bandeirante afirmando que vê “marchas seguidas ao longo do rio Grande ou Araguaia e rio das Mortes de Cuiabá, até a confluência do Araguaia e Tocantins” “por sertões desconhecidos, andar procurando o célebre lugar dos Martírios, como quem procura o velocino” (MATTOS, 1875, p. 45).

Muito embora o caráter mítico permaneça e possa ser associado às interpretações que Holanda e Langer fazem da narrativa de Gandavo, o trajeto de Campos é algo concreto e geograficamente representado por Cunha Mattos como um dado narrativo plausível, ou melhor, verossímil. Depois dele, José Martins Pereira de Alencastre também se apresenta cético em relação à existência do Eldorado e, ao descrever o trajeto de Campos em suas características geográficas, conclui que “nesse sítio

maravilhoso supunham os antigos exploradores existir grandes tesouros auríferos [...] mas nenhuma pode chegar ao desejado fim”, afinal, “o fabuloso lugar continuou a ser assunto de falatórios e contos e da ambição dos mineiros” (ALENCASTRE, 1980, p. 196).

Constando na obra *Anais da Província de Goiás-1863*, o juízo de Alencastre acerca dos Martírios traz um elemento novo à concepção sobre o sertão em meados do século XIX: a ideia de que os Martírios não passam de contos, ou seja, invenções, registra uma ruptura mais ou menos distinguível entre a ideia de sertão cercada de uma aura fabulosa que pode ser demarcada no século XVI e XVII e os sertões concretos e reais que parecem surgir desde o século XVIII. Enquanto em Cunha Mattos os Martírios aparecem cercados de dúvidas, mas ainda uma possibilidade viável, em Alencastre, quatro décadas depois, o Eldorado goiano não passa de um conto, de uma ficção.

É necessário esclarecer que o sertão de Goiás desde antes da bandeira de Antônio Pires de Campos, nos idos anos de 1670, não aparece nas narrativas como um lugar edênico ou paradisíaco, à exceção de em alguns poucos viajantes. Mesmo Cunha Mattos, que mantém em suspenso em sua narrativa a confirmação da existência do Eldorado em Goiás, não propõe para ele uma imagem fantástica, mas o alegoriza ao identificá-lo com a busca do velocino: algo inalcançável.

E a razão disso é que não era necessário fazê-lo, pois a simples referência, direta ou indireta, ao Eldorado já construía os efeitos estéticos e fazia ver o “ouro e as riquezas infinitas”, porém não fazia do seu relato uma apologia ao mito, servindo, antes de tudo, para mostrar a relevância de tratar a empresa bandeirante pela ótica icônica que o Eldorado lhe conferia. Negar a existência do Eldorado como lugar concreto não representava, nem mesmo em Alencastre, a negação de sua existência simbólica no universo cultural bandeirante, porém atribuía a essa existência simbólica um caráter geo-histórico figurado.

### **1.3.2 O Eldorado e a face dramática das narrativas acerca dos sertões**

Escrevendo no começo do século XX, a narrativa de Afonso Escragno de Taunay é representativa dessa figuração geo-histórica do Eldorado, o qual passa a ser imaginado como uma paisagem na qual são inseridos os feitos dos exploradores paulistas, cujas bandeiras seguiram para Cuiabá realizando o “penúltimo grande canto

do *epos* sertanista”: no caso o último seria nas minas de Goiás (TAUNAY, 2012, p. 179).

Animado pelas perspectivas do achado de novo pacto lo deu-lhe, o capitão-general, todo o apoio e assim a 3 de julho de 1722 arrancou de São Paulo uma das maiores bandeiras jamais organizadas, com o fito de explorar as terras centrais a oeste do Paranaíba. Temerosos foram os obstáculos opostos a esta entrada, a que comandava um quase septuagenário. Três anos divagou pelos sertões, perdendo muita gente em numerosos combates com os gentios, de fome e moléstias, contando, ainda, numerosos desertores. Com prodigiosa pertinácia e heroísmo, Bueno e Ortiz levaram a cabo a tarefa. Quando passados mais de três anos todos supunham haver perecido os últimos homens da bandeira, surgiu o Anhangüera em São Paulo, a 21 de outubro de 1725, com a notícia de que encontrara o terceiro grande eldorado do Brasil, o dos Guaiases (TAUNAY, 2012, p. 187).

O Eldorado, que nas representações do século XVI e XVII compreendia uma dimensão cognitiva - ou seja, um modo de apreender mítico/místico do mundo em suas relações concretas - é representado na narrativa de Taunay como uma paisagem por meio da qual o heroísmo paulista adequa-se a algo que poderia lhe corresponder em grandeza: as infinitas riquezas auríferas de Goiás<sup>55</sup>. É o próprio Taunay quem retira qualquer vestígio mítico ao dizer que o Eldorado era as minas goianas encontradas pelos paulistas, porém essa constatação não diminui a aura de poder e o prazer que deveria atingir o leitor predisposto a assimilar a história bandeirante paulista como uma parte épica da história nacional.

Embora Taunay lance sua visão sobre as bandeiras no adiantado da história do sertão (Século XX), a materialização do Eldorado como uma realidade geo-histórica que se opunha ao mito e, principalmente, à visão edênica do sertão vinha se consolidando desde a bandeira de 1772, aquela de Bartolomeu Bueno da Silva, sobre o qual Taunay evoca toda a simbologia das ações dramáticas vividas nos sertões: gentios, fome, moléstias e desertores. Desde o início do século XX, as narrativas empenhavam-se em distanciar os sertões dos vales dos rios Araguaia e Tocantins de uma compreensão que os vinculasse ao imaginário do Eldorado, cujos sentidos remetiam ao universo edênico das riquezas minerais e das belezas naturais que harmonizavam, em certo sentido, o homem à natureza.

Retrospectivamente, os signos *fome*, *gentio* e *moléstias*, evocados por Taunay no começo do século XX, configuraram os sertões dos vales metaforicamente em modelos

---

<sup>55</sup>Pedro Taques de Almeida Paes, historiador paulista do século XVIII e autor *Da Nobiliarquia Paulistana Histórica e Genealógica*, obra escrita em três volumes e publicada somente em 1869, na revista do IHGB, é um dos narradores a nobilitar as atividades dos bandeirantes de São Paulo de Piratininga alçando aqueles paulistas ao posto de herói.

interpretativos bem mais duráveis do que aquele que o vinculou, por um pouco de tempo, à ideia do paraíso. Volvendo do início do século XX para o início do século XVIII, vemos que a predicação atribuída aos sertões dos vales construiu rastros que podemos perseguir. Por exemplo, na narrativa de um dos desertores referidos acima, a marca da fome e da presença do gentio aparece com intensidade dramática. Transcrito nas *Memórias Goianas I* (1982), o relato do desertor José Peixoto da Silva se constitui em um roteiro, escrito em 1734 que descreve o percurso feito em 1722 entre São Paulo e Belém do Pará.

Nesse texto, Peixoto da Silva descreve a saída da bandeira de Bartolomeu Bueno de São Paulo como uma expedição de relativa importância, pois nela constava: “trinta e nove cavalos; dois religiosos bentos, [...] um franciscano [...] e cento e cinquenta e duas armas, entre as quaes iam também vinte índios” (SILVA, 1982, p.). Contudo, na entrada do sertão goiano, travessia do rio Grande, atualmente divisa entre Goiás e Minas Gerais, problemas na cadeia de comando da bandeira e na distribuição de alimentos fizeram com que “começ [asse] a faltar mantimento, e assim nos foi preciso marchar cinco dias, passando com o que dava a espingarda, pássaros, macacos, palmitos e algum mel” (SILVA, 1982, p. 11-12).

Certamente não foi intenção de Peixoto da Silva escrever que os alimentos começaram a faltar porque haviam adentrado o sertão de Goiás, embora a referência à dificuldade de encontrar alimento remeta à ideia de terras pobres e essa imagem de escassez<sup>56</sup> alimentar de uma forma ou de outra perseguiria Goiás e toda a região dos vales desde então. Em meio a essas dificuldades, narra esse soldado desertor que os indígenas que buscavam escravizar e dos quais pretendiam tomar as roças os “receberam com seus arcos e flechas” (SILVA, 1982, p. 15). Os relatos que envolvem a recepção indígena articularam a experiência da fome à semântica do medo expressa no texto com a descrição dos “urros [dos indígenas que] toca[vam] tão horríveis tararacas que parecia se [lhes] abrir naquele sítio o inferno; valendo[-lhes] não estar esse gentio de canoa; atravessamos logo o rio, fugindo quanto então nos foi possível” (SILVA, 1982, p. 21).

A forma narrativa dada por Peixoto da Silva às sensações advindas com a perseguição indígena subverte, em certo sentido, o tom épico que Taunay, entre outros, destaca na composição dos dramas bandeirantes por evidenciar a condição humana, e

---

<sup>56</sup> A metáfora da escassez é bastante manipulada a partir da década de 1910 e preenchida com diferentes significados, sendo um deles a pobreza do solo, como veremos a partir do capítulo II.

nesse sentido histórica, dos personagens que cruzavam os sertões dos vales dos rios Araguaia e Tocantins fugindo dos ataques gentios. A carga de tensão instituída pelo desentendimento entre os próprios bandeirantes, ocasionando deserções, irradia-se para um conflito entre os modos de conceber a personagem do paulista, que ora surge como representante heroico do devassamento dos sertões, ora emerge como protagonista de atos cômicos, como o de homens armados – caso de Peixoto da Silva e seu grupo – fugindo aterrorizados dos gritos que os indígenas emitiam e que compuseram algumas das cenas dramáticas daquele quadro narrativo.

De uma forma ou de outra, a tessitura dessa semântica do medo humaniza na narrativa dramática o devassamento dos sertões, introduzindo em seu relato o efeito da identificação intersubjetiva entre os sentidos e sentimentos do mundo partilhados por pessoas e personagens. A trama construída por Peixoto da Silva desmistifica o corpus de linguagem que remete à figuração mítica ao conceber homens alquebrados por problemas que evidenciam, ao contrário do heroísmo, a vulnerabilidade de suas posições: em fuga desesperada.

De fato, as referências às dificuldades enfrentadas aparecem em Taunay e Peixoto da Silva com vocábulos iguais: fome, doença e gentios, mas o modo narrativo de conceber a ação dramática é diverso. Taunay apaga de seu texto a semântica do medo substituindo-a pela evocação do *epos* do qual destacava a “prodigiosa pertinácia e heroísmo” de Bartolomeu Bueno (TAUNAY. 2012, p. 187). Por sua vez, na narrativa de Peixoto da Silva a ênfase recai nas experiências que foram vividas por ele mesmo ainda no século XVIII, o que desloca os sentidos do heroísmo para a sensibilidade agônica como a própria vividez de seu desespero dado pela linguagem que estetiza o “desamparo [tendo ele] fica[do] com vida dev[ido] ao [...] cavalo, que para montar nelle pela [sua] fraqueza em que [se] achava [...] era preciso o lançar-[se] primeiro nelle de braços levantados sobre o primeiro cupim que encontrava” (SILVA, 1982, p. 14-15).

O deslocamento do herói que se lançava destemidamente em busca do Eldorado de sua posição sintetizadora das narrativas deve-se, em certa medida, à emergência de uma estética das mazelas sofridas durante as expedições. Com efeito, embora no início do século XX, com Taunay, a visão heroica ainda persista, desde o início do século XIX, com as narrativas de Southey, e posteriormente, em meados do XIX, com Alencastre, a visibilidade dos traços trágicos dentro de uma estrutura que tende à ironia

começava a auferir posição significativa nos modos de narrar os sertões dos vales dos rios Araguaia e Tocantins, abrindo espaço para a construção de sentidos ambíguos. De um lado, o *epos* rivalizava com o trágico; de outro lado, o trágico complementava o heroísmo conformando a imagem dos índios à hiperbolização das ações violentas que essas “hordas selvagens, insaciáveis de ódio e vingança”, infligiam a “populações inteiras aterradas”, como escreve Alencastre em 1863 sobre a etnia Caiapó (1980, p. 73).

O desvelamento da face selvagem dos indígenas realizado por Alencastre amplia o vigor dissertativo do terror sofrido pelos bandeirantes, personagens que nessa urdidura se aproximam mais da condição de vítima que da de algoz. Contudo, as visões acerca dos indígenas e suas participações no drama colonial dos sertões dos vales surgem nessas mesmas narrativas de forma ambivalente.

Alencastre é particularmente impactado por essa ambiguidade quanto à definição dos autores da barbárie, pois de um lado evoca a face do “intrépido sertanista Antônio Pires de Campos, [...] tinha tanto de ousado em suas empresas, como de bárbaro no modo de proceder para com os índios que conquistava a ferro e fogo, vencia pelo terror”; de outro lado, remetia à ideia de que os índios eram terríveis inimigos” e que, por isso, “suas aldeias foram devastadas e reduzidas a cinza: só a vida dos adultos foi respeitada [...] porém os que, por qualquer circunstância não podiam viajar, ou eram abandonados ou passados a fio de espada” (ALENCASTRE, 1980, p. 74).

Não apenas nesse trecho, mas em quase toda a sua obra, Alencastre resguarda a imagem dos bandeirantes paulistas como experimentados, inteligentes, enérgicos, ousados, intrépidos, conquistadores, quase sempre os relacionando às bandeiras de extermínio dos indígenas, porém não há no seu relato a intencionalidade épica ou heroica, mas uma ideia de reconhecimento pelo trabalho realizado em “desassombrar” os sertões de Goiás.

A ousadia de Antônio Pires de Campos transformou-o em um modelo bandeirante, pois de um lado ele serviu à descoberta de muitas minas entre Cuiabá e Goiás e, de outro, era o grande terror dos “índios”. Com Alencastre, a palavra sertanista atinge o ápice de seu significado: ser sertanista era atuar em favor do progresso de Goiás pelos meios que fossem necessários para que “grande número de índios” fossem “pacificados e civilizados” (ALENCASTRE, 1980, p. 255). Contudo, esse narrador não parece à vontade com as medidas violentas, louvando quase sempre as bandeiras que

obedeciam ao “sistema de brandura e humanidade” mandadas “praticar com as nações indígenas” (ALENCASTRE, 1980, p. 236).

Como presidente da Província em 1863, “implantar núcleos de colonização indígena”, ou seja, aldeamentos controlados pelos padres capuchinhos ou por chefes civis, fazia parte da política de Alencastre, mas como historiador ter que narrar ‘as atrocidades’ de autóctones e sertanistas incluía certo desconforto e forte dose de conflito ao seu discurso. Nesse sentido, diferentemente de Berredo, que escreve no século XVIII, Alencastre, além do tom irônico com que estrutura sua narrativa sobre o período colonial e as práticas jesuíticas, expõe em sua escrita a dificuldade de acomodar convicções e práticas contrárias quando se trata de inscrever e descrever os sertões. O conflito, que em Berredo é evidenciado apenas como parte do conteúdo do texto e fazia referência às divergências secundárias entre os grupos que compunham o Brasil-Colônia, é estrutural na narrativa de Alencastre, pois este julgava ter diante de si “os olhos da consciência” (BERREDO, 1980, p. 14).

A consciência histórica, ainda pouco desenvolvida no século XIX, não apenas colocou diante do historiador J. M. Pereira de Alencastre a dimensão dos erros históricos da política colonial como fez com que ele visse, ainda que difusamente, como “tantas e tamanhas barbaridades foram cometidas à sombra da civilização e do direito à catequese [...] por paulistas, aventureiros e mamelucos”, levando à dizimação “dos legítimos habitantes” do Brasil”. (ALENCASTRE, 1980, p. 26). Entretanto, a concepção presente nesse trecho, inscrito nas páginas iniciais dos seus *Anais*, não passa incólume à sedução que as ações dos paulistas, “homens ousados e aventureiros, fervorosos adoradores do deus Pluto” (ALENCASTRE, 1980, p.24), provocaram no autor, permeando sua narrativa com um conflito entre o que condenava na política colonial e o que admirava na prática sertanista e em cujas páginas, confessou Alencastre, ele pretendeu contar a história de Goiás e de parte do Maranhão, uma “história que nem é longa, nem é rica de episódios, mas é dolorosa de contar” (ALENCASTRE, 1980, p. 19).

Esse conflito é representativo de um momento agônico da narrativa dos sertões em alguns pontos específicos: primeiro, a opacização da estética da salvação com seus motivos poéticos que antitetizavam práticas semelhantes de paulistas e padres, surgindo em seu lugar uma descrença quanto à possibilidade de uma linguagem que pudesse libertar o sertão da escuridão e do inferno, visto que a salvação dos padres e suas figuras

retóricas pareciam artificiais diante daquilo que Alencastre considerou “possível dizer-se, barbaria da civilização”, a ironia suprema do período colonial e de suas narrativas (ALENCASTRE, 1980, p. 21).

Desviando-se, por meio da ironia, do *topos* da salvação, a narrativa sobre os sertões deveria encontrar outro *topos* e nenhum caía melhor ao século XIX do que o de civilização, mas uma civilização que se colocava como remédio contra a barbárie não mais em função dos vínculos entre Estado e Igreja, mas em função da “luz redentora” da razão e que no século XX seria substituída pela ciência.

Segundo, do ponto de vista do tropo da civilização como proposta no século XIX, os sertões surgiam representados por vários gêneros de escrita; o histórico e o imaginativo se misturavam, e os diversos enredos que se constituíam das tramas facilitavam a justaposição de estilos - sobretudo o metonímico por sinédoque - de formas irônicas fundadas na crítica ao passado, na negação ou exaltação das imagens de riqueza ou de exuberância da natureza que eram sustentadas por determinados modelos narrativos. Citado por Alencastre, Auguste de Saint-Hilaire resumiu na década de 1820 os conteúdos primários das narrativas sertanejas e as estruturas narrativas que instituíam esses conteúdos em seus significados históricos:

Minas de Ouro descobertas por alguns homens audaciosos e empreendedores, uma multidão de aventureiros precipitando-se sobre as riquezas exageradamente anunciadas, uma sociedade que se forma no meio de todos os crimes, que adquire hábitos sob rigor do despotismo militar, cujos costumes são adoçados pela influência do clima e de uma mole ociosidade, alguns instantes de esplendor e de prodigalidade, ruínas, e uma triste decadência, tal é, em poucas palavras, a história de Goiás (SAINT-HILAIRE apud ALENCASTRE, 1980, p. 24).

Embora as minas de ouro não possam ser estendidas ao sul do Maranhão e sul do Pará, a linguagem de Saint-Hilaire condensa na palavra decadência o significado semiológico dos sertões entre o século XIX e ao menos as três primeiras décadas do século XX. Além disso, no modo metonímico, por sinédoque, integra o todo dos sertões à parte que ele julga representá-los: a decadência. Essa surgia preenchida pelos predicativos crimes, riquezas exageradas, ociosidade, despotismo militar (violência), que segundo o viajante sintetizam toda a história de Goiás e temos aqui acrescentado um novo personagem: o sertanejo preguiçoso, que, alinhando preguiça, fome e doença, constitui um tipo sociológico e literário sobre o qual discutiremos no próximo capítulo.

Por outro lado, desde o século XIX, a riqueza prometida com as minas forjou a forma irônica como um modelo impar para narrar “a nuvem dourada; os contos

orientais” e “as riquezas exageradamente anunciadas”, imagens essas que retroalimentavam esse modelo e reforçavam uma crítica à política colonial (ALENCASTRE, 1980, p. 22). A civilização, em substituição à salvação e ao modelo edênico que pouco vigorou quando remetemos especificamente ao sul do Maranhão, sul do Pará e norte de Goiás, vem ornada no século XX pelos gêneros literários que metaforizam o “desconhecido” em “solidões devassadas” ou pela linguagem científica que subjuga os sertões à retórica da objetividade. Sobre isso trataremos a seguir, no Capítulo II.

## CAPÍTULO II

### A NARRATIVIZAÇÃO DOS SERTÕES DOS VALES: AS FICÇÕES DISCURSIVAS

Mas que tipos de questões e problemas estamos lançando neste capítulo? Na nossa concepção, é a partir do início do século XX que os sertões dos vales dos rios Araguaia e Tocantins<sup>57</sup> começam a se individualizar enquanto espaço físico e paisagem natural, mas, sobretudo, é a partir desse momento que às particularidades físicas assomam-se arcabouços de linguagem que figurados em tipos de enredos mesclam discursos científicos, históricos e ficcionais àquilo que Hayden White definiu como “conteúdo estrutural profundo que é em geral poético e, especificamente, linguístico em sua natureza [...]” e que são vazados em narrativas e estilos mais ou menos definidos e diferenciados entre si (WHITE, 1992, p. 11).

White aplicou sua teoria tropológica à história e à filosofia da história, o que não é o caso das narrativas investigadas neste capítulo, porém, convencidos que estamos de que em boa medida todos os textos, não importando o gênero literário ou de escrita, têm uma estrutura também poética, buscaremos trazer aspectos de sua discussão à problematização que aqui postulamos.

Duas questões nesse sentido devem ser dirimidas. Primeira: esclarecemos mais uma vez que o caminho teórico de White serve mais de inspiração para pensarmos as relações entre escritas e ficções ou imaginações do que necessariamente como roteiro programático, o que nos conduz à segunda. White, ao conceber que os discursos históricos e da filosofia da história são prefigurados em seus sentidos profundos, termina por retirar, de um lado, a autonomia do autor e, de outro, submeter todos os vestígios do passado aos critérios de elaboração da linguagem, algo no mínimo discutível por reduzir as vontades sociopolíticas aos patamares quase inconscientes da narrativa. Sem dúvida, a “consciência histórica não é um modo preciso de pensamento” (WHITE, 1992, p. 17), assim como nenhum discurso o é, porém a dimensão poética dos discursos não nos parece determinante, mas relacional.

Por outro lado, mesmo que a prefiguração dos discursos na construção dos sertões deva ser relativizada, a contribuição de Hayden White para pensar sua

---

<sup>57</sup>Circunscritos ao conjunto espacial que engloba o sul do Pará, o sul do Maranhão e o norte de Goiás, porção de terras localizada entre os rios Araguaia e Tocantins, rios esses que compõem a Bacia Amazônica.

narrativização é inegável quando colocamos em perspectiva o quanto nos discursos em geral e, sobretudo, naqueles que têm interesses civilizacionais, caso de todas as narrativas estudadas neste capítulo, as dimensões de linguagens são tomadas como acessórios ou ornamentos que não interfeririam com a objetividade das verdades enunciadas.

Na esteira de Northrop Frye<sup>58</sup>, mas invertendo sua questão, White faz uma pergunta exemplar: “Quais são os elementos artísticos de uma historiografia realista?” (1992, p. 19), pergunta na qual nos inspiramos para, neste capítulo, questionar: Quais são e como são urdidos os elementos estilísticos, poéticos e estéticos nos discursos narrativos, que se propõem verdadeiros e factíveis, dos médicos, do frade e da professora? Como as composições de seus estilos implicaram a construção dos sentidos políticos, forjando significados mais profundos do que as ideias explícitas que defendem sobre natureza, homem, civilização, doença, salvação e outros signos e dimensões os quais viemos discutindo até agora?

Essas perguntas direcionam os objetivos que propomos neste capítulo: investigar a urdidura das narrativas dos médicos Artur Neiva<sup>59</sup> e Belisário Pena<sup>60</sup>, do frade José

---

<sup>58</sup> FRYE, Northrop. *A anatomia da crítica*. São Paulo. Cultrix. 1973.

<sup>59</sup> Artur Neiva. Nasceu em 22 de março de 1880, em Salvador, Bahia. Formou-se em Medicina pela Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, curso que iniciara em Salvador. Ainda quando estudante, atuou na Inspetoria de Profilaxia da Febre Amarela, participando da campanha de erradicação do mosquito transmissor dessa doença, promovida a partir de 1903 por Oswaldo Cruz, diretor-geral de Saúde Pública. Depois da sua formatura, ingressa no Instituto de Manguinhos, no qual, em conjunto com outros cientistas, executa trabalhos na área de entomologia. Depois de retornar de viagem dos Estados Unidos, onde fora especializar-se nessa área no ano de 1910, assume a chefia, em 1912 da expedição que dá origem à obra *Viagem Científica*, objeto de nosso interesse neste capítulo. Atinge notoriedade ao participar de outras expedições sanitárias pelo interior do Brasil e torna-se um grande incentivador do trabalho de campo na área de pesquisa das ciências médicas e biológicas no país. Foi o primeiro diretor do Instituto Biológico, de 1927 a 1931. Neiva, além de seus estudos nas áreas de botânica, zoologia e patologia, era político. Afastou-se do Instituto Biológico em 1931, quando Getúlio Vargas o convidou para ser interventor em sua cidade natal. Retorna novamente ao Instituto Biológico em 1932. Em 1934, elege-se deputado para a Assembleia Constituinte pela Bahia, ficando nesse cargo até a dissolução do Congresso por Vargas. Em 1937, retorna ao Instituto Oswaldo Cruz, onde iniciou seu trabalho como pesquisador. Faleceu em 1943, aos 63 anos de idade.

<sup>60</sup> Belisário Augusto de Oliveira Pena. Nascido em 29 de novembro de 1868, em Barbacena, Minas Gerais. Filho homônimo do visconde Carandaí e de Lina Leopoldina Lage Duque. Matriculou-se no curso de medicina do Rio de Janeiro em 1886, vindo a concluí-lo na Faculdade de Medicina da Bahia, em Salvador. Voltando a Minas Gerais, fixou-se como médico em Barbacena e depois em Juiz de Fora, onde falece a esposa, de febre amarela, em 1897. Casa-se com sua cunhada e, para sustentar a família, tentou firmar-se na área comercial. Em 1904, depois da nomeação de Oswaldo Cruz para dirigir os serviços federais de saúde pública, Pena presta concurso para a área sanitária, sendo nomeado para o cargo de inspetor sanitário. Nessa época e no exercício do cargo, presta importante serviço no controle de epidemia de varíola na capital federal por meio da vacinação dos moradores. Foi transferido em 1905 para o Serviço de Profilaxia da Febre Amarela, onde prestou relevantes serviços. Em 1906 partiu para o norte de Minas para trabalhar no combate ao impaludismo entre os operários que construíram a estrada de ferro naquela região. Entre 1910 e 1911, trabalhou em expedições sanitárias em Porto Velho, Rondônia, e Belém, Estado do Pará, sempre preocupado com a necessidade de intervenção do Estado nos problemas

Maria Audrin<sup>61</sup> e da professora Carlota Carvalho<sup>62</sup> nas dimensões de estilo, da estética e da poética inter-relacionando-as com a construção dos discursos políticos, partindo, para isso, da decomposição dos conteúdos e dos temas para atingir as formas literárias que

---

de saneamento nacional. Em 1912, Belisário Pena participa de expedição, juntamente com Artur Neiva, às zonas flageladas pela seca nos Estados de Pernambuco, Piauí, Bahia e Goiás, viagem essa que deu origem à obra *Viagem Científica*, assinada por ambos os médicos. Em 1916, percorreu vários estados da região Sul para conhecer suas condições sanitárias e, no ano de 1918, publicou a obra *Saneamento no Brasil*, cuja repercussão levou à criação da Liga Pró-saneamento do Brasil, que agrega diversos intelectuais brasileiros, entre eles os próprios Neiva e Pena, Oswaldo Cruz e Monteiro Lobato. Por apoiar a revolta tenentista, foi preso em 1924, sendo libertado apenas seis meses depois, ocasião na qual foi suspenso de suas funções no serviço de profilaxia. Foi reintegrado ao cargo somente em 1927, retomando sua campanha de saneamento por meio da imprensa ao assumir o cargo de inspetor de propaganda e educação sanitária. Em 1930, engajou-se na Revolução e depois de sua vitória foi nomeado diretor do Departamento Nacional de Saúde Pública (DNSP), mas mantendo uma postura crítica quanto à interferência de políticos na definição das políticas públicas de saneamento. Em 1931, assumiu interinamente o Ministro da Educação e Saúde Pública. Aposentou-se em 1932. Filiando-se ao movimento integralista, envolveu-se na fracassada tentativa de golpe em 1938. Depois desse episódio Belisário Pena deixou a política e transferiu-se para sua fazenda no interior do Rio de Janeiro, vindo a falecer em novembro de 1939.

<sup>61</sup>José Maria Audrin. Nascido em Bédarieux, sul da França, em 25/08/1879, deslocou-se, aos 17 anos de idade, para Toulouse, ainda na França. Lá, em 1896, entrou para a Ordem Dominicana. Foi ordenado sacerdote aos 23 anos de idade, em 1902, e, no ano seguinte, 1903, veio para o Brasil, acompanhando o recém-nomeado bispo de Conceição do Araguaia, no Pará, o francês Dom Domingos Carrerot. Desembarcando no Rio de Janeiro, deslocou-se para Uberaba-MG, onde permaneceu até 1904 para aprender os rudimentos da língua portuguesa. Nesse mesmo ano transferiu-se para Conceição do Araguaia, sul do Pará, onde permaneceu até 1921, apesar das constantes viagens para Porto Nacional, norte de Goiás, e para o sul do Maranhão, nas constantes desobrigas. De 1921 a 1928, foi diretor do Convento Dominicano de Porto Nacional. Em 1929, com 50 anos de idade, José Maria Audrin retornou a Conceição do Araguaia, no Pará, onde ainda permaneceu por cerca de 09 (nove) anos. Nesse período, tornou-se membro do Instituto Histórico e Geográfico do Pará. Quando completou 59 anos, em 1938, depois de 34 anos vivendo nos sertões dos vales, retornou ao Convento Dominicano de Uberaba. Estava nesse convento quando publicou, em 1947, a biografia de Dom Domingos Carrerot, com o título *Entre Sertanejos E Índios Do Norte*. Em 1952, depois de 48 anos de trabalho no Brasil, retornou ao sul da França. Estava na França quando, em 1963, publicou *Sertanejos que eu Conheci*, trabalho escrito entre os anos de 1930 e 1950 e objeto de nossa análise. Não mais retornou ao Brasil, vindo a falecer em 1979, com quase 100 anos de idade.

<sup>62</sup>Quase nada sabemos sobre as origens dessa professora maranhense, sobre o local e ano de nascimento. Provavelmente tenha ocorrido em Riachão, província do Maranhão, por volta de 1866 (PACHECO FILHO, 2011). Na verdade, a maior parte das poucas informações que pinçamos sobre ela foi recolhida em sua própria obra: *O Sertão*. Bisneta por parte de pai de uma francesa e por parte de mãe de uma indígena, por volta de 1827 seu avô paterno teria estabelecido na ribeira de Grajaú, território de Pastos Bons, província do Maranhão, uma escola de leitura, latim e aritmética. Simpatizante do protestantismo, Carlota Carvalho defendeu arduamente um modelo civilizacional que não se pautasse pela violência e pelo extermínio indígena e, juntamente como seu irmão Parsondas Carvalho, tornou-se professora autodidata, como seu avô, o que lhe deu uma dupla oportunidade: de um lado, ter acesso à vasta biblioteca de Militão Bandeira Barros, adquirindo erudição; de outro, tonando-se professora itinerante, como eram todos os professores nos sertões dos vales entre os séculos XIX e XX, pôde conhecer minuciosamente a região que viria a descrever em *O Sertão*. Assim, em 1886, temos notícia, por meio de sua própria obra, que ela estaria trabalhando em Bailique, província do Pará, tendo depois retornando para Carolina, sul do Maranhão, sempre atuando como professora de gramática, geografia e história (AUTOR, 2006). Do período que compreende os anos de 1890 a 1918, podemos inferir apenas que a professora maranhense circulou pelos vales ensinando e colhendo informações que consignaria em sua obra. Em 1919, reencontramo-la seguindo viagem rumo ao Rio de Janeiro levando consigo um “maço de papel escrito”, maço esse que era o original de *O Sertão*, publicado somente em 1924. Sobre local e data de sua morte, não há até o momento desta pesquisa qualquer informação mais ou menos segura.

dão o tom das interpretações realizadas acerca dos sertões dos vales dos rios Araguaia e Tocantins. Para construirmos uma resposta a esse problema, discutiremos três obras: *Sertanejos que eu conheci*, do padre José Maria Audrin, publicado em primeira edição no ano 1963, porém escrita entre os anos de 1935 e 1947; *O Sertão: subsídios para a História e a Geografia do Brasil*, escrita pela professora maranhense Carlota Carvalho e publicada em 1924 e reeditada apenas muito recentemente, em 2000 e 2006, quando foi revista em edição cuidadosa de Adalberto Franklin; e *Viagem Científica: – pelo norte da Bahia, sudoeste de Pernambuco, sul do Piauí e de norte a sul de Goiás*, (1999), escrita pelos médicos va e Belisário Pena. O texto dessa obra origina-se de relatório produzido durante viagem realizada em 1912 à região referida no título, tendo sido publicado em 1916, reeditado em 1984 e publicado em terceira edição (fac-similar) em 1999. Esclarecemos que nos restringimos neste capítulo a essas obras porque seus textos se referem ao universo narrativo circunscrito em parte ou no todo aos sertões dos vales, embora no caso da obra de Neiva e Pena os sertões propriamente nordestinos também estejam contemplados.

Um aspecto que merece destaque é a questão da autoria de *Viagem Científica*. Atribuída aos dois médicos, ela parece se constituir em uma mescla das perspectivas sobre ciência e política de ambos, ou seja, analisando as ideias nelas contidas, parece-nos que em linhas gerais os dois autores concordam quanto à forma que as questões científicas e políticas são colocadas no texto. Contudo, quando de uma análise mais específica do estilo narrativo, percebemos que a presença de Artur Neiva parece mais marcante na construção do texto. Corroborando essa argumentação, Cassiano Nunes, prefaciador da 2ª edição de *Viagem Científica*, datada de 1984, escreveu: “Thales Azevedo, sociólogo baiano, [...] além de elogiar a Viagem Científica, defende a ideia de que seu redator único foi o seu confrade baiano. Comungo com essa ideia, fundamentado no conhecimento das obras de Neiva e Pena” (NUNES, 1999, p. VIII).

Embora não contrarie o fato de que ocorreu um encontro de ideias entre ambos os médicos quando se trata dos aspectos centrais contidos na obra, a justificativa de Nunes para atribuir a autoria a Neiva foi considerar que o estilo narrativo de Belisário Pena “aproxima[va]-se mais da oratória comum ou do antigo jornalismo” (NUNES, 1999, p. ), enquanto o primeiro possuiria um “estilo estético individualizado” marcado pela erudição. Provavelmente Cassiano Nunes estivesse certo e vamos mais longe: o estilo de ambos os médicos não apenas é diferente como, ao cotejar uma discussão

sobre estilo e modelos narrativos contidos no próprio texto de *Viagem Científica* com outras obras de Artur Neiva, encontramos uma afinidade eletiva no que concerne à discussão dos problemas da linguagem, algo que não encontramos nos escritos por Belisário Pena. Contudo, por não termos realizado um trabalho amplo e aprofundado sobre o conjunto da obra dos dois médicos, preferimos assumir nesta tese que a autoria do relatório de *Viagem Científica* pertence a ambos.

Observando esses esclarecimentos e informações iniciais, apresentamos três caminhos integrados que nos parecem compor a urdidura das narrativas a serem analisadas neste capítulo: 1) o problema da relação entre o homem e o meio que no primeiro é marcado pelo determinismo geográfico e da construção da paisagem como artifício de estilo; 2) a dimensão dos efeitos estéticos que compõem a ficcionalização dos discursos civilizacionais e anticivilizacionais propostos para os sertões; e 3) a questão das linguagens de índice topológico que constituem a estrutura poética dos sertões dos vales dos rios Araguaia e Tocantins define, inicialmente, para eles um lugar na consciência histórica do século XX no Brasil.

## **2.1 Cenários bucólicos, ciência e naturalismo: entre estilo e fruição estética.**

O universo natural, em sua materialidade física ou como etérea paisagem plasmada na retina, é o núcleo narrativo no qual estão assentadas as escriturações de José Maria Audrin, Carlota Carvalho, Artur Neiva e Belisário Pena, além, é claro, de Euclides da Cunha, mas é o problema de como inserir/manter ou resgatar o homem de sua condição natural (selvagem, bárbaro, animalesco, bestial) que mobiliza em grande parte os interesses desses narradores. Desse modo, a relação natureza/homem, nessa disposição, mais do que o homem ou a natureza, está no cerne formativo e performativo das tramas políticas e das construções estilísticas compostas pelos narradores referidos.

Na urdidura da dimensão natural inscrita nos relatos acerca dos vales dos rios Araguaia e Tocantins, uma presença marcante parece infiltrar-se nos relatos de quase todos os nossos narradores: a figura do alemão Karl Friedrich Philipp Von Martius, um dos primeiros botânicos a enfrentarem as vastas áreas do Brasil entre 1817 e 1820. Sua significativa obra e coleções serviram de referência para diversos autores descreverem tanto as florestas como outros biossistemas, caso de Euclides da Cunha e de Artur Neiva e Belisário Pena. Euclides da Cunha, segundo José Carlos Barreto de Santana, apoia-se

em “Martius para as classificações botânicas” ao compor seu artigo *A Nossa Vendaia*<sup>63</sup>, que foi escrito e publicado no jornal *Estado de São Paulo* antes da sua passagem pelos sertões baianos, ou seja, escrito a partir da leitura que Euclides fez de autores como José Carlos de Carvalho, Joaquim Monteiro Caminhoá, Von Martius e Saint-Hilaire (SANTANA, 2001).

Por sua vez, Artur Neiva e Belisário Pena recorrem às informações dos viajantes Auguste de Saint-Hilaire, Gardner e Von Martius para suas descrições da botânica dos sertões, mas acerca desse último apontam ainda a desatualização da pesquisa do alemão. Amparando-se na concepção de Alberto Sampaio, comentam:

ALBERTO SAMPAIO, já por vezes tem dado à publicidade vários trabalhos demonstrando o atraso em que se acha a Flora de MARTIUS. Mister se faz estudar detidamente a flora ainda muito ignorada da zona semiárida, e instituir museu fitológico, onde serão reservados os exemplares estudados e principalmente os tipos das novas espécies encontradas. Com a especialização atual, consequência do desenvolvimento científico, é impossível qualquer indivíduo, rotular-se de botânico, zoólogo, químico, etc., etc., de maneira que 1 só botânico é incapaz de conhecer perfeitamente a flora brasileira a qual já no monumental trabalho de MARTIUS, encerra descrição de vinte mil espécies (NIEVA; PENA, 1999, p. 82).

Neiva e Pena expõem aqui sua compreensão de que o conhecimento científico é feito por especializações e que a obra de Martius, por ter um caráter enciclopédico, deixou lacunas nos conhecimentos sobre a flora brasileira, sobretudo no que se referia às informações sobre a região semiárida. Os médicos, por sua vez, também não eram botânicos e ainda assim arriscaram-se a escrever em seu relatório um compêndio sobre a flora dos sertões, pois principalmente Neiva tinha grande interesse na área.

A natureza para eles não deveria ser objeto de descrições genéricas e para isso recorrem a Alberto Sampaio, um engenheiro que percorreu os sertões da Bahia – região de Canudos – em 1879 como membro da Comissão Milnors Roberts e como engenheiro do prolongamento da estrada de ferro da Bahia ao São Francisco<sup>64</sup>. Igualmente, segundo autores como Capistrano de Abreu (1977), Gilberto Freyre (1944), Silvio Rabelo (1966), Aroldo de Azevedo (1950), Olímpio de Sousa Andrade e Nelson Werneck Sodré (1966), Alberto Sampaio teve influência sobre as percepções científicas de

<sup>63</sup> Esse artigo, publicado em 14 de março de 1897 no *Estado de São Paulo*, tinha por objetivo fazer um paralelo entre o que estava se passando nos sertões de Canudos e a sublevação dos camponeses da Vendaia, que tinham combatido a República francesa há mais ou menos 100 anos.

<sup>64</sup> A comissão Milnors Roberts, também referida como Comissão Hidráulica, foi criada em 1879 pelo Conselheiro Sinimbu com o objetivo de estudar os portos. Sobre isso, ver SANTANA, José Carlos Barreto de. *Euclides da Cunha e as Ciências Naturais*. São Paulo - Feira de Santana: HUCITEC-Universidade Estadual de Feira de Santana, 2001, p. 92.

Euclides da Cunha contribuindo, inclusive, com mapas, conversas e com informações retiradas de *O Diário de uma Expedição* para a composição de *Os Sertões* (1902).

Essas informações geológicas realocadas na parte *A Terra*, de *Os Sertões* (1902), contudo recebem um tratamento estético específico quando transmutam o homem em um agente geológico. O esquema determinista de Euclides da Cunha traz uma natureza que controla o homem, mas que também o antecipa como elemento desse universo natural: “Um agente geológico notável – o homem” (CUNHA, 1902, p. 131). Todavia, esse homem somente é capaz de intervir na natureza na condição metafórica de agente natural, ou seja, a intervenção humana é antes uma licença poética construída pelo olhar do narrador da qual deriva a paisagem cujos focos de luz e sombra obscurecem os homens por meio da dinâmica determinista.

Na narração da atuação dos sertanejos sobre suas realidades históricas, a prevalência da terra e da natureza expõe a ideia de latência do progresso como um devir que nunca chega. Roberto Ventura apresenta algumas pistas de como essa questão é representada por Euclides da Cunha em uma articulação de aspectos estilísticos e científicos:

O autor de *Os Sertões* imaginou o vaqueiro do sertão como o resultado da confluência entre a bravura indígena e a ousadia dos desbravadores paulistas, que penetraram com suas bandeiras pelos rios Tietê e São Francisco rumo ao interior. Preocupado em encontrar uma unidade racial brasileira, seguiu teorias sobre uma suposta origem autóctone do homem americano, pouco aceitas à época, mas que lhe permitiram criar uma imagem grandiosa do homem do sertão como ser autêntico, enraizado no solo, com uma evolução autônoma assegurada pelo isolamento geográfico. Chamou assim ‘rocha viva’ da nacionalidade, base sobre a qual se poderia criar o brasileiro do futuro, que os soldados estavam, porém, destruindo com bombas de dinamite e descargas de artilharia (VENTURA, 2001, p. 15).

Ao apresentar o livro *Euclides da Cunha e as Ciências Naturais* (2001), escrito por José Carlos Barreto de Santana, Roberto Ventura aponta alguns dos aspectos centrais da construção e da interação das perspectivas científicas e literárias dos sertões euclidianos. As duas primeiras questões que levantamos é a ideia do vaqueiro como modelo de sertanejo e como resultado da mestiçagem entre indígenas e bandeirantes. Não se tratava mais da questão da escravização e da salvação indígena, mas, na perspectiva euclidiana, da fusão cultural, uma espécie de forja de valores: ousadia e bravura se sobrepondo à dinâmica racial e ao mesmo tempo construindo as imagens e as paisagens sertanejas.

Segunda questão é a do determinismo geográfico: o homem (vaqueiro), que “domado” pelo meio constituiu uma forma singular de existir, forma essa que vai além da descrição da paisagem natural e humana em *Os Sertões* (1902), sustentando-se nas observações vívidas das ciências naturais. Sem entrarmos no mérito das discussões infundáveis e profícuas sobre se a obra de Euclides da Cunha é literatura ou ciência, é relevante destacar que em nossa interpretação parece surgir uma interpenetração entre os domínios da poética e os domínios da geografia física que a torna uma referência não apenas para como os sertões foram pensados por esse autor, mas como eles são narrativa e discursivamente constituídos nas relações entre os narradores e as abordagens que elegem para compor suas paisagens. Uma visão peculiar sobre esse ponto e que nos parece importante retomar é a de Albert de Lapparent no livro *La Géographie*. Segundo ele:

Fomos conduzidos à conclusão de que o meio mais seguro de obter o pleno gozo de uma paisagem não é o de sempre se deixar absorver numa contemplação beata e um tanto inconsciente. Pode mesmo haver algum proveito em virar as costas por um instante ao espetáculo que encanta os olhos, e se deter em quebrar algumas pedras, para escândalo das boas almas as quais qualquer tentativa de análise de uma impressão estética assusta como se fosse um sacrilégio (LAPPARENT apud BESSE, 2006, p. 63).

Euclides da Cunha com certeza encontrou proveito em “quebrar algumas pedras”. Não fosse isso, não teríamos a belíssima paisagem de *A Terra* em *Os Sertões* e não teríamos provavelmente um elemento novo trazido por esse autor à construção literária: a tentativa de exprimir algo além da representação estética da natureza, a tentativa de transformar a experiência sensível do sertanejo em algo que pudesse ser compreendido pelo leitor em todo o seu peso geográfico e restrito a certas condições. Por outro lado e ainda seguindo o apontamento de Roberto Ventura, vemos que o meio, a terra seca e as condições naturais adversas são constituídos por Euclides da Cunha como o material que teria forjado a “rocha viva” da formação nacional: ciência, determinismo e política se unem nesse momento, constituindo uma estética autorreferenciada nos sertões nordestinos e na qual está em movimento a construção de metáforas naturalistas.

Embora José Carlos Barreto de Santana tenha tratado preferencialmente da construção das relações entre as ciências naturais e a narrativa de Euclides da Cunha, ao apresentar a “geologização” do homem sertanejo<sup>65</sup> ele nos inspira a pensar a construção

<sup>65</sup>Sobre isso, ver SANTANA, José Carlos Barreto de. *Euclides da Cunha e as Ciências Naturais*. São Paulo - Feira de Santana: HUCITEC - Universidade Estadual de Feira de Santana, 2001, p. 117.

metafórica do sertanejo como parte da estilização dos sertões – múltiplos e empíricos – dentro de um bloco coeso do determinismo geográfico que escava a agência do sertanejo, imobilizando-o diante do universo natural que o dominava. Seguindo essa direção, não é improvável que a escolha da urdidura e das metáforas que evocaram a naturalização do homem respondesse a esse intercâmbio entre ciência e poética não apenas na obra de Euclides da Cunha.

Martius é um exemplo significativo dessa possibilidade, pois embora tenha sido uma referência em estudos sobre botânica e descrição dos espaços naturais no Brasil, ele escreveu uma obra ficcional denominada *Frei Apolônio, um romance do Brasil* (1992), na qual a natureza não apenas se destaca, ela domina, como esclarece a personagem Apolônio: “Aqui, a Natureza, de tão viçosa, sobrepõe-se à história, não permitindo que ela reclame seus direitos, e o homem vê-se despojado de sua dignidade e relevância históricas [...]” (MARTIUS, 1992, p. 47). Nessa obra, o homem, além de figurado como elemento natural, transforma-se em detalhe quase desimportante diante da expressão da natureza, forjando não apenas um aspecto das relações entre ciência e ficção, mas um aporte modelar por meio do qual o homem é inserido na natureza e reinterpretado narrativamente como parte da paisagem ficcional. Estivesse nos domínios da geologização – na interface da metaforização das descrições naturais - ou nos domínios da evocação da exuberância da *flora brasiliis*, o estilo tropical muitas vezes desconstruiu a presença humana e ficcionalizou-a como integrante da história natural.

Assim, a natureza assumiu ora o papel de sujeito na narrativa, ora a função de argumento basilar do discurso, parecendo que essa estrutura estilística marcou as narrativas sobre o Brasil indiferentemente da região descrita, constituindo um tipo de sobreposição, uma estratégia narrativa inerente mesmo quando o interesse do relato fosse humanista ou cultural. Citado por Sérgio Buarque de Holanda, Charles L. Sanford vê esse processo se iniciar no Renascimento, quando foi atribuída ênfase “à natureza como norma dos padrões estéticos, dos padrões éticos e morais do comportamento dos homens, de sua organização social e política” (SANFORD apud HOLANDA, 1994, p. IX).

Holanda chama a atenção para um aspecto importante: a sobreposição dos aspectos naturais nas narrativas sobre o Brasil não significava a preponderância das descrições objetivas da natureza, assim como também não se restringiria à sua

---

ficcionalização: essa sobreposição era mediada por padrões estéticos, éticos e morais, ou seja, era mediada pelo olhar político do narrador. Esse olhar político e estético, preenchido por especificidades que evocavam regiões particulares, subjetivava os espaços naturais constituindo-os em paisagens.

A poética do homem, nesse sentido, talvez seja também uma estilização do espaço traçado por esses narradores, pois o “próprio ato de identificar (para não dizer fotografar) o local pressupõe [uma] presença e, [com ela] toda a pesada bagagem cultural que [o narrador] carrega [...]”. Afinal, a natureza selvagem não demarca a si mesma, não se nomeia”, como esclarece Simon Schama (1996, p. 17). Os sertões em sua dimensão natural são constituídos como paisagem, porém é na dimensão da linguagem, instituinte dos planos cognitivos de apreensão dos quadros naturais, que a paisagem narrativa se dá a ver e que as mediações que compõem o modo pelo qual ela é expressa são forjadas estilisticamente.

Por outras palavras, a percepção transformadora do espaço e da qual deriva a paisagem é uma ação que molda a matéria bruta, diferenciando-a em seus signos e imagens, porém a visibilidade da paisagem narrativa é dada pela mobilização do conjunto de palavras cuja expressividade produz uma eficácia representacional. Euclides da Cunha constituiu em *Os Sertões* (1902) inúmeras paisagens que, forjadas imantadas à ideia da preponderância da natureza sobre os homens, formularam uma representação que foi tomada, em função da organização estilística do texto, como uma expressão/representação adequada da matéria bruta natural dos sertões, paisagens essas que irradiaram durante todo o século XX em muitas outras narrativas.

Mediador implícito na polêmica que José Maria Audrin traçou com os médicos Artur Neiva e Belisário Pena, além de interlocutor de Carlota Carvalho, Euclides da Cunha fornece, muitas vezes, os temas e as abordagens de nossos narradores, porém aproximando-se dele ou negando-o, não se restringem a copiá-lo ou a concordar com suas ideias, ao contrário. Ou seja, o código do estilo euclidiano não é apropriado *tout court* pelos narradores que construíram os sertões dos vales desde o começo do século XX.

### 2.1.1 O Estilo bucólico em José Maria Audrin e o combate à paisagem árida

Frei José Maria Audrin é um dos narradores que evocaram Euclides da Cunha e ao mesmo tempo buscaram distinguir o “seu sertão” dos vales dos sertões euclidianos. Recorrendo desde o título de *Os Sertanejos que eu conheci* (1963) aos pronomes pessoais destacados na expressão “o sertão que foi *nosso*”<sup>66</sup>, o frade defende tratar-se seu relato de um texto pessoal, eximindo-se, assim, da responsabilidade de assumir um gênero de escrita (AUDRIN, 1963). Não escrevia literatura ou ciência e nesse sentido poderia manter a integridade de sua memória e desviar-se das cobranças de estilo. Certamente, Audrin estava a par das querelas que envolviam a definição do caráter narrativo da obra de Euclides da Cunha. Segundo o autor de *Os Sertões* (1902), a linguagem técnica era sagrada para a

Ciência e - sendo, permita-me a expressão, os aristocratas da linguagem, nada justifica o sistemático desprezo que lhes votam os homens de letras – sobretudo se considerarmos que o consórcio da ciência e da arte, sob qualquer dos aspectos, é hoje a tendência mais elevada do pensamento humano (CUNHA apud SANTANA, 2001, p. 22).

Segundo José Carlos Santana de Barreto, em *Euclides da Cunha e as Ciências Naturais* (2001), a defesa do caráter dubio da obra do escritor, apesar das polêmicas surgidas em trabalhos consistentes, parece persistir nos estudos especializados (BARRETO, 2001, p. 24). De fato, embora com algumas variações, o caráter ambivalente de *Os Sertões* é reconhecido por Gilberto Freire (1966), Antônio Cândido (1965), Alfredo Bosi (2006), Nicolau Sevcenko (1989) e Leopoldo Bernucci (1995). Audrin, por outro lado, abandona qualquer pretensão de aproximar sua narrativa a qualquer dos dois campos, procurando escrever um texto “destituído de qualquer feição literária e científica”, mas que fizesse “reviver o sertão [...] e, assim, matar a saudade de um passado cheio de encantos [...] revelando-lhes (aos leitores) a fisionomia e os costumes de seus irmãos do interior” (AUDRIN, 1963, p. 03).

Como escreveu Alceu Amoroso Lima, seu prefaciador na *Os Sertanejos que eu Conheci* (1963), esses encantos naturais eram um “compêndio de ecologia sertaneja” no qual estariam registradas “tanta verdade, tanta beleza, tanta emoção” (LIMA, 1963, p. XII). A *beleza*, nesse sentido, configuraria-se como uma estética da *verdade* na qual a única verdade possível era aquela delineada com a beleza das paisagens. Leitor de Euclides da Cunha, para Audrin desvincular-se desse caráter dubio representava

---

<sup>66</sup> Grifo nosso.

também desvencilhar-se da obrigação de confirmar tanto as paisagens naturais descritas pelo autor de *Os Sertões* quanto os significados que essas paisagens evocavam:

Se não podemos dizer nada de certo de muitos sertanejos do Brasil, estamos em condições de afirmar que os sertanejos que chamamos ‘nossos’ não vegetam em recantos desolados, onde crescem apenas mandacarus, rasgagibões e xiquexiques. Não são vítimas de secas periódicas que aniquilam criações, inutilizam lavouras e obrigam-nos a expatriar-se à procura do ‘Inferno Verde’. Não estão sujeitos à lamentável necessidade de disputar ao gado e outros animais a água escassa das cacimbas (AUDRIN, 1963, p. 08).

Esse frade contrapõe a paisagem natural e cultural de uma Bahia interiorana construída por Euclides da Cunha a uma outra imagem do mundo natural, aquela na qual os sertões são “um país de florestas, de verdes campinas e várzeas onde correm águas permanentes, onde o solo é rico e fartas as pastagens, onde nunca faltam caças nas matas, onde rios e lagos são piscosos” (AUDRIN, 1963, p. 08-09). Esse “país verdejante” é uma imagem antitética que revela uma oposição entre paisagens: os sertões dos vales verdes e fluviais que negariam os sertões secos do nordeste, mas remetem também aos artifícios narrativos mobilizados por ambos os autores. Audrin tinham consciência de que sua narrativa possuía uma função desconstrucionista e aproveita a linguagem para caracterizar sua diferença, além do deslocamento espacial – ao definir seus interlocutores e a crítica que lhes destina:

Era indispensável esta indicação para justificar, de início, a nota geralmente otimista destas páginas e para prevenir os possíveis protestos daqueles que pretendem pensar e falar baseados nas descrições um tanto acerbas de Euclides da Cunha, nas narrativas injustas de Monteiro Lobato, nos relatórios pessimistas de certas comissões oficiais (AUDRIN, 1963, p. 08).

Quanto a Euclides da Cunha, a qualificação como “descrições um tanto acerbas” pode ser centralizada no significado do signo *acerba* o qual se refere a algo áspero, ácido, ou então pungente, cruel, lancinante. O que Audrin denomina como ásperas são as *descrições* euclidianas das paisagens naturais nordestinas, pois em outro momento de sua obra reafirma que as regiões descritas por ele “não conhecem os flagelos das secas periódicas” (AUDRIN, 1963, p. 31). Por outro lado, mas na esteira dessa diferenciação das paisagens, há a perseguição de metáforas diferentes para narrar o mundo natural. A dureza do solo e a tentativa de tornar objetiva a descrição do relevo em *Os Sertões* – A Terra euclidiana – são substituídas por Audrin por imagens de “verde campinas”, havendo nesse um olhar para o mundo natural mais bucólico e naquele mais naturalista.

Se a linha entre ciência e arte em Euclides da Cunha era tênue e transposta muitas vezes, também o era a fronteira que separava os sentidos científicos dos efeitos

literários por meio da metaforização dos termos. Nos estudos geológicos que compõem *A Terra*, primeira parte de *Os Sertões*, a identificação com o mundo das ciências naturais é marcada pela tradição naturalista dos viajantes do século XIX – como Von Martius e Spix<sup>67</sup>, Aires Casal<sup>68</sup> e Richard Burton<sup>69</sup> –, mas o naturalismo não surge apenas como sinal da vocação científica dos trabalhos de Euclides da Cunha.

Os quadros da natureza são mais do que emblemas da objetividade do pensamento desse escritor, são elementos de seu estilo, e José Maria Audrin, com refinada perspicácia, demonstra conhecer a estrutura narrativa de Euclides da Cunha ao usar o termo *acerba*, cujo um dos significados é áspero, para qualificar as descrições contidas em *Os Sertões* (1902).

A palavra *acerba*<sup>70</sup> reporta à aspereza com a qual Euclides da Cunha qualifica o mundo dos sertões baianos e, nesse caso, saía do campo da descrição e adentrava no campo simbólico, fazendo surgir uma “natureza [que] já aparece antropomorfizada como partícipe da própria luta e, pelas características de suas rochas, solo e vegetais”, como esclarece Santana ao discutir a relação entre formação científica e criação literária no artigo *A nossa Vendaia*<sup>71</sup>, publicado por Euclides em 1897 (AUDRIN, 2002, p. 206).

Audrin questiona as descrições ásperas de Euclides menos pelo determinismo do que pela correlação que poderia ser feita entre essas descrições e os sertões dos vales, que ele considerava “o seu sertão” e, nesse intrincado, ao mesmo tempo que recusava que seus sertões fossem áridos e estéreis, parece copiar o modelo figurativo da linguagem do autor de *Os Sertões* para construir suas paisagens:

Ao consignar estas informações, recordamos, com saudade, as noites cheias de poesia passadas nas praias, sob o céu estrelado e límpido do verão. Estendido na areia, ou deitado na rede suspenso entre duas forquilhas, o viajante adormece e acorda aos sons variados da floresta e do rio. São gaivotas que cortam os ares piando, mutuns a soltar gemidos, jacurutus com o seu misterioso dialogar, inhumas a soluçar, ciganas a debaterem-se nos ramos dos saranzais, enquanto na imensa largura do rio passam os botos

<sup>67</sup> Carl Friedrich Phillip von Martius (1794-1868), naturalista alemão, viajou pelo Brasil entre 1817 e 1820. Entre suas obras encontra-se *Reise in Brasilien*, escrita inicialmente com Johann Baptist von Spix (1781-1826) e publicada entre 1823 e 1831, e os 46 fascículos da *Flora Brasilienses*, publicados entre 1840 e 1868 (SANTANA, 2000)).

<sup>68</sup> Padre Manuel Aires de Casal (1754? 1821?), nascido em Portugal ou em Cachoeira (Bahia), publicou em 1817 a *Corografia Brasília* (SANTANA, 2000).

<sup>69</sup> Richard Francis Burton (1821-1890), cônsul britânico em Santos, realizou de julho a dezembro de 1867 viagem de 2000 milhas iniciada no Rio de Janeiro e desceu o São Francisco até sua foz. Escreveu o livro *Explorations of the Highlands of the Brazil whit a Full Account of the Gold and Diamond Mines*, publicado em Londres em 1869 (SANTANA, 2000).

<sup>70</sup> Grifo nosso.

<sup>71</sup> CUNHA, Euclides da. *A nossa Vendaia*. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *Euclides da Cunha: obra completa*. São Paulo: Aguilar, 1966. p. 575-78.

resfolegando e pulam por cima da água gigantescas piratingas, ao passo que, bem distantes, se percebem, vindos do fundo das matas, os rugidos da onça e os latidos do guará... Como é maravilhoso o sertão! (AUDRIN, 1963, p. 27).

Na descrição da fauna, assim como na descrição da flora, a caracterização do universo natural de Audrin contorna o naturalismo por meio da construção da cena natural que interligou características humanas ao reino animal, antropomorfizando a natureza com o uso da prosopopeia, algo muito comum na prosa euclidiana, mas vinculando suas imagens a uma matriz de estilo diverso. As características humanas atribuídas aos animais permitiram que esses entabulassem um diálogo com Audrin, que compreendeu seus soluços e gemidos e por meio deles pôde reviver a poesia do cosmo sertanejo. Trata-se, com efeito, de um estilo diferente do de Euclides da Cunha. A personificação em Audrin evoca um estilo que encontra seu eco nos relatos do sertanista goiano Couto de Magalhães<sup>72</sup>, com quem partilha algumas ideias sobre os sertões dos rios Araguaia e Tocantins:

As margens do último destes córregos oferecem paisagens de uma grande beleza. No lugar chamado Feixo, o grandioso da natureza virgem toca ao sublime; duas enormes massas de rochedo elevam-se uma em frente da outra [...]. A cabeça vetusta destas pedras, as escavas que nelas existem, o sombrio de sua cor, a melancolia do sítio [...]. A alma reconcentrada, eu perguntei a mim mesmo se a felicidade não devia existir ali, no meio daquelas cenas grandiosas da natureza, daquela paz imponente, tão diversa do ruído inquieto e buliçoso das grandes cidades. [...] A noite era serena; armei a minha maca ao relento e, deitado nela, adormeci em êxtase, contemplando a abóbada azulada e serena do céu, vista através da arca das sussurrantes, ornada pela plumagem verde dessas palmeiras. [...] Há na grandeza dessas águas [do rio Araguaia] uma calma tão serena [...]. Tudo concorre para que as impressões sejam aqui profundas. O Espírito vagueia por essas solidões, a imaginação figura esses milhares de léguas sem uma só habitação de homem civilizado. Que enceram estes paramos? Ninguém sabe... tudo é misterioso ainda (MAGALHAES, 1974, p. 84-95).

A concepção dos sertões dos vales como uma paisagem de “grande beleza” contrastando com a imagem de aspereza euclidiana remete ao construto que “imagina” os sertões como um lugar melancólico plasmado na imensidão do firmamento ou nos soluços da fauna, como concebeu também Audrin. Mas o que a imaginação figura não tem o tom ardente das paixões, porém a singeleza das “almas reconcentradas” e que atingiriam calma e serenidade nesses lugares.

<sup>72</sup> José Viera Couto de Magalhães foi militar do Império que, assumindo a presidência da província de Goiás em 1963, percorreu a região Norte dessa província por via fluvial, fazendo o reconhecimento das margens do rio Araguaia. Suas impressões dessa viagem ficaram registradas na obra *Viagem ao Araguaia*, cuja primeira edição é de 1863, coincidentemente ou não exatamente um século antes de José Maria Audrin publicar *Os sertanejos que eu conheci*.

Com feito, esse reencontro com a natureza é figurado no texto do frade como o enlevo do espírito que vagueia, nas palavras de Couto de Magalhães, a contemplar o “animal que se alimentava exclusivamente de frutinhas perfumadas das florestas” (1963, p. 20). Diferindo do Romantismo<sup>73</sup>, quase toda imagem construída por Audrin tem o intuito de fazer “mais conhecida a realidade pitoresca dos sertões”, realidade esta que é preenchida por diminutivos de onde afloram sentimentos e significados pastoris (1963, p. 03).

No lugar do determinismo de matriz naturalista presente em Euclides da Cunha, Audrin busca compor uma paisagem natural que atenua o conflito presente nos espaços inóspitos. Tudo que gera tensão na ambiência natural, como os regimes de chuva ou a aspereza do relevo, é corrigido por uma linguagem amena. Desde a urdidura da sensorialidade – o perfume das flores, o sabor de frutinhas – todos os signos são mobilizados em um estilo árcade que emolduraria as lembranças do frade de “um sertão maravilhoso”. A exposição de Alfredo Bosi acerca da vertente árcade-ilustrada no Brasil setecentista nos dá algumas indicações sobre o uso que José Maria Audrin faz das metáforas bucólicas e da prosopopeia:

‘A paisagem’, que nasceu para a arte como evasão das cortes barrocas, recorta-se para o neoclássico nas dimensões menores da cenografia idílica. Esta prefere ao mar e à selva, o regato, o bosque, o horto e o jardim. A natureza vira refúgio (*locus amoenus*) para o homem do burgo oprimido por distinções e hierarquias. Todas as culturas urbanas do Ocidente, nos estágios mais avançados de modernização, acabam reinventando o natural e fingindo na arte a graça espontânea do Éden que os cuidados infinitos da cidade fizeram perder (2006. p. 71-72).

Nessa exposição, contida em *História concisa da literatura brasileira* (2006), Alfredo Bosi explica o caráter árcade da poesia setecentista de Tomás Antônio Gonzaga, Alvarenga Peixoto e Silva Alvarenga. Para Bosi, a vertente árcade no Brasil compreende e figura a natureza como um panorama onde se desdobrariam imagens de uma vida longe da opressão das cidades; esse cenário emolduraria “uma tênue história sentimental”. Essa expressão “tênue história sentimental” diferenciaria os árcades dos românticos justamente porque nos primeiros a natureza seria uma pintura de cores

---

<sup>73</sup>Via de regra, na matriz romântica a natureza é figurada com a energia da pujança e da exuberância que conecta o leitor à intensidade de sentimentos e das paixões. No texto de José Maria Audrin, a exuberância da natureza, embora reconhecida em alguns momentos, é figurada com a suavidade dos sentimentos delicados. Sobre a matriz romântica das representações naturais a partir do século XIX, ver NAXARA, Marcia Regina Capelari. *Cientificismo e sensibilidade romântica em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX*. Brasília: UNB, 2004; ver SÜSSEKIND FLORA. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

suaves e remeteria à nostalgia, caso de Audrin, enquanto nos últimos evocaria a paixão e o excesso: a exuberância (BOSI, 2006, p. 72).

Nessa explicação tomada de Bosi, criva-se em nossa interpretação a construção do estilo em Audrin expondo ainda as razões da sedução que Couto de Magalhães exerceria sobre o frade: a semântica, presente no sertanista, de uma natureza impermeável à civilização. A natureza antropomorfizada pelo uso da figura prosopopeica não apenas dá vividez ao universo natural como parece afastar o próprio homem – que se refugia nos sertões – do mundo civilizado. A visão de mundo de Audrin quanto aos males do progresso pode ser mais bem compreendida nesse trecho:

Queremos, no princípio deste capítulo, apresentar aos nossos leitores eloquente contraste. De um lado, os nossos sertanejos (aqueles, tão somente, a que nos referimos no presente estudo), quando se mostram fiéis e corajosos nos recantos de seu sertão bravio e, de outro lado, os seus irmãos por demais numerosos que se desanimam e vão à procura das grandes cidades. Estes, quando não entregues à preguiça, são muitas vezes vítimas de criminosas explorações e obrigados a curtir fome ou a lutar, quase sempre, para conseguir o alimento indispensável, nessas épocas de carestia cada dia mais premente. Aqueles, pelo contrário, encontram sempre o necessário, não só para sustentar a sua vida, mas ainda para gozar de fartura (AUDRIN, 1963, p. 53).

Indicando inicialmente a existência de um sertanejo forte nos moldes euclidianos, na sequência Audrin afasta-se totalmente do autor de *Os Sertões* (1902) ao figurar os sertões dos vales como ambiente naturalmente farto. O refúgio, figurado como *locus amenus*, desconstrói a aspereza natural e ao mesmo tempo evidencia uma ruptura interpretativa entre o frade e os médicos de quem escreve fazerem parte daquele grupo de cientistas que, “escuta[ndo] sem paciência, anotaram respostas inexatas” sobre os vales (AUDRIN, 1963, p. 07-08). Audrin recorre aqui ao lugar privilegiado de narrador que estaria qualificado a fornecer informações exatas sobre os vales por ter vivido na região por mais de 30 anos e por isso mesmo sua valorização do detalhe subjetivo: o perfume da flor, a cor da fruta, o rugido da onça.

Quanto às informações que ele refutou, trata-se daquelas visões contidas “nos relatórios pessimistas de certas comissões oficiais”. O pessimismo que o frade refuta é aquele que considerou o universo sertanejo como um espaço de homens “condenados a miserável destino”, cujos precursores a partir do século XX são os médicos Artur Neiva e Belisário (AUDRIN, 1963, p. 08- 09).

### 2.1.2 O naturalismo descritivo e a figuração irônica da aridez em Artur Neiva e Belisário Pena

Diferentemente de Euclides da Cunha, que concebeu o intercâmbio entre ciência e literatura como uma vantagem narrativa, e de Audrin, que “fug[iu] de teorias científicas”, esses médicos buscaram transpor para suas narrativas os princípios metodológicos da ciência médica. Atuando no Instituto Manguinhos<sup>74</sup> e desenvolvendo trabalhos que envolviam a pesquisa da doença de Chagas, cujo protozoário causador era o *trypanosoma cruzi*, ambos os médicos sentiam-se frustrados por não conseguirem reproduzir em laboratório o comportamento do *Triatoma Infestans*, conhecido popularmente como barbeiro, e *Triatoma Sordida*, dois protozoários que acreditavam também fossem vetores da doença de Chagas. É nesse contexto que surge a oportunidade da viagem aos sertões, possibilitando que fosse “reinceta[da] as experiências interrompidas, sobre o papel da *Triatoma sordida* [causador do bócio] na transmissão de Chagas” (NEIVA; PENA, 1999, p. 118).

A obra *Viagem Científica*, publicada em 1916, é fruto do relatório produzido por Neiva e Pena sobre as experiências dessa expedição e, como esclarece a historiadora Nísia Trindade Lima, em *Um sertão chamado Brasil* (2013), “não foi concebida originalmente como um retrato do Brasil, mas como artigo médico referido a uma viagem científica” (2013, p. 300). Pertinentemente, Lima expõe que a narrativa constante no relatório tinha a pretensão de se apresentar como um relatório objetivo sobre as patologias que, segundo Neiva e Pena, assolavam os sertões que iam de Pernambuco a Goiás. Mas, ainda segundo ela, por sua repercussão entre a *intelligentsia* da segunda década do século XX, assumiu crescente importância no debate sobre os rumos políticos do país, “contribuindo para que o tema da doença e a proposta da reforma da saúde [...] alcançassem grande visibilidade” (LIMA, 2013, p. 300).

Sem dúvida, a criação de um retrato das áreas do interior brasileiro relaciona-se à construção do tropo social do sertão como patologia, remontando tanto às viagens científicas realizadas em Manguinhos quanto à “adoção da perspectiva médica adotada ao se olhar para os sertões brasileiros [que] transformam-se numa questão da cultura e

---

<sup>74</sup>Segundo Nísia Trindade Lima, Manguinhos é “um bairro em que foi construída em 1900 a sede da atual Fundação Oswaldo Cruz. Originalmente denominado Instituto Soroterápico Federal, pouco tempo depois passou a se chamar Instituto Oswaldo Cruz. Manguinhos tornou-se um nome extraoficial e de forte apelo simbólico ainda hoje utilizado para designar esse centro de pesquisas biomédicas” (2013, p. 131).

da política compartilhada por diferentes intelectuais e outros atores sociais”, como defende Lima (2013, p. 146). Contudo, ao se concentrar em estabelecer as relações entre o trabalho intelectual dos cientistas-médicos e suas irradiações sociais e políticas na construção do pensamento social brasileiro, essa historiadora relega a segundo plano a emergência nas narrativas desses cientistas-narradores de uma dimensão de linguagem urdida em articulação com figuras de linguagem e estilizações de escrita.

O estilo dos médicos, nesse sentido, parece imbricar-se com os modelos de pesquisa da medicina tropical que demarcava a necessidade de voltar o olhar para as “condições geográficas dos trópicos, ou seja, para os fatores que contribuiriam para a presença e a proliferação dos insetos transmissores das doenças”, como esclarece Júlio Cesar Schweickardt (2010, p. 03).

Assim, pensar a descrição do mundo natural para esses médicos era posto quase sempre em uma escala reduzida das observações, privilegiando os animais invisíveis a olho nu e a partir de então ampliando a escala para os ambientes mais amplos e finalmente alcançando o sertanejo, personagem que alarmava a Nação pelo “número de ‘papudos’ [que era] enorme e o bócio alcança[va] proporções não vistas até então [...]; a frequência de T. Sordida é muito grande [...]” (NEIVA; PENA, 1999, p. 119).

Se Neiva e Pena não tinham dimensão em 1912 das consequências de sua viagem para a construção do pensamento social brasileiro, em 1916, quando da publicação do referido relatório, pareciam já ter compreendido a função paradigmática da inserção em seu texto dos “conhecimentos advindos da geografia, da cultura e da história, fundamentais para a compreensão da incidência de determinadas doenças e sua distribuição no tempo e no espaço” (LIMA, 2013, p. 305). Ao articularem esses conhecimentos às suas narrativas, expõem terem adentrado em novas searas, nas quais os objetivos de seu trabalho transformaram-se de científicos também em retóricos:

Não agradará certamente a franqueza com que expomos nossa impressão, mas julgamos ser isso um dever de consciência e de patriotismo. É indispensável dizer a verdade, embora dolorosa e cruciante e não iludir de forma alguma a nação para que não sofram os jovens a triste desilusão por que nós passamos quando através [d]os livros e romances, havíamos imaginado o Brazil Central um paiz privilegiado, de terras ubérrimas, matas infindáveis (NEIVA; PENA, 1999, p. 222).

A natureza e o solo, significados por Audrin como úbere/farta e colorida com os tons pastel das delicadas paisagens pastoris, foram pintados pelos médicos com tons cinza que evocavam imagens “dolorosas e cruciantes”, cuja abordagem aquele frade denominou de pessimista. Para os dois médicos/narradores, narrar os sertões dos vales

seria antes de tudo restringir, ou melhor, extirpar as cargas de sentimentos e devolver ao relato um caráter cientificista. Contudo, essa objetividade quando transformada em texto assumia um caráter literário que se aproximava estilisticamente ao Naturalismo por sua aspereza e aridez ao representar os elementos naturais e as interposições do homem na natureza.

Expressões como verde, acerba, seca sofrem refrações e mutações em seus sentidos conforme os usos das figuras de linguagens ou de pensamento mobilizadas. Assim, em Euclides da Cunha, a predição como áspera da paisagem dos sertões sofre algum impacto com a emergência do “verde” e da florada que as primeiras chuvas de verão traziam. Esse mesmo “verde” é transmutado em paisagens de uma vida singela cujo estilo bucólico remete aos refrigérios paradisíacos da América em José Maria Audrin. Por outro lado, para Artur Neiva e Belisário Pena, o “verde” é uma referência a um momento no tempo natural por meio do qual o sertanejo dividia as estações do ano: “o verde” e a “seca”, a “mata” e o “descampado”, a “floração” e “queda das folhas”. Optando por iluminar a face que destacava a seca e o descampado, esses médicos/narradores tecem suas descrições da paisagem goiana:

A grande campina entre os geraes baianos e a vila do Duro (norte de Goiás) é revestida quasi completamente de gramináceas; não existem em toda aquela extensão árvore alguma ou arvoredos que dê sombra. Disseminados aqui, ali, acolá, vêm-se pés de *Caratella americana* e dos representantes dos gêneros *Kielmeyera* MART e *Plumeria* TOURN. Em todas as paragens goianas daí por diante, logo que os viajantes se afastam das margens dos rios, as espécies desses dois gêneros [...] dão o tom da paisagem (NEIVA; PENA, 1999, p. 82).

Referindo-se aos nomes científicos das espécies botânicas e aludindo aos seus descobridores, Neiva e Pena constituem uma representação textual pautada pela linguagem científica que perseguem, mas também pintam um quadro desolador da natureza dos sertões goianos ao escreverem que não havia “árvore alguma ou arvoredos que de[sse] sombra”: um mundo calcinado surge na retina do leitor e impregna-o com a ideia de um mundo natural desnudado, vazio: desertificado, o que nos traz de volta às concepções recorrentes de sertão apresentadas no capítulo I e às quais retornaremos mais à frente, dando-lhes um outro sentido, além do geográfico.

Descrever a ausência de árvores por si só desmistificaria as ideias que sustentavam a imagem dos vales como verde, metáfora ajustada para representar aquela fartura que Audrin faz referência como sendo uma das características dos sertões dos vales. Mas para Artur Neiva e Belisário Pena, era necessário construir uma

caracterização fiel do espaço físico que conseguisse esclarecer que Goiás era um avatar da pobreza dos recursos naturais:

Agora, podemos afirmar que o quadro traçado por aquele botânico pode, nas linhas geraes, ser generalizado à zona de Goyaz por nós percorrida. O que se chama de mata nas regiões do Nordeste é uma faixa estreita de vegetação que cresce às margens dos rios, ribeirões e lagoas; No Rio Tocantins, a orla de mata é mais larga e mais pujante que a observada nos rios São Francisco, Perto, Corrente, etc; todavia, nunca tem a largura e a pujança da vegetação das margens do curso d'água do Sul e do extremo norte do Brazil. Quanto à fertilidade do solo goiano, só existe no Sul do Estado de Curralinho a Anhanguera; o norte é muito pobre até de pastagens o que é fácil de verificar pelo tamanho do gado, em contraste com o que se verifica em certas zonas do Piahy (NEIVA; PENA, 1999, p. 84).

O método descritivo da natureza e as generalizações assumem um papel importante na formulação do estilo narrativo dos médicos e que figuram Goiás como um lugar infértil. Os cientistas/narradores são também cientistas/viajantes e carregam em si um pouco daquela expectativa dos viajantes do século XIX em relação à observação. Respondendo a esse espírito observador, as comissões do século XX são como as:

Expedições. E cada vez a regiões mais longínquas, que, mesmo sob as condições mais adversas ou entediantes, são observadas atentamente. Mas sempre como objetos de estudo, não de estímulo à autorreflexão ou ao êxtase (SÜSSEKIND, 1990, 109).

Flora Süssekind escreve sobre as viagens do século XIX e suas orientações descritivas, porém mesmo que não se refira às comissões científicas do século XX, é possível encontrar vestígios em Neiva e Pena dessa tentativa de afastar-se dos “objetos” observados. Por outro lado, na construção posterior do texto desses médicos a formulação por escrito do exercício de observação é mediada por recursos de linguagem, caso do termo “verde”, como veremos a seguir.

Considerando que estamos tratando os textos de Neiva e Pena também como narrativas ficcionalizadas cuja estética é formulada, em certa medida, literariamente, essa tradição na qual Süssekind filia os viajantes ao método de observação pode ser irradiada sem prejuízo às escriturações ficcionais e às pretensões científicas a partir do último quartel do século XX.

Sobre esse aspecto, encontramos em Émile Zola e na construção da proposta naturalista esclarecimentos pertinentes. Segundo Zola, a literatura ficcional de vanguarda no século XIX deveria fundamentar-se na busca da verdade e na luta contra “a doença romântica” (ZOLA, 1979, p. 59). Interpretando alguns aspectos do

Naturalismo na perspectiva de Zola, Raquel Lima Silva explica a articulação proposta por aquele escritor da literatura ficcional ao método científico:

Esse objetivo é exposto por Zola, uma vez mais, em sua ‘Lettre à la Jeunesse’, publicada em *Le Messenger de l’Europe*, em maio de 1879, na qual o romancista francês defende que: ‘O cientista é o poeta que substitui as hipóteses da imaginação pelo estudo exato das coisas e dos seres’ (ZOLA, 2004, p. 228) (Tradução nossa). Para Mitterand (2004), por meio dessa carta, Zola esclarece que o Naturalismo não é somente uma estética literária, mas também um método de pensamento (2004, p. 226). Nesse sentido, ao ressaltar a importância da utilização do procedimento científico na criação formal da ficção, Zola entende o Naturalismo como a fórmula da ciência moderna aplicada à literatura (cf. ZOLA, 2004, p. 227) (SILVA, 2010, p. 99).

Conceber o naturalismo como um estilo narrativo mais amplo e complexo do que aquela vertente que o alinha apenas com a escrituração ficcional nos permite aproximar as estratégias narrativas de Neiva e Pena de um conjunto de efeitos estéticos presentes em seus textos, porém numa tentativa de inverter os termos da proposição. Por outras palavras, se pensarmos que o Naturalismo - enquanto forma ficcional - apropria-se do método de observação experimental, talvez se faça possível aproximar os textos que se propõem científicos da estética naturalista. Uma preocupação com a estética dos textos que traduzem os sertões é perene na argumentação dos médicos, como já vimos, e o tom de sua crítica se aproxima bastante do matiz naturalista:

[...] No nosso longo trajeto, não lobrigamos as proclamadas riquezas minerais, com que nos enchem a memória e a imaginação mapas e livros. [...] Concorrem muito para esse estado de cousas as falsas informações dos que viajam por essas regiões, pintando em linguagem florida e imaginosa, quadros de intensa poesia de vida bucólica feliz e farta (1999, p. 221-222).

Afastando-se da “doença romântica”, Neiva e Pena expõem os limites dessa estética para registrar a “verdade” e para construir relatos científicos. Dessa forma, se invertermos a sentença de Zola de que se deve “substituir a palavra médico pela palavra romancista”<sup>75</sup>, teríamos esses cientistas/narradores adotando em seu texto as figuras de linguagem e os elementos literários do Naturalismo. Essa é uma hipótese plausível se considerarmos a (con)formação de suas narrativas às descrições e análises do universo natural dos sertões.

O rigor quanto aos procedimentos descritivos da natureza, primando pela objetividade, fortalece-se quando registrado com expressões “por nós percorrida”, “é fácil verificar” ou “observada”, mas a dimensão cognitiva que as vincula à noção de verdade e ou de experimento se constitui em uma estratégia de linguagem para atribuir

<sup>75</sup> “Remplacer le mot médecin par le mot romancier”(ZOLA, 1979, p. 100).

legibilidade ao texto por meio do uso de uma retórica científica somada a uma estética naturalista. Por outro lado, os usos das figuras de linguagem inseridas no interior de um jogo retórico se fazem mais complexos e não tão aparentes, pois havia por parte dos médicos “a preocupação de escrever um depoimento onde a insuspeição da linguagem pudesse [ter] maior utilidade que os fáceis e falazes periódicos encomiásticos” (NEIVA; PENA, 1999, p. 179).

A pretensa neutralidade autoevocada por Neiva e Pena faz com que tenham localizados seus exames das dimensões naturais dos sertões dos vales a partir de um olhar profundamente cético quanto às impressões colhidas dos sertanejos, além do descrédito quanto à literatura que de alguma forma revelava os sertões dos vales de forma romantizada. Esse ceticismo se releva instrumentalmente na figuração irônica das imagens e concepções dos vales como fecundos. Nas palavras de ambos “em parte alguma do globo existem terras tão ferazes, natureza de tal maneira prodiga; chega a ser proverbial tanta onipotência e, no entanto, como tudo isto está longe da verdade” (NEIVA; PENA, 1999, p. 174).

A onipotência que seria quase proverbial é uma referência velada à ideia de que apenas na literatura nacional essa sentença se sustentava, pois bastava um olhar para as condições naturais para que “as fáceis e falazes” narrativas fossem desconstruídas. É justamente essa desconstrução velada em um jogo de sombra e luz que esses narradores-cientistas fazem ao urdirem sua interpretação do termo verde. Na página inicial das considerações gerais, parte do relatório que antecede o diário de viagem contido na obra *Viagem Científica* (1999), Neiva e Pena escrevem:

No verde<sup>76</sup>, que exprime a fartura naquelas paragens, a alimentação da maioria da população é insuficiente e má [...] Ainda guardamos vivas as impressões bem tristes da profunda miséria e do abandono em que jazem milheiros de seres humanos e, o nosso depoimento de forma alguma viria mitigar as suas aflições (NEIVA; PENA, 1999, p. 164- 165).

A ideia de um espaço geográfico verde que não produzia alimentos suficientes para alimentar sua população foi inserida pelos médicos no texto para tocar o ponto mais conflituoso do problema dos sertões dos vales: a antítese entre fartura/verde e miséria/seco, mas principalmente para evidenciar os limites da representação da pujança como aspecto seminal desses espaços. Desse ponto de vista, a crítica é direcionada sob a forma irônica para desestabilizar os argumentos que defendem a uberdade dos vales, especialmente de Goiás. Identificar uma figuração irônica no interior de um texto

---

<sup>76</sup> Grifo dos autores.

comumente se faz por meio da leitura do contexto de sua inserção, mas na literatura especializada encontramos sua presença demarcada, desde a antiguidade grega, pela ironia socrática, uma espécie de artifício que simulava um fingimento, até a produção do sarcasmo dentro dos estudos da retórica.

De qualquer forma, em todas as acepções está ligado ao exercício do convencimento e da comprovação de um argumento destinado a determinado público ou auditório. Sobre os meios e modos para distinguir as vozes irônicas entremeadas e variados níveis discursivos e literários, a linguista Maria Joana Guimarães informa que existem certos sinais em narrativas orais e escritas que permitem detectar a presença de uma ironia: “No texto escrito, o recurso à escrita em *itálico* ou a utilização de aspas ou parênteses. [...] Paralelamente, há [...] a sistematização destas marcas de ironia [em] enunciado[s] irônicos [que] consist[iria] precisamente em não se dar a conhecer de modo demasiado evidente” (GUIMARÃES, 2001, p. 414).

O uso do *itálico* no termo verde, usado pelos médicos, é um dístico de que seu tom estilístico é ácido; além disso, a ambiguidade entre a primeira sentença - o que é escrito sobre a fartura da estação *verde* - e o que se espera ler na segunda sentença - que houvesse prodigalidade de alimentos - não se confirma, denunciando de forma sutil a ambiguidade semântica do termo “verde”, outra característica da ironia. Ora, essa palavra que nas representações dos próprios sertanejos significava “tempo das chuvas” e conseqüentemente da fartura, é explorada por Neiva e Pena em outro regime semântico, desvelando a tentativa de desconfirmar a ideia da prodigalidade do solo - uma demanda do ceticismo científico - e ainda ironizar aquele modelo narrativo que dava feição à literatura nacional:

Não sabemos como se criou em todo o Brasil, a lenda, agora difícil de se destruir, que todo o seu solo, além de ubérrimo, é riquíssimo de minerais; os mapas, mesmo os mais modernos, encerram erros grosseiríssimos quanto à colocação até de cidades e acidentes geográficos importantes da região nordeste; não obstante, vão salpicando ao capricho da prodigalidade do editor, informações sobre fantásticas riquezas minerais do subsolo e indicando culturas não menos inverídicas (NEIVA; PENA, 1999, p. 175-174).

O discurso de onde emerge a ironia sobre os sentidos dado ao vocabulário sertanejo é tomado por Neiva em dois sentidos ligados, ainda, às representações literárias do mundo natural. De um lado, pode ser caracterizado como naturalista “na apresentação do drama com que se depara o homem frente à natureza” (BERNUCCI, 1995, p. 100), liberando as contradições entre uma narrativa que pintou quadros de “uma

intensa poesia de vida bucólica, feliz e farta”, cujo exemplo principal encontramos no texto de José Maria Audrin, e as realidades de aflições observadas pelos médicos. De outro, endereça a mensagem irônica a um público específico: aos narradores que padeciam da “doença romântica”, aquela verificada por Émile Zola, ou aos “editores pródigos”, únicos que entendiam em sua plenitude a existência de uma fartura que os próprios médicos – estudiosos e cientistas – “não sabiam como se criou em todo o Brasil”.

Certamente Neiva e Pena sabiam da origem dessa concepção, mas ao negarem saber provocam um efeito literário que vai além da descrição naturalista enquanto método de pensamento e funda um desvio de significado do signo *verde* por trabalhá-lo no interior de uma estética civilizacional de estilo naturalista e figurado ironicamente<sup>77</sup>. Por outras palavras, Neiva e Pena figuraram de forma cética a ideia de uberdade dos sertões dos vales por meio do desvio do termo *verde* e, além disso, formularam ironicamente seu juízo crítico sobre as formas de inscrição nacional. Esse último aspecto pode ser evidenciado no artigo *Musica de Phrase*, Extraído da obra *Daqui e de Longe* (1927), no qual Artur Neiva demonstra mais claramente o viés ácido de seu discurso contra a retórica dos bacharéis<sup>78</sup>, considerada por ele como um dos instrumentos de ficcionalização narrativa:

Ao simples enunciado de vocábulos nós ouvimos a voz dos travões; vemos o azul das águas encapeladas, o ziguezaguear dos coriscos, a iminência do naufrágio, se um bom orador descreve uma tempestade. Certo que para um público inteligente e de qualquer raça a sensação seria a mesma e o resultado procurado pelo tribuno, mais ou menos parecido; a diferença, porém, é que nós vamos adiante, ultrapassamos a fantasia de quem ora. E, na tempestade, não nos limitamos a evocá-la, mas, sem querer, dela participamos e antes que o navio naufrague atiramo-nos à água, agarramos um salva-vidas e nadamos para a terra. Quando o discurso acaba, estamos cansados do esforço muscular desenvolvido pela natação (NEIVA, 1927, p. 18).

O tratamento dado à linguagem nesse artigo é satírico, o qual evoca um tom quase cômico ao destacar os traços de uma escrita imaginosa que fazia palavras se transformarem na crença irrevogável da realidade das palavras: uma retórica musical, mal da cultura nacional, que substituíra a prática científica pelo “enunciado dos vocábulos”. A influência da ironia em sua escrita e na concepção de seus enredos em

<sup>77</sup>Sobre os usos da ironia – uma figura de linguagem – em narrativas que propõem a transparência da linguagem, caso dos textos naturalistas, ver: VOISIN-FOUGÈRE, Marie Ange. *L'ironie naturaliste: Zola et les paradoxes du sérieux*. Paris: Honoré Champions, 2001, p. 9-119.

<sup>78</sup>Sobre a retórica como instrumento de interpretação do Brasil, ver CARVALHO, José Murilo de. História intelectual no Brasil: a retórica como chave de leitura. *Topoi: Revista de História*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 123-152, 2002.

*Viagem Científica* é algo que Neiva explicita em 1927, onze anos depois de publicar a referida obra, quando escreve:

Dia virá em que a nossa gente de cultura há de compreender que o aprender a nadar é mais importante do que saber collocar a crase e virgular e contravirgular à perfeição. [...] Donde se vê que o exaggero do esporte grammatical pode levar uma nacionalidade a admitir que venha ensinar a se governar. Dentro de alguns mezes, reunir-se-á no Rio o Congresso Sul-americano da Creança. Na secção de pedagogia, há um thema verdadeiramente ameaçador; refiro-me ao que se enuncia do seguinte modo: 'Do ensino da grammatica, como elemento para methodisar o pensamento' ou cousa parecida. O thema foi proposto, creio eu, pelo admirável intellectual que é o Sr. Afrânio Peixoto. Quem sabe se não é ironia? Há subtilesas que levantam a dúvida e eu bem me recordo de ter já alguém proposto a criação de um ponto de ironia, a fim de assinalar certas passagens e, para documentar, o autor da idéa lembra alguns períodos de Anatole France, em que o leitor não sabe se deve ou não tomá-los ironicamente (NEIVA, 1927, p. 87- 89).

Bem documentado no artigo *Do Esporte*, em referência à ideia de que o uso excessivo dos recursos da língua deformaria a realidade nacional, a compreensão do uso dessa figura de linguagem/pensamento constitui um jogo interessante e cujo mecanismo é de dupla face: de um lado, os médicos<sup>79</sup> entendem que a formulação cética, concebida dentro de uma figuração irônica, não é um enunciado discursivo de fácil entendimento, parecendo ser isso que desejam anunciar quando perguntam se quem sabe não fosse ironia a proposta de Afrânio Peixoto de propor o ensino de gramática. Nesses termos, voltando o sentido irônico atribuído ao signo verde, talvez Neiva pensasse que ironizar esse termo verde, assim como toda a sua simbologia, não seria de forma alguma compreendido pelos sertanejos. Ou seja, além da ironia externalizada no significado atribuído esteticamente ao *verde*, havia o tom sarcástico na formulação interna da ideia de incompreensão total dos sertões pelos próprios sertanejos.

De outro lado, considerando que Neiva e Pena propuseram um jogo duplo entre percepção e não percepção da ironia, quando se trata do diálogo intelectual o debate não poderia ser mais claro se perscrutado a posteriori: trata-se do debate em torno da defesa dos princípios cientificistas e naturalistas como modelo e estilo para a literatura e da crítica da linhagem do impressionismo psicológico defendido por Anatole France. Sobre a perspectiva de Afrânio Peixoto, Lilian Moritz Schwarz diz:

Em nome do distanciamento da subjetividade romântica, o padrão era então a aceitação dos modelos científicos evolucionistas, em seu determinismo irreversível que condicionava o drama e muitas vezes vinham até em sua substituição. Este é o caso, por exemplo, do romance *A esfinge* (1911), em que Afrânio Peixoto no final do livro deixa literalmente o enredo, (qual seja,

<sup>79</sup> Principalmente Artur Neiva por sua preocupação explícita com a escrita.

o romance entre Paulo e Lucia) e passa - através da fala do velho Lisboa - a tratar exclusivamente da 'situação brasileira'. O livro transmuta-se de romance em ensaio, quando o autor passa a analisar, a partir de supostos evolucionistas o contexto nacional: 'Não é o melhor clima do mundo (...). Não é o mais rico país do mundo (...). A maior parte das nossas zonas possui um clima enervante que mais dispõe a ociosidade por falta de estímulo, do que a trabalho eficaz (...) mas um dia a concorrência corrigirá essa imperfeição natural, incitando a luta' (PEIXOTO, 1911: 473)<sup>80</sup> (SCHWARZ, 1992, p. 154).

No recorte feito por Schwarz, Afrânio Peixoto segue a tendência de “desmascarar” a uberdade da natureza do país, mostrando-se cético, uma das características que sustenta o estilo irônico de narrar. Neiva, amigo de Peixoto e seu correspondente, vê nessa ruptura com a literatura ufanista a possibilidade de descrever os episódios nacionais a partir da mobilização do estilo naturalista e dos critérios da cientificidade determinista. Anatole France, por sua vez, é citado por Artur Neiva como representante da abordagem que transportava critérios psicológicos e poéticos para o interior das construções literárias nacionais<sup>81</sup>.

Opondo Afrânio Peixoto a Anatole France, Neiva e Pena lançam luz sobre um dos pontos referenciais por meio do qual a natureza brasílica passou a ser descrita a partir do momento que a *intelligentsia* nacional se recusou a manter o compromisso com o modelo retórico e romântico: o matiz cético quanto aos avatares e modelos que representavam o Brasil desde o seu “achamento” e a opção pelos critérios cientificistas que abrangiam, certamente, as volições civilizacionais, embora não pudessem prescindir em si mesmo da captação retórica e estética.

Artur Neiva e Belisário Pena, nesse caso, caem na principal armadilha naturalista: acreditar na neutralidade de seus argumentos e na transparência de sua linguagem. A ironia presente na narrativa de ambos desconstrói a ideia da transparência, mas sua narrativa, apesar de vazada em um tom cético, o que evidencia um compromisso ideológico concebido taticamente contra formas sociais concebidas por

<sup>80</sup>SCHWARZ, Lilian Moritz. O Olha naturalista entre a ruptura e a tradição. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 35, p. 149-167, 1992.

<sup>81</sup>Sobre isso, embora Neiva não esclareça, sabemos que desde a primeira década do século XX Silvio Romero e José Veríssimo travaram mordaz debate. Silvio Romero defende o cientificismo naturalista – típico da geração de 1870 - apropriando-se das disciplinas como biologia e sociologia para construir seu método de crítica literária; José Veríssimo, por sua vez, afasta-se de Hippolyte Taine e se aproxima de Anatole France, de cuja crítica impressionista e psicológica ele se apropria e cujas preocupações são marcadas pela estética e pela retórica (VENTURA, 1991).

eles como utópicas<sup>82</sup>, caso dos seus posicionamentos contra o ideário romântico, foi urdida na forma ficcionalizada do discurso civilizacional.

Embora Neiva e Pena não tenham lido *Sertanejos que eu conheci* (1963), publicada aproximadamente depois de duas décadas de suas mortes, caso tivessem lido considerá-la-iam um exemplo imaginoso por expressar sentimentos e sentidos que revelavam os vales como um “país verdejante” onde não havia o “verde”. A contraposição entre os estilos naturalista dos médicos e o bucólico do frade não está apenas no nível da representação das paisagens naturais, amplia-se para uma dimensão estética particular vinculada às ficções da civilização, ficcionalizações essas que Carlota Carvalho buscou problematizar ao subverter a estética da colonização dos sertões dos vales e construir um estilo que articulava figurações poéticas e projeto político.

### 2.1.3 O Estilo fluvial de valorização dos sertões dos vales e a fruição estética em Carlota Carvalho

Parece-nos que para a professora maranhense Carlota Carvalho a linguagem fosse constituída na mediação de variadas e variáveis dimensões. Essa autora não apenas evidencia estar ciente das estratégias de linguagem necessárias à construção de uma narrativa como nos dá algumas pistas de que, segundo sua compreensão, não há contradição entre contar uma história e mobilizar elementos estéticos e poéticos quando se trata de descrever os espaços naturais ou de narrar acontecimentos. Conhecedora da obra de Euclides da Cunha, ao constituir sua geografia dos sertões dos vales a professora diferencia-a do espaço árido descrito por aquele, assim como por Neiva e Pena, e ao mesmo tempo delinea narrativamente a distinção entre seu estilo e os demais:

O que nos sertões do Maranhão, Goiás e Mato Grosso chamam caatingas – mato alto constituído de grandes espécies vegetais como angico, aroeira, ipê e jatobá, árvores espaçadas, entremeadas de pastagens – não tem semelhança com a raquítica e enfezada vegetação de uma pequenina e única parte do território da Bahia, magistralmente descrita por Euclides da Cunha no livro *Os Sertões*<sup>83</sup>. Essa mínima porção do território brasileiro, ‘triste, desolada, calcinada pelo sol, natureza morta’, e a nesga do Nordeste ‘escassa de água e flagelada pela seca’, não representam o caráter geral do imenso território do Brasil, abundante de perenes mananciais, regado por grandes rios e ornado por extensas florestas. Mesmo na Bahia a Oeste do São Francisco, em Minas Gerais, Mato Grosso, Goiás Maranhão, além do Amazonas, do Araguaari ao

<sup>82</sup>Sobre isso, ver WHITE, Hayden. *Meta-História: a imaginação histórica do século XIX*. Tradução José Laurêncio de Melo. São Paulo: EDUSP, 1992, p. 44.

<sup>83</sup> Grifo da autora.

Oiapoque, nada há parecido à terra e vegetação do Vaza-Barris, tristemente celebrizado pelo acontecimento que Euclides da Cunha chamou de o *crime de Canudos*<sup>84</sup>. De tipo dos sertões brasileiros não pode servir o adusto daquele diminuto trato de terreno (CARVALHO, 2006, p. 131).

Esse esclarecimento surge em sua obra *O Sertão* (2006) na abertura do capítulo *Teoria Geológica: Baixões e Caatingas* e que traz o seguinte subtítulo *As Caatingas: Explicação necessária (Refutação a Euclides da Cunha)*. O conteúdo desse subtítulo não deixa dúvida de que sua autora pretendia desvincular os espaços naturais por ela construídos daqueles que Euclides da Cunha cristalizou em *Os Sertões* (1902), porém outros aspectos são também enunciados nesse trecho.

Primeiro ponto, ao escolher, entre os termos usados por Euclides da Cunha, o signo raquítico e enfezado para caracterizar o espaço geográfico baiano, Carvalho estaria atribuindo à vegetação do sertão baiano um caráter subjetivo vinculado às conformações físicas degeneradas e fracas. Segundo ponto, ao contrário dessa visualidade enfraquecida, a plasticidade do “mato alto” e das árvores fortes, como concebia Carvalho a vegetação dos sertões dos vales, era plasmada em paisagens de “abundantes águas perenes”.

Não se trataria, contudo, apenas de enfatizar figurações da natureza dos sertões dos vales que deleitariam os sentidos, mas de mobilizar subterraneamente uma percepção dos signos que transformavam recursos naturais em imagens literárias, efeitos estéticos e principalmente em paisagens naturais que destacavam a potencialidade dos rios, o que se coadunava com um projeto político de desenvolvimento da região. No que concerne à relação entre imagens literárias e efeitos estéticos, mesmo distinguindo seus sertões daqueles sertões baianos, Carlota Carvalho parece ciente da necessidade de mobilizar recursos de linguagem para figurar esteticamente sua narrativa, algo que ela apreende do estilo do próprio Euclides da Cunha.

Para a professora maranhense, a plasticidade das paisagens compostas pelos caracteres antropomorfizados (raquítica, enfezada) das estruturas naturais forja não apenas o cenário desolado dos sertões baianos, configurando, ainda, as peripécias e desenlaces urdidos no que se refere aos crimes do Vaza-barris<sup>85</sup> narrados em *Os Sertões*.

---

<sup>84</sup> Grifo da autora.

<sup>85</sup> A **Guerra de Canudos** foi o confronto entre um movimento popular de caráter sociorreligioso liderado por Antonio Conselheiro e o Exército da República, que durou de 1896 a 1897, na então comunidade de Canudos, no interior do Estado da Bahia, no Brasil.

Assim, Carvalho parece intuir que é a inter-relação entre a figuração geocultural e as intenções estéticas que produz aquele tipo de conexão afetiva que Euclides da Cunha obteve com os leitores de sua obra seminal. Essa sensibilidade da professora nos leva ao terceiro ponto, ao reconhecer no estilo de Euclides da Cunha um exercício magistral de figuração da natureza, ela associa, corretamente, esse mesmo estilo à busca por evidenciar uma “verdade histórica”: a história de Conselheiro e seus sertanejos, a história dos crimes cometidos contra os sertanejos, ou melhor, contra os sertões.

Esse modelo parece ter inspirado essa professora a constituir tanto seu estilo quanto seu enredo, observando-se que ela compõe a paisagem natural dos vales dos rios Araguaia e Tocantins em dois sentidos complementares: de um lado, aquele que denominamos de atributos geoculturais; de outro lado, aquela que nomeamos de enredos histórico-políticos, essa última orientada discursivamente para combater o projeto da narrativa colonial bandeirante e seus desdobramentos civilizacionais.

Parece-nos que o estilo de escrita fluvial de Carvalho se faz visível por meio de um olhar para a construção dos atributos geoculturais na narrativa. A descrição do rio Tocantins colabora nessa compreensão:

Tocantins é o que resulta da reunião dos dois: o Araguaia e o Maranhão dos paulistas, que ficou designado pelo nome que aos dois juntos pertence. Quando muito em baixo lhe deram o nome de *rio dos Tocantins*<sup>86</sup>, ninguém sabia que acima da sua grande *Tauri*<sup>87</sup> (Cachoeira) ele divide-se em dois igualmente grandes. Em cima riquezas minerais onde James Orton pervagou campos em que se desenvolve a bacia desse ‘esplêndido rio que rega a região do mais doce clima do Brasil (Goiás) correndo num leito de diamantes, rubis, safiras, topázios e ouro, a partir da América do Sul’. Na parte média riquezas vegetais ainda conhecidas todas. Apenas os Pimentéis levantaram uma ponta da cortina que as oculta. Na terra, nada há de tão imponente como o Tocantins na extensão da foz do Itacaiúna à entrada do *Tauri*; 68 quilômetros. Conservando altaneiras as ribas, cobertas de castanheiras e palmeiras, e largura de mais de dois mil metros, o rio desliza suavemente, sereno, plácido, sossegado, ou ligeiramente encrespada a superfície pela brisa, até o Poção, na entrada do *Tauri*. Livremente navegável nessa poética seção, o rio é viajado à noite por barcas entregues à sua correnteza por pilotos e tripulações que dormem enquanto o barco desce por esse rio vasto e silencioso; a essa navegação chamam *bubuia*<sup>88</sup> (CARVALHO, 2006, p. 240-241).

Na descrição do rio Tocantins, a figura de linguagem da personificação ou prosopopeia<sup>89</sup> é tomada por Carlota Carvalho, porém em sentido oposto àquele

<sup>86</sup> Grifo da autora.

<sup>87</sup> Grifo da autora.

<sup>88</sup> Grifo da autora.

<sup>89</sup> Em estudo sobre a *Escrita da História*, organizado por Manoel Luiz Salgado Guimarães, Francisco José Alves, no artigo *D’Os Sertões como Obra Historiográfica*, escreve que “O símile, ao lado da prosopopeia, é uma das figuras de linguagem mais recorrentes em *Os Sertões*” (2006, p. 188).

constituído por Euclides da Cunha. Ainda que ofereça ao leitor algumas informações objetivas sobre largura, distância e jusantes, o esforço primordial de Carvalho é realizar uma identificação entre uma semântica da paisagem e uma sensibilidade fluvial. De um lado, a paisagem ainda é desenhada com os significados do Eldorado ao apresentar um rio repleto de riquezas minerais; de outro lado, esse mesmo rio ainda é figurado como uma paragem de “clima doce”, ornado por imponentes e “altas ribanceiras”.

O encontro entre semântica e sensibilidade é constituído pela professora maranhense à medida que compõe sua interpretação do rio Tocantins como um ambiente sereno, sossegado, plácido. Contudo, diferentemente de Audrin, ela não se restringe a emocionar o leitor estilizando a paisagem com efeitos bucólicos, o que tenta fazer é conectar as impressões de calma e tranquilidade às sensações do “deslizar” imbricando o efeito estético a um conjunto semântico específico: o rio Tocantins é navegável, e suas palavras faziam senti-lo, não se preocupando a autora em ocultar o efeito buscado ao escrever: “Livramento navegável nessa poética seção, o rio é viajado”.

A mobilização da prosopopeia, ao menos nesse momento do texto, é fortemente instrumental, ou seja, tem um fim específico: menos vinculado à busca pelo prazer sensorial e mais articulado à sua retórica geográfica por meio da qual insiste na importância da navegação para o povoamento e desenvolvimento regional. À sombra dessa ideia, desdobrada em um primeiro momento do caráter flumíneo do espaço natural dos sertões, a concepção de “uma geografia fluvial”<sup>90</sup> faz revelar na fisiografia dos rios a harmonização da fruição estética fluvial à semântica do aproveitamento dos rios para a navegação, rios pelos quais a própria professora navegou. Esses rios, córregos, lagoas e nascentes preenchidos com sentidos e sentimentos humanos reintegram os sertões em uma paisagem de “águas”, obsessão de Carlota Carvalho<sup>91</sup>.

A descrição desse universo de águas preenchido pela figura de linguagem que personifica aspectos da fisiografia natural, contudo, não se limita à construção de uma estética que visava a destacar as potencialidades de navegação dos rios Araguaia e Tocantins, o que nos leva ao segundo momento que denota a urdidura geocultural na

---

<sup>90</sup>Adjetivação defendida pelo professor e historiador João Renôr Ferreira de Carvalho, prefaciador de *O Sertão*, como escopo do traçado natural pretendido por Carlota Carvalho.

<sup>91</sup>Em grande parte de *O Sertão* (2006), os recursos fluviais estão presentes sob a forma de nascentes, rios, córregos, lagos, riachos, como entre as páginas 89 e 95; também nas descrições do povoamento e da população autóctone, “a superabundância de nascentes de água corrente e perenes” (CARVALHO, 2006, p. 96) surge. Tanto quanto na conquista dos povos indígenas e no povoamento processos nos quais “a fertilidade e a abundância de águas” são destacadas, (CARVALHO, 2006, p. 118), no decorrer da narrativa de Carvalho a água centraliza a descrição da natureza.

construção da paisagem natural da professora maranhense. Na sequência do fragmento anterior, ela escreve:

Brilhando ao sol como prodigiosa estrada de prata nova, no dizer de Coudreau, o primeiro dos grandes estirões distende-se da praia dos Quindangues até à funda enseada em que pela margem esquerda se despeja o 'Furo do Lago Vermelho' riozinho muito fundo de 20 a 22 metros de largura, paragem em que o viajante culto observa o fenômeno geológico, que nos propomos noticiar, deixando o encargo de explicá-lo aos Gerber, Orbigny Hartt, Lyell, Lund e Derby. No Lago Vermelho a superstição dos pescadores e barqueiros do Tocantins faz residir temporariamente uma lua. O lago é encantado. [...] O maravilhoso substitui a verdade científica e os fenômenos assustadores do Lago Vermelho ficam por conta dessa divindade misteriosa que produz ruídos medonhos. [...] Mais provável nos parece a mudança do Itacaiúnas (rio que desagua no rio Tocantins). Fenômeno geológico, produzindo os levantamentos do solo, teriam desviado o seu curso e aberto outra foz (CARVALHO, 2006, p. 241-243).

Abandonando a prosopopeia, mas ainda no campo das descrições naturais, nesse trecho Carvalho mobilizou linhas mais objetivas ao recorrer às informações colhidas de Henri Coudreau<sup>92</sup> sobre a profundidade mais ou menos exata do Lago vermelho, formado pelo encontro do rio Itacaiúnas com o rio Tocantins. Essa professora não ousa adentrar no campo da geologia especializada, embora o título de seu capítulo, como dito anteriormente, a direção que escolhe é informar ao seu leitor estar a par dos trabalhos de teóricos do campo enumerando-os: "Gerber, Orbigny Hartt, Lyell, Lund e Derby". De fato, foram esses importantes intelectuais das ciências naturais que, também lidos por Euclides da Cunha, alicerçaram os conhecimentos desse sobre a estrutura geológica e geográfica do Brasil<sup>93</sup>.

Esclarecer, porém, que pretendia apenas "noticiar", ou seja, informar seu leitor, acerca das características físicas não parece embaraçar Carlota Carvalho ou sua narrativa, pois a terceira via escolhida por ela consiste em, ao compor uma paisagem, evocar uma tríade: a tradição científica da época; a tradição imaginária que, por meio das lendas dos pescadores, trouxe o maravilhoso para o centro das descrições geográficas; e a articulação entre fruição estética e semântica da navegação representada pela construção metafórica apropriada de Coudreau: do rio que brilhava com uma

<sup>92</sup>Viajante Francês que percorreu a região amazônica em barcos movidos a remos fazendo o reconhecimento dos rios durante o terceiro quartel do século XIX.

<sup>93</sup>Em estudo organizado por Manoel Luiz Salgado Guimarães, Francisco José Alves analisa no artigo *D'Os Sertões como Obra Historiográfica* as referências presentes na Obra *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, apontando: "OS Sertões citam naturalistas: Charles Robert Darwin (1809-82); Charles Marie Dessalines D'Orbigny (1770-1856); George Gardner (1813-1849); Charles Frederick Hartt (1840-1878); F. H. Humboldt (1768-1859); Thomas H. Huxley (1825-95); Peter W. Lund (1801-80); Charles Lyell (1791-1875); Karl F. P. Von Martius (1794-1868); Karl Vogt (1817-98); Orville A. Derby (1851-1915)" (ALVES, 2006, p. 186).

“estrada de prata nova”, livre à franca navegação. A ideia de uma narrativa compósita, polifônica em suas diversas dimensões, parece-nos, por fim, a terceira via escolhida por Carlota Carvalho.

O “encantamento do lago”, no qual habitaria uma lua, cujo contorno coincidiria com o formato do furo do qual se originava o lago não isola a ordem científica<sup>94</sup>, mas sensibiliza-a com a inserção dos valores sertanejos. Essa narrativa geocultural – elaborada na intersecção entre uma visão objetiva dos espaços geográficos e a sensibilidade cultural e estética dos sertões – embasa os modos como uma multivocalidade e uma pluralidade discursivas emergem, de um lado, no discurso de Carlota Carvalho em combate ao discurso da colonização e, de outro lado, ao projeto de civilização do qual os médicos Artur Neiva e Belisário Pena foram representantes.

## **2.2 Sentidos em disputa: os efeitos estéticos e os jogos da linguagem em torno dos discursos coloniais e civilizacionais**

José Maria Audrin, Carlota Carvalho, Artur Neiva e Belisário Pena constituem com suas narrativas não apenas representações localizadas acerca dos sertões dos vales, trazem, ainda, relevante contribuição para a construção do pensamento social brasileiro acerca do sertão e suas relações com a Nação. Suas narrativas, permeadas de ideias sobre o processo de colonização dos sertões e ao mesmo tempo de estratégias retóricas sobre o projeto civilizador, fomentam um debate que questiona desde os papéis de bandeirantes e indígenas até a vocação ou não dos sertões dos vales dos rios Araguaia a participar da civilização.

Mesmo que inicialmente tenha vindo aos sertões dos vales para trabalhar na catequização dos grupos indígenas que habitavam as margens dos rios Araguaia e Xingu, no sul do Pará, o frade francês José Maria Audrin logo se transferiu para a diocese de Porto Nacional, norte do Tocantins, e nisso o trabalho com os sertanejos não índios da região. Seu foco principal desde então foram as vivências cotidianas dos sertanejos e sua formação cultural tributária tanto de negros quanto de indígenas.

Nesse sentido, a escrita de *Sertanejos que eu conheci* (1963) expressa as opções do frade ao não legar espaço para discutir o processo de conquista da região. Sobre os indígenas, além de buscar descrever as características físicas, psicológicas e culturais

---

<sup>94</sup> Sobre o furo do Lago Vermelho, Carvalho escreve que, segundo os geógrafos consultados, ele parece ter surgido em razão “da mudança do [curso do rio] Itacaiúnas, um fenômeno geológico” (2006, p. 243).

legadas aos sertanejos não índios, escreve apenas um capítulo intitulado *Os sertanejos e os índios; relações com os índios mansos – relações com os índios bravos*, no qual se releva a centralidade do sertanejo na narrativa de Audrin e a concepção de dicotômica acerca dos indígenas: divididos em mansos e bravos.

Audrin consigna em seu texto, citando Cândido Rondon, que os índios mansos “esta[riam] desaparecendo em virtude tão somente de seu contato com os civilizados. Parece mentira, mas essa é a razão principal, pois os brancos que os procuram são, em sua maioria, homens inferiores, aventureiros, desalmados” (RONDON apud AUDRIN, 1963, p. 187). Contudo, entre esses “homens desalmados” não se encontram os sertanejos que, não tendo sido atingidos pelos malefícios da civilização, seriam

muito menos culpados da degenerescência dos silvícolas do que os aventureiros vindos de todos os recantos do país para inculcar-lhes, com maus exemplos, muitos vícios, causa preponderante da extinção de nossos autóctones (AUDRIN, 1963, p. 188).

Enquanto os “bons sertanejos” eram eximidos da responsabilidade de extinguir o “bom selvagem”, os “maus selvagens”, ou melhor, os “índios bravos” são apresentados por Audrin como os protagonistas de “lamentáveis episódios [da] triste condição da tão falada ‘marcha para o Oeste’”. Por outro lado, mesmo que considere esses episódios lamentáveis, Audrin “julga [...] ter sido legítima a atitude dos silvícolas” por estarem se defendendo da intrusão nefasta “com o contato civilizador” (AUDRIN, 1963, p. 169). A presença do indígena na sua narrativa é mais um reforço no argumento de que a civilização é um mal anunciado para os sertões do que uma tentativa de denunciar a situação desse povo, corroborando a ideia de que os sertanejos são o povo remido, como veremos no próximo tópico.

Também Artur Neiva e Belisário Pena pouco se referem ao devassamento dos sertões dos vales realizado pelos bandeirantes, porém, diferentemente de Audrin, fazem repercutir no texto de *Viagem Científica* uma crítica severa ao discurso que ele denomina de retórica indígena e cujo tom ditirâmico “canta” louvores a uma grandeza que, inaugurada com *Diálogos da Grandeza do Brasil*, jamais existira (NEIVA; PENA, 1999, p. 179). Para esses médicos, o problema não havia sido o processo violento de colonização que, aliás, havia sido levado a cabo pelo mameluco, o representante étnico do projeto de nação brasileira. Como pertinentemente esclarece Wanderlei Sebastião de Sousa,

no rastro de Euclides da Cunha e da própria historiografia paulista, Artur Neiva argumentava que o verdadeiro tipo nacional se estava formando no

interior do país, longe do contato com o elemento negro. Era no sertão que sobrevivia o mameluco, fruto da união do homem branco, representado pelos bandeirantes, com grupos indígenas. Segundo Neiva, o mameluco constituía um tipo de homem tenaz, resistente e inteligente, a despeito de todas as adversidades do meio, devendo-se a ele atribuir nosso legado racial. Esse tipo de argumento está presente tanto no relatório de viagem de 1916, quanto nas crônicas publicadas ao longo dos anos 20 [...] (SOUSA, 2009, p. 260).

A miscigenação entre o branco e o indígena seria, sobretudo para Neiva, o momento percussor da civilização brasileira e a base na identidade nacional. No entanto, a formação étnica de Goiás havia seguido outro caminho, como os próprios médicos esclarecem ao afirmar que:

Em Goiaz domina[va] o elemento resultante da fusão do negro e do índio, prevalecendo o primeiro; isto norte, é explicável pelas levas de escravos que serviam na exploração do ouro e cujos vestígios se encontram a cada passo. No sul [de Goiás] o elemento branco já predomina e os habitantes são mais vigorosos (NEIVA; PENA, 1999, p. 167).

Segundo os médicos, no sul de Goiás a presença do elemento branco ou mameluco “fazia de seus habitantes sujeitos vigorosos e em contrapartida o habitante do norte de Goiás e parte do Maranhão não e[ra] de saúde. Homens de estatura abaixo da média [...] franzinos e pálidos”. (1999, p. 212). Esse é um aspecto determinante na compreensão dos médicos sobre a viabilidade ou não de os sertões dos vales participarem do mundo civilizado, pois lhes faltava, além de uma natureza pródiga, o elemento humano que promovesse o progresso da região, como se verá abaixo.

Ao contrário dos médicos e do frade, Carlota Carvalho voltou seu olhar para o processo de conquista dos povos indígenas compondo-o com os signos da violência que caracterizou o avanço “horroroso” dos representantes da Coroa portuguesa pelos sertões “para ‘limpar’ aquela terra de homens aos quais se negavam identidade humana” (CARVALHO, 2006, p. 107). A professora associa a imagem dos bandeirantes paulistas com a da Coroa e a da Igreja Católica para constituir uma alegoria do obscurantismo e do atraso do universo da colonização portuguesa no Brasil ocorrido desde o século XVII, mas recrudescido a partir do final do século XVIII no sertão maranhense. Segundo ela:

O Comandante Manoel José de Assumpção e seus auxiliares, Elias Barros e outros, fizeram horrorosas matanças de macamecrans, poremacrans, xavantes e caracatigês [...] Tudo em nome da fê católica, que professavam, e depois da matança havia rezas cantadas em ação de graças [...] Ignorantes quanto deviam ser homens procedentes da colonização portuguesa [...] (CARVALHO, 2006, p. 107).

Ao apresentar a conquista desses grupos indígenas com tons nefastos, ela constrói uma narrativa com sentidos desviantes sobre o processo de colonização dos sertões dos vales, sentidos esses construídos por meio da mobilização de efeitos estéticos que comporiam a dimensão ético-cognitiva da relação entre natureza e sertanejos, esses últimos tributários da formação étnica indígena. Mais do que o conteúdo de *O Sertão* (2006), a forma e modos da linguagem trazem em si um discurso subterrâneo de combate à celebração da colonização, discurso esse enunciado na tessitura da narrativa de onde emerge a figura heroica e resistente do indígena, ainda que esse heroísmo tenha ficado circunscrito às reverberações que a natureza teve no desfecho das batalhas travadas com o colonizador.

### **2.2.1 Os jogos de linguagem na figuração geocultural de Carlota Carvalho: um combate ao discurso colonial**

Em narrativa constante no capítulo nomeado *Colonização*, cujo subtítulo é *A Desordem*, em referência ao nome da serra onde ocorreram os fatos relatados, Carvalho rememora o processo de “conquista” da região, recrudescido em princípios do século XIX:

Perseguidos desde o Parnaíba (rio Parnaíba, no Piauí) pelos novos cruzados (bandeiras), os autóctones retiraram-se para Oeste, acantonaram-se detrás do Baixão e serra em outra parte descritos. [...] Em breve os colonizadores cobiçarão essa nesga de terra. [...] Merecedora de cantos homéricos foi a resistência oposta por essa confederação de tabas timbiras durante trinta e sete anos. [...] Em 27 de junho de 1813 a bandeira pousou na beira do mato do riacho Facão, lado oriental da serra, e, à noite, os cruzados cantaram alto rezas a São Félix, o protetor das cruzadas contra os infiéis. Não tardou. Nas lufadas da brisa chegaram, aos ouvidos dos cruzados, sons de *inúbias*<sup>95</sup> e cantos guerreiros entoados em cima da serra. Se bem que inacessível em sua maior parte, essa serra tem algumas subidas fáceis. Na manhã seguinte, 28 de julho, véspera do dia de São Pedro, que devia ser solenizado com o festejo da vitória dos católicos, a bandeira, tendo achado a subida, galgou o cimo da serra, levando a munição de guerra conduzida por possantes cavalos. Em cima, na esplanada, encontrou os timbiras. Estavam aí para morrer defendendo liberdade, lares, mulheres, filhos e velhos. Sua causa era muito mais para defender que a dos helenos nas Termópilas, em Maratona e em Salamina, porque os helenos defendiam somente a existência política da nação sem temor pela sorte das mulheres, filhos e velhos, nem pela liberdade individual, e certos de dominarem os vencedores pelo poder de sua superioridade de cultura intelectual. Enfrentados cruzados e infiéis, a fumaça da pólvora turvou a qualidade do dia e a ala da frente dos timbiras caiu no chão, abatida pelos projéteis. Essa destruição não esmoreceu o ânimo dos autóctones. Derrubados pelas balas arremessadas em incessante fuzilar, passando sobre seus mortos e feridos, avançando sempre, os timbiras

---

<sup>95</sup> Grifo da autora

entraram em meio aos bandeirantes e se apoderaram da carga de munições sem saber o que tomavam. Perdendo as munições, os cruzados tiveram as espingardas como cacetes e, igualados em armas, sucumbiram. Mortos a tacape foram 86 bandeirantes em cima da serra. Na fuga, muitos despenharam-se pelas talhadas verticais, caindo uns sobre a areia frouxa da base e outros sobre pedras, fraturando os ossos. Os que escaparam levaram a Pastos Bons a notícia da ‘desordem acontecida’. E por serra da Desordem ficou nomeada. Demora aos 5° 36’-40’ latitude Sul 4° longitude Ocidental do Rio (CARVALHO, 2006, p. 114-116).

Aqui Carvalho conta um episódio da história da colonização bandeirante em território maranhense, esclarecendo, na tessitura desse evento, sua concepção de que “as bandeiras [havia] sido] crimes, páginas negras da história do Brasil” (CARVALHO, 2006, p. ), uma interpretação no mínimo *sui generis*, visto que foi veiculada em um momento que a história do Brasil contada a partir da perspectiva dos bandeirantes paulistas tinha grande adesão. De fato, coincidentemente em 1924, ano em que Carvalho publicou sua obra, o historiador paulistano Francisco D’Scragnolle de Taunay publicou também *História das Bandeiras Paulistas* (1924), na qual narrava os feitos dos sertanistas paulistas, na esteira do que o bandeirante e escritor Pedro Taques de Almeida Paes Leme propôs ainda no século XVIII em sua célebre *Nobiliarquia Paulistana, Histórica e Genealógica*, conforme aponta Luiza Volpato (1985).

Seguindo uma linha oposta à de Euclides da Cunha, que concebeu a empresa bandeirante como a introdução da civilização nos sertões<sup>96</sup>, Carlota Carvalho repele a concepção do bandeirante como personagem heroica, atribuindo-lhe uma predicação antitética ao compará-lo ao cruzado medieval e, nesse sentido, opondo-a a toda interpretação que o associasse ao mundo ou às práticas civilizadas. É importante ressaltar que a associação que Carvalho propõe entre bandeirantes e cruzados, circunscrevendo a composição daquelas personagens ao universo cognitivo obscurantista do medievo, choca-se com a orientação historiográfica da época. Segundo Volpato:

O interesse pelo estudo do tema das bandeiras surge no final do século XIX e toma corpo no início da centúria seguinte. Esse é o período em que os cafeicultores paulistas, impulsionados por um surto de desenvolvimento que o governo imperial não tinha como atender [...] ascenderam ao poder através da Proclamação da República [...] instalados no poder, os grupos que dirigiam a empresa cafeeira colocaram a maquinaria político-administrativa a serviço de seus objetivos [...] foi a ideologia da nação veiculada pela visão

<sup>96</sup> Sobre isso, ver *O Enigma de Os Sertões*, de Regina Abreu. No capítulo *O Ideal Bandeirante*, Abreu discute como da ideia de Euclides da Cunha de conhecer o Brasil central partindo rumo aos sertões o transformou no herói da reconciliação nacional ao constituí-lo como a personificação do bandeirante (ABREU, 1998).

mítica do bandeirante que possibilitou a identificação dos interesses dos cafeicultores paulistas com os interesses nacionais (VOLPATO, 1985, p. 19).

Confrontando a visão mítica do bandeirante destacada por Volpato, a alegoria criada pela professora maranhense tem como imagem central a figura do indígena que habitava os sertões dos vales construída como personagem heroica, cuja composição tinha uma função didática: dar visibilidade para uma nova forma de cognição acerca dos primeiros habitantes daquele lugar ao evidenciar os valores de coragem e dignidade daqueles povos originários dos sertões.

Assim, apesar do paralelo que Carvalho fez entre o povo timbira e os infieis mulçumanos, numa alusão à perseguição realizada pela cristandade, a figura que eles encarnariam é a do grego antigo com sua concepção de civilização desvinculada da moralidade cristã e ao mesmo tempo tributária de uma dignidade heroica e sublime. É a imagem desse heroísmo selvagem, mas ao mesmo tempo digno dos cânticos gregos, o móvel ético-estético de Carlota Carvalho para a composição de uma identidade para o grupo indígena timbira na Batalha da Desordem.

Do ponto de vista ético, ao atribuir à sua narrativa elementos que referendavam um paralelo entre os cantos dos antigos gregos – como o fez Heródoto acerca das batalhas em Odisseia e Homero na Ilíada –, essa professora transgride a narrativa vencedora - que associava a vitória ao projeto de catequização – e estimula seu leitor a refletir sobre o substrato de valores que compõe as interpretações políticas e históricas sobre a colonização ao defini-la como uma página gloriosa da história do Brasil e opacizar os traços da violência e da destruição praticada contra os indígenas.

Do ponto de vista estético, o relato da batalha, no qual a inferioridade bélica dos indígenas fica patente, traz à cena o caráter sublime dos corajosos guerreiros timbiras, que se atiravam à batalha mesmo depois que sua bateria de frente caísse. A plasticidade do horrendo combate intensifica a ideia de uma articulação entre o homem e a natureza - antes da chegada do colonizador -, ocasião na qual Carvalho transforma a Serra da Desordem em uma arma de guerra contra os soldados da Coroa, os quais caíam “sobre as pedras, fraturando os ossos” (2006, p.116).

Guardadas as diferenças entre a tecnologia dominada pelos sertanejos euclidianos e pelos indígenas de Carvalho e, ainda, considerando que essa última não levou ao limite a ideia de que a natureza fornecia todos os instrumentos de guerra aos

combatentes, como defendeu Euclides da Cunha<sup>97</sup>, a vertente determinista do naturalismo euclidiano, apropriado como arsenal da guerra, invade o texto de Carlota Carvalho, porém o objetivo da professora não era demonstrar a superioridade natural da “terra”, mas evidenciar que, mobilizados os efeitos estéticos adequados, mesmo a face áspera dos sertões, demarcada pela serra e suas pedras, podia ser transformada em protagonista na luta contra os invasores. Ao imitar os jogos de linguagem de Euclides da Cunha para narrar a vitória indígena e da natureza, a professora exalta esse acontecimento que “retard[ou] a conquista dessa porção de terra até 1850” (CARVALHO, 2006, p. ).

Aqui também é possível traçar um paralelo com Euclides da Cunha, porém encontrando diferentes interpretações entre esses autores. Enquanto Euclides da Cunha remete a composição do cenário da Guerra de Canudos às peripécias da tragédia grega, Carlota Carvalho remete seu cenário à superioridade moral dos heróis. Segundo Roberto Ventura, a composição do cenário era uma importante dimensão da própria narrativa trágica de Euclides da Cunha, considerando que:

Euclides apresentou as batalhas, a que assistiu como repórter, como quadros e cenas vistos de tribunas elevadas ou de camarotes, representados pelos morros ao redor de Canudos. As metáforas teatrais, enlaçadas com imagens pictóricas, convertem as batalhas em espetáculo, em que o narrador retoma o papel do coro da tragédia clássica, comentando os acontecimentos, lamentando as vítimas e acusando os vencedores (VENTURA, 2002, p. 25).

Concebendo as serras e os morros como tablados privilegiados, Euclides da Cunha via-se como integrante do coro e por isso mesmo não apenas um espectador, mas parte ativa na encenação da tragédia, como ensinou Aristóteles. Carlota Carvalho por sua vez, não narrou em primeira pessoa os acontecimentos da Batalha da Desordem; sua ideia de história remonta àquela de Heródoto, que a tomou como testemunho: fosse ele direto ou indireto. No que concerne à representatividade da serra, essa se constitui no texto da professora maranhense em uma metáfora da condição de superioridade moral dos indígenas e da sua posição de narradores privilegiado dos “fatos verdadeiros” da colonização, pois eram eles, e não os espectadores estrangeiros, ou mesmo o coro, “que se encontravam na esplanada”, lugar de visão privilegiada (CARVALHO, 2006, p. 116).

---

<sup>97</sup>Segundo Euclides da Cunha em *Os Sertões*, a “terra” forneceu ao homem sertanejo durante a Guerra de Canudos “ainda a carga para armas [...] o salitre para a composição da pólvora” (1998, p. 120).

Não podendo, contudo, os indígenas, vitimados pelos colonizadores, narrar sua história, restava à natureza, impassível e duradoura, dar o testemunho das chacinas realizadas pelos bandeirantes. Intercruza-se aqui a estética geocultural com a dimensão histórico-política da composição do enredo por Carlota Carvalho. A desordem, serra nos sertões maranhenses, figurava algo incontornável em Carlota, algo aprendido com o estilo euclidiano, a ideia de que não havia espaço para uma história forjada à margem da natureza, pois essa era quem dava o testemunho. A história, nesse sentido, confundia-se com a natureza, sendo os sinais geográficos – as serras, os rios e os lagos – os únicos marcos efetivamente estáveis nos sertões dos vales.

A prosopopeia, entretanto, mobilizada amplamente por José Maria Audrin, Euclides da Cunha e Carlota Carvalho, produz significados diversos quanto às conexões emocionais com o leitor ou quanto às conexões figurativas com as personagens e os cenários. Entre os sentidos bucólicos de uma natureza amigável proposta por Audrin e a semântica plácida dos rios compostos por Carvalho, existe o desejo de dar a ver um universo natural diverso daqueles áridos sertões que Euclides da Cunha imortalizou e que os médicos Artur Neiva e Belisário Pena intentaram transcender do campo das representações para o campo da objetividade científica. Por outro lado, a presença dessa natureza estável na professora e no frade apresenta diferenças fundantes quando transposta para o nível da apreensão dos significados dos discursos civilizacionais nesses dois autores.

Se Carlota Carvalho concebe os sertões dos vales como representação natural e poética da história, Neiva e Pena concebem-nos como dado objetivo da natureza e principalmente como uma dimensão espaço-temporal desprovida de história própria. No campo discursivo, há ainda uma ruptura mais ampla entre os médicos, a professora e o frade: as diferentes concepções e abordagens da fruição estética e das formas discursivas acerca do surgimento das populações nos sertões dos vales dos rios Araguaia e Tocantins. Acima discutimos que Audrin concebe os sertões dos vales como ambiente bucólico e da *verdade* essencial, pois esses mesmos sertões lhe parecem um refúgio contra a civilização que ele considerava espelho da pobreza ao arrastar os sertanejos para as cidades afastando-o dos verdadeiros princípios éticos e morais da religião.

Carlota Carvalho também opõe os sertões dos vales à civilização, porém, propondo a construção de um discurso histórico da natureza – ou um discurso natural da

história –, busca os personagens originários dessa oposição não no sertanejo, mas nos grupos indígenas dizimados pelos bandeirantes. Carvalho compõe uma estética da violência para a civilização construída pela Coroa, em oposição à estética geocultural que caracterizaria o selvagem, o qual,

pela influência do meio pode-se explicar a índole prazenteira; pela abundância de produções naturais alimentícias e frutos de sua rudimentar agricultura, que davam mais do que o necessário para viverem em fartura, podemos explicar a vida descuidada. Não conheciam a fome e o frio nem as doenças contagiosas (CARVALHO, 2006, p. 104).

Essa perspectiva geocultural que harmonizava os homens que habitavam os sertões dos vales dos rios Araguaia e Tocantins ao mundo natural tinha como base referencial a ideia do “bom selvagem”<sup>98</sup>, acerca de quem os adeptos dessa abordagem acreditavam ser possível aprender sobre os significados de viver em sociedade. Carlota Carvalho, particularmente, articula as concepções de civilização advindas da colonização portuguesa às ideias de degradação das virtudes naturais dos autóctones timbiras, entre um exercício de fetichização do selvagem e de crítica à sociedade portuguesa e colonial à época.

Hayden White, escrevendo sobre a ficcionalização do estado selvagem no capítulo *As formas do Estado Selvagem*, presente na obra *Trópicos do Discurso* (1994), esclarece uma importante relação entre o universo natural e o artificial em uma analogia entre o mundo selvagem e o civilizado, respectivamente:

No seu ensaio ‘Dos canibais’, Montaigne observa que ‘todo homem chama de barbárie tudo que não é de sua própria prática’. Em seguida depois de comentar algumas das práticas mais chocantes dos povos primitivos, tal como são descritas nos relatos de viajantes antigos e modernos, observa que só [...] deveríamos chamar selvagem aqueles que alteramos artificialmente e tiramos do caminho da ordem comum. Pois, enquanto podemos chamar legitimamente os povos de bárbaros ‘com respeito às regras da razão’, não estamos autorizados a chamá-los assim com ‘respeito a nós mesmos’ e isto porque os superamos em todos os tipos de barbárie (WHITE, 1994, p. 198).

Nesse capítulo, White não está preocupado em caracterizar o homem selvagem de forma genérica ou particular; sua intenção é problematizar o que foi denominado de “estado selvagem”, uma ficcionalização da civilização moderna constituída como a condição de estar fora da civilização. Por outras palavras, o “estado selvagem” pode ser encarnado em pessoas de povos, raças, etnias ou nacionalidades diversas e em épocas

---

<sup>98</sup> Sobre as origens desse debate na América, buscar pela *Controvérsia de Valladolid*, datado de 1550, discussão realizada no capítulo primeiro desta tese a partir da obra *A Conquista da América*: a questão do outro, de Tzvetan Todorov.

distintas desde que sejam consideradas como fora dos padrões de civilização, ou seja, bárbaros. No caso de Montaigne, ele esclareceu que o estado selvagem resultava da interferência das sociedades civilizadas no universo natural do selvagem, constituindo um processo de artificialização no qual o mais bárbaro seria o próprio civilizado.

Carlota Carvalho se aproxima dessa concepção humanista ao escrever que os timbiras, até a invasão dos portugueses, viviam em seu estado natural, que é figurado em seu texto como a simplicidade da relação entre homem e meio, na qual a superioridade desse último não se constituía um entrave à manutenção da vida. A fome, o frio e a doença eram resultados do processo de artificialização produzida pelo contato com o “civilizado”, que havia subvertido a ordem histórica natural e promovido um extermínio. Eis como ela delinea a plasticidade da violência civilizacional:

Horrorosa é essa conquista [...]. Nesse extermínio degolavam e sangravam sem dó nem piedade, sem consideração a sexo e idade. A insídia e a perfídia foram sempre meio suaves para conseguirem o aniquilamento dos autóctones. Tripudiaram sobre as leis da Natureza como sobre todos os sentimentos de dignidade, lealdade e filantropia (CARVALHO, 2006, p. 107).

Os métodos de extermínio promovido pelos bandeirantes são enunciados por Carlota Carvalho com os sinais da violência física numa sequência de atos que horrorizam o leitor pela crueza dos signos: “degolavam”, “sangravam”, sendo para ela essas as imagens que configuravam o gosto do colonizador. Todorov, indo em direção contígua a Montaigne, diz que os bárbaros, predados por atos selvagens, seriam:

Aqueles que, em vez de reconhecerem os outros como seres humanos semelhantes a eles, acabam por considerá-los como assimiláveis aos animais, ao consumi-los ou julgá-los incapazes de refletir e, portanto, de negociar [...] indignos de viver em liberdade [...], eles limitam-se a conviver com os parentes de sangue e ignoram a vida social regida por leis comuns. Bárbaros são aqueles que negam a plena humanidade dos outros, [...] eles se comportam como se os outros não fossem humanos ou não inteiramente humanos (TODOROV, 2010, p. 27).

A ideia do “civilizado” colonizador como representante das personagens bárbaras perpassa toda a narrativa de Carvalho, contribuindo, inclusive, para que a professora maranhense tenha composto uma imagem do autóctone timbira fetichizada pela imaginação de que o curso da história maranhense seria diferente caso a colonização portuguesa não tivesse interrompido a harmonia entre natureza e homem.

Nesse sentido, ao constituir a estética civilizacional como grotesca e violenta, antiteticamente institui uma estética da harmonia natural baseada no mito do “bom selvagem” que funciona em seu texto como um tecido social imaginário no qual

projetou as possibilidades da sociedade maranhense, caso a colonização portuguesa não tivesse se dado. No que concerne à escolha por narrar o processo de colonização compondo uma estética da violência bandeirante, Carvalho subverte a concepção heroica das bandeiras fazendo reverberar os sentidos da barbárie fruindo não dos indígenas, mas do próprio colonizador.

### **2.2.2 O discurso civilizador e os efeitos estéticos da degeneração dos sertões dos vales na narrativa de Artur Neiva e Belisário Pena**

Enquanto Carlota Carvalho lamentava a colonização portuguesa como modelo de civilização, Artur Neiva e Belisário Pena, representantes da *intelligentsia* nacional que concebera o projeto civilizador dos sertões no início do século XX, evidenciavam uma percepção diferente quanto às imagens que definiam a oposição entre sertão e civilização, não se preocupando, por sua própria posição social e institucional, em delimitar os males da civilização. Esses médicos, em sua visão pessimista, defendiam que não tão cedo os sertões veriam chegar ali a civilização, estando a ampla região que ia da Bahia a Goiás fadada à decadência. Sua imagem privilegiada do atraso e do primitivismo dos sertões era a doença, mas essa trazia consigo a marca não da selvageria, mas da barbárie:

Não valerá a pena entrarmos a procurar provar que a água ou a alimentação, nada tem que ver com bócio em Goiás; para nós o bócio apresenta uma relação qualquer entre o homem e o domicílio e se este é constituído à moda dos índios com se vê da transcrição feita acima [...] ou justamente o oposto, tratar-se de residências bem construídas de civilizados, os moradores não apresentam o bócio no primeiro caso nunca e, raras vezes, no segundo exemplo. Ora qualquer que queira achar uma relação de causa e efeito entre a presença dos barbeiros não deixará de encontrar bons argumentos em favor dessa hipótese. Nas habitações mal aparelhadas dos indígenas, as triatomas de modo algum podem proliferar, poderão penetrar e viver entre as palhas dos colmados, mas as posturas sendo efetuadas parceladamente e não havendo aglutinação dos ovos como se observa entre os outros redúvidas, os ovos terão fatalmente que cair ao solo, onde facilmente serão destruídos principalmente pelas formigas. O mesmo se dará com os domicílios em boas condições e, onde os hemípteros, devido à circunstância das paredes rebocadas, tão pouco poderão proliferar. Para desenvolvimento sucessivo de gerações, somente a cabana, choupana, cafua, ou palhoça de adobos ou a casa de taipa, possuem os elementos para que tal se dê. Pelas nossas observações o bócio, só existe em uma condição semi-civilizada; é um mal ligado de qualquer modo à habitação (NEIVA; PENA, 1999, p. 123-124).

Nesse trecho, extraído da obra *Viagem Científica*, está registrada a preocupação dos médicos com as formas de contágio do bócio<sup>99</sup>. A diagnose realizada por ambos durante o percurso que foi do nordeste brasileiro, passando por diversos estados, até o norte de Goiás baseou-se na observação e na experimentalização, mas a catalogação dos sintomas foi construída a partir da ideia de controle social, interessando-nos, a título de representatividade, os critérios utilizados para determinar as causas do bócio em sua vinculação a um tipo de moradia específica: “a cabana, a choupana [...] casa de taipa”, que era a habitação dos sertanejos do norte de Goiás.

Segundo Neiva e Pena, a moradia do sertanejo, um tipo de moradia intermediária entre a “oca” do selvagem e casa de alvenaria dos cidadãos, hospedava o vetor que esses médicos acreditavam, erroneamente à época, seria o transmissor do bócio. Essa imagem de uma habitação intermediária construída com materiais típicos dos vales – o adobo, a taipa – compõe o quadro que define a precariedade do sertanejo e sua condição de semicivilizado, ou melhor, bárbaro. Ainda no capítulo *As formas do Estado Selvagem*, Hayden White fornece algumas pistas sobre a ficcionalização civilizacional na construção discursiva do período pré-moderno e, ao fazê-lo, esclarece alguns aspectos que nos interessam discutir sobre a barbárie:

Mas, em geral, assim como os hebreus distinguiam entre judeus, gentios e homens selvagens, também os gregos e romanos faziam distinção entre homens civilizados, bárbaros e homens selvagens. A distinção, em ambos os casos estava ligada à diferença entre os homens que viviam segundo alguma lei (mesmo uma lei falsa) e os que viviam sob nenhuma lei. Embora Aristóteles, numa famosa passagem da *Política*, tenha caracterizado os bárbaros como ‘proscritos naturais, como seres sem tribo, sem lei, sem coração, e tenha concordado com Homero em que ‘é justo que os gregos devam governar os bárbaros’, a maioria dos escritores clássicos reconhecia que, se tribos bárbaras honravam pelo menos a instituição da família, deviam viver segundo algum tipo de lei e, portanto, eram capazes de algum tipo de ordem. Este reconhecimento é provavelmente um meio de indicar uma percepção do fato incômodo de que tribos bárbaras eram capazes de se organizar, pelo menos temporariamente, em grupos suficientemente grandes para constituir uma ameaça à própria civilização. [...] O bárbaro constituía uma ameaça à sociedade em geral - a civilização, à pureza da raça, à excelência moral, tudo aquilo de que o orgulho do grupo fechado se julgava investido’ (WHITE, 1994, p. 186).

A ideia do bárbaro como alguém que não pertence à civilização e que, apesar de possuir alguma organização, encontra-se em condição inferior parece ser um dos modelos que influenciaram as formas dadas à sociedade sertaneja pelos médicos. Neiva

<sup>99</sup>Enfermidade causada pela deficiência de sódio e de iodo no organismo. À época da viagem de Neiva e Pena, acreditava-se haver uma relação entre o bócio e a construção das habitações no interior do Brasil, nos moldes da transmissão da doença de Chagas.

e Pena escrevem “que qualquer que atravessar aquelas plagas, examinar as condições sociais daquele povo” vai se deparar com “uma organização atrasada e rudimentar; as caatingas estão povoadas de habitantes [que] vivem à margem da civilização; a organização da família legalmente não existe [...]” (NEIVA; PENA, 1999, p. 179). Para esses médicos, os sertões estariam à margem da civilização, assim como o bárbaro antigo delineado por Aristóteles. Nesse sentido, o bárbaro sertanejo ameaçaria o processo civilizacional pelo qual a Nação precisava passar por não possuir os atributos de progresso necessários, tais como uma habitação que não proliferasse doenças.

Hayden White, ao discutir o “estado selvagem”, preocupa-se não com os conteúdos estabelecidos em suas particularidades, mas com as formas – moldes e modelos – ficcionalizadas que dão sentido às invenções da civilização e por contrapartida reconfiguram os significados míticos do “estado selvagem” (WHITE, 1994). Por outras palavras, em White trata-se de pensar os instrumentos discursivos que vão da ideia do estado selvagem presente em algumas culturas para a ideia de que o estado selvagem se tornaria internalizado pela ansiedade psíquica moderna, típica do processo civilizador (WHITE, 1994). Esse processo de internalização passa, no período pré-moderno, pela construção conceitual da interconexão das formas ficcionalizadas do estado selvagem herdadas de hebreus/cristão e de gregos e romanos. Essas ficcionalizações são reveladas por White a partir de uma atenção especial dada às formas nas quais os discursos são vazados.

Neiva e Pena, além da caracterização dos sertanejos como bárbaros que viviam em estado selvagem, preocuparam-se em desconstruir as formas assumidas pela literatura típica do século XIX, a qual associava a figura do “bom selvagem” ao mito do sertão e do sertanejo com a base da formação social da Nação:

No Brasil, o *sertão* adquiriu prestígio através duma literatura ditirâmbica; foi este malsinado modo de contar as cousas que transformou o ‘*desertão*’ na *Chanaan*<sup>100</sup> da retórica indígena; aliás foi esta a feição da literatura nacional desde o seu livro inicial, quando o seu autor BENTO TEIXEIRA<sup>101</sup> escrevia o *Diálogo das Grandezas do Brasil*; este feitio moldou o modelo que é seguido até hoje (NEIVA; PENA, 1999, p. 179).

As palavras modo, feição, feitio, moldou/molde e modelo, contudo, evidenciam mais que uma preocupação com as formas, expõem um interesse pela discussão dos

<sup>100</sup> Grifo dos autores.

<sup>101</sup> Artur Neiva e Belisário Pena apresentam incorretamente os *Diálogos da Grandeza do Brasil* como sendo de autoria do cristão-novo Bento Teixeira. Em 1918, Capistrano de Abreu sugeriu que o texto tivesse sido escrito por Ambrósio Fernandes Brandão, o que foi definitivamente confirmado em 1954 pelo professor José Antonio Gonçalves de Mello, membro da Universidade do Recife. .

estilos literários e retóricos que teriam privilegiado, segundo os médicos, certo “modo de contar” sobre os sertões que havia transformado o *desertão* nas terras de leite e mel das promessas do Antigo Testamento, a Canã hebraica. Duas questões merecem destaque: primeiro, o efeito estético dessa retórica indígena à qual Neiva e Pena se opõem seria constituído segundo eles com as imagens naturais que vitalizavam o belo e o fértil: “Terras ferazes, natureza pródiga, riquezas excessivas”, algo que pudemos identificar acima na narrativa de Carlota Carvalho (1999, p. 179).

Em segundo lugar, em oposição à retórica indígena, os efeitos estéticos pretendidos pelos médicos foram aqueles que evocavam tanto a corrupção do homem quanto a degeneração geográfica que definiam os sertões dos vales como *desertão* e estariam prenunciadas na interconexão entre a ideia de estado selvagem proposta pela tradição aristotélica clássica e aquela proposta pela tradição hebraico-cristã: no conjunto, as formadoras na noção de bárbaro e de selvagem que chegaram até nós. Segundo Hayden White, a genealogia do estado selvagem no modo do discurso hebraico vincula-se a uma condição “particularmente moral, a [uma] manifestação de uma relação específica com Deus [...]. Mas é também – ou antes, é indiscriminadamente – um lugar; ou seja, é não só *o quê* de um pecado, mas também *o onde*” (WHITE, 1994, p. 179).

Não seria apenas a queda do pecador, mas lugar do desterro: um lugar desértico, “sendo muito difícil distinguir entre uma condição moral, uma relação, um lugar e uma coisa em todos aqueles exemplos da Bíblia, em que aparecem palavras que poderiam ser traduzidas como ‘estado selvagem’ ou ‘região selvagem’” (WHITE, 1994, p. 179). O “onde do pecado” desvelado por Hayden White merece ser descrito. Segundo ele:

No seu sofrimento Jó degradou-se à condição que antes (Jó 30:3) atribuíra aos seus inimigos (eles/elas solitários; fugiam para o deserto desolado e devastado). O deserto é o caos que jaz no âmago das trevas, um vazio ao qual a alma é enviada na sua degradação, um lugar estéril do qual poucos retornam, ou ninguém (WHITE, 1994, p. 180).

Considerando essa relação entre estado e lugar selvagem, os sertões seriam resultado da fusão entre homens rudes em condição atávica e de escassa riqueza do solo: *o desertão*. Do ponto de vista de uma fruição estética, a feição do deserto urdida por Neiva e Pena é a visão *do onde* do pecado e resultado do estado degradado do bárbaro sertanejo em sua sensação de contínua dor e purgação:

A causa principal do atraso do Brasil Central é a escassa riqueza do solo; esta afirmação vai de encontro a uma lenda criada pela exaltação dos filhos

daquelas zonas. O sertanejo luta asperamente, procurando tirar duma terra ingrata os meios de subsistência; pastoreia e cuida da maneira a mais rudimentar (NEIVA; PENA, 1999, p. 179).

Em uma resposta retórica à retórica indígena, Neiva e Pena concebem qualquer sinal de uberdade sertaneja como ficção, preferindo predicar os sertões como *deserto*: lugar onde a aspereza do solo e a ingratidão da terra jamais produziriam mel e leite. Ou seja, os sertões dos vales não cabiam na imagem da Canaã bíblica, representando antes o lugar da expiação dos pecados, onde os sertanejos viveriam na condição de semicivilizados. Assim, conjugada à ideia da barbárie como uma ameaça à civilização, temos na concepção hebraica a ideia de “um *o que* e um *onde* do pecado” que atingia o bárbaro sertanejo em estado selvagem; quanto ao “o que do pecado” discutiremos no próximo tópico deste capítulo; o “onde do pecado” seria “o sertão em toda a sua primitividade” (NEIVA; PENA, 1999, p. 179).

Na acepção hebraico-cristã, a feição do deserto - um lugar de desterro - era triste, miserável e infinitamente atávico. A junção entre as visões greco-romanas de um lugar distante das cidades-estados, ou seja, longe do mundo civilizado, e as acepções hebraico-cristãs do estado selvagem, subterraneamente configuradas nos discursos dos médicos, além de buscar desmontar o mito da uberdade, a junção formula os vales como o deserto de Jó: um “lugar estéril do qual poucos retornam, ou ninguém”, como esclarece White (1994, p. 180). Mas essa ideia pessimista acerca dos sertões, dos quais quase ninguém retorna, não é a única chave de leitura da estética e da ética hebraica quanto à constituição do estado selvagem. Na Idade Média, as formas do estado selvagem compõem a condição do pecado como um estado em aberto, e nos sertões essa condição tem repercussões na narrativa do frade francês José Maria Audrin.

### **2.2.3 A linguagem redentora e os males da civilização no discurso de José Maria Audrin**

A animalidade do indígena, discussão largamente realizada por jesuítas e cronistas coloniais, volta à cena como um tema atualizado na discussão da constituição narrativa sobre os sertões por ser uma dimensão que se relaciona à ideia da barbárie como um estado de selvageria que atingiria não apenas o autóctone, mas qualquer pessoa que se encontrasse às margens dos ideais civilizatórios, ou seja, trata-se, como explicou Hayden White, “da técnica de definição aparente por negação”, baseada na ideia de “talvez eu não conheça o conteúdo exato da minha própria humanidade, mas

certamente não sou assim” e consequente seria o *outro*, o bárbaro, o animal (WHITE, 1994, p. 171).

Não se tratava, contudo, de uma condição, mas de um estado, ou seja, na Idade Média, a ideia de selvagem afasta-se da ideia da animalidade plena e absoluta por meio da obtenção da graça, do perdão dos pecados. A presença da alma em todos os homens – selvagens ou civilizados – preconiza uma mudança de compreensão em relação à concepção hebraica<sup>102</sup> ao apontar para a possibilidade de redenção. Seguindo a explicação de Hayden White, podemos entender melhor esse ponto:

Todavia, os pensadores cristãos insistiam em que um homem poderia pecar e não cair numa condição da qual não havia absolutamente qualquer redenção. Depois da encarnação, todos os homens eram em princípio passíveis de salvação, e isto significava que qualquer que fosse o estado de degeneração física em que um homem caísse, a alma permanecia num estado de graça potencial. O pecado, insiste Santo Agostinho, [...] pode ou não vir acompanhado da degradação física. [...] Isto significa que mesmo os homens mais repugnantes – bárbaros, gentios, pagãos e hereges – tinham de ser [...] vistos como possíveis convertidos, [pois] mesmo os homens mais monstruosos ainda eram homens, e mesmo aquelas raças de homens selvagens [...] tinham de ser consideradas potencialmente capazes de partilhar da graça que concedia a qualidade de membro da cidade de Deus (WHITE, 1994, p. 185).

A ideia de que homens são homens, ou seja, são humanos, é o fio condutor da concepção estética de Audrin sobre os sertões dos vales dos rios Araguaia e Tocantins e ao mesmo tempo define sua aceção de que mesmo que essa região seja bravia não se equipararia ao deserto de Jó, pois todo sertanejo, mesmo quando bárbaro, possuía uma alma divina e, por essa razão, era passível de redenção. Além disso, essa é, certamente, a cizânia mais profunda entre os médicos e o frade. Audrin não perdoa Neiva e Pena por não permitirem aos sertanejos uma oportunidade de redenção em seus próprios termos, ou seja, não lhes perdoa por olharem com excessivo rigor os sertanejos, condenando-os ao deserto sem possibilidade de retorno, alegoria que dentro da figuração do catolicismo representava a perdição eterna. Nessa defesa dos vales, Audrin esclarece o leitor sobre seu (re)sentimento em relação aos médicos:

Impossível, portanto, admitir e suportar certas afirmações mais do que injustas pelo seu pessimismo e formuladas na intenção de atribuir a todos os sertões, em geral, o que se pode verificar em algumas regiões e em determinados períodos. Lemos num relatório oficial, publicado em 1912, declarações tão desanimadoras e contrárias à verdade, que preferimos não mencionar aqui os nomes dos seus autores, membros enviados de um Instituto nacional que tantos serviços continuam a prestar ao Brasil. Basta-

---

<sup>102</sup> A concepção hebraica, sobretudo a presente no Antigo Testamento, considerava muito difícil que um homem caído no pecado pudesse retornar à graça de Deus.

nos citar algumas das conclusões desse trabalho científico, afirmações perniciosas, porque enganam a opinião pública e informam muito mal as nações vizinhas. ‘O sertão é sepultura viva’ (1963, p. 85-86).

A expressão o “sertão é sepultura viva” é encontrada na obra *Viagem Científica* e caracteriza a “revolta” do frade com as concepções dos médicos. Audrin questiona nesse fragmento não apenas a visão desses médicos-narradores acerca da região, mas também o rigor excessivo científico ao escrever que os mesmos “enganam e informam mal”. Enganariam e informariam mal, porque os sertões poderiam ter uma natureza selvagem e, “em certos lugares, cheia de perigos e ocasiões de sofrimentos; acrescentamos, porém que ela [a natureza] é generosa para o homem digno desse nome, pois que lhe oferece muitos e fáceis recursos [...]” (AUDRIN, 1963, p. 114).

Os sertões da fatura retornam aqui como o contraponto da estética civilizadora que concebia os vales unicamente como uma sepultura aberta de onde nenhum sertanejo retornaria. Obviamente, Audrin recusa a ideia de que os sertões que ele chama “nosso” sejam uma sepultura e antiteticamente parece indicar que a sepultura que esperaria o sertanejo, caso esse se retirasse de seu *locus amenus*, seria aquela onde viviam “os muitos famintos e maltrapilhos das grandes aglomerações urbanas” (AUDRIN, 1963, p. 86).

A oposição de Audrin ao mundo civilizado e à sua estética pode ser explicada tanto pelo viés clássico quanto pelo viés cristão quando se trata de enfrentar a questão da inferioridade que os médicos atribuem aos sertanejos. Do ponto de vista dos estudos clássicos, o bárbaro seria aquele de quem Aristóteles escreveu:

Nenhuma pessoa de fora da cidade tinha a mínima chance de realizar plenamente sua humanidade: as condições de uma vida não-regida pela lei o impediam. Quem quer que vivesse fora do mundo humano poderia tornar-se um objeto de curiosidade ou um tema de estudo, mas jamais poderia servir de modelo daquilo que os homens devem esforçar-se para ser (ARISTÓTELES, 1994, p. 190).

Em sua *Ética*, Aristóteles esclarece que a humanidade plena é privilégio do cidadão grego, o homem que vivia nas cidades-estados e sob a lei, ou seja, era civilizado. Audrin compreende as cidades como lugar de fome e de misérias, reservando-lhes o locus da corrupção da vida e da alma. Os padrões a que ele correspondeu a cidade assemelham-se à forma que atribuiu aos trabalhos científicos de Neiva e Pena: enganosas e ao mesmo tempo perniciosas.

A civilização e seus males, alegorizados pela queda que a cidade representava para o sertanejo que se aventurava, tinham sua visão oposta: aquela que concebia os

sertões como a imagem da Cidade de Deus, preconizada por Santo Agostinho. Obviamente, não se tratava de centro urbano, mas metaforicamente representava uma vida “alegre e sadi[a] na choupana sertaneja”, algo que Audrin traz para o centro da religião ao escrever que, não temendo ser exageradamente otimista, ousava “aplicar aos sertanejos que conhecemos a palavra sagrada: ‘Parecem nada possuir e, entretanto, tudo têm em abundância’. Especial providência de Deus cuida deles como cuida dos passarinhos que não semeia e nem colhem e, contudo, vivem contentes” (AUDRIN, 1963, p. 71).

A forma como Audrin urde o tipo de cuidado com o qual Deus honrava os sertanejos se aproxima da estética natural ou harmônica com a qual Carlota Carvalho parece descrever acima a bela, simples e orgânica vida dos povos indígenas. Talvez o que una essas duas formas de delinear o zelo divino, no caso de Audrin, e o zelo natural, no caso de Carvalho, seja a figuração desses sujeitos como inocentes. Votamos aqui à ideia do “bom selvagem”, porém, ao contrário de Carlota Carvalho, Audrin é um humanista cristão cuja postura ideológica é salvaçãoista, e não histórica.

Assim, o gosto de Audrin e os recursos que embelezam as paisagens naturais por onde circulam os “bons selvagens”, não têm em si um fundo que articularia o mundo natural à história, caso da professora maranhense, mas uma estrutura que ligaria o mundo natural aos céus.

Audrin era um frade da Ordem de São Domingos<sup>103</sup> e como tal concebia que sua missão era evangelizar sertanejos e indígenas. Defensor dos sertanejos e de sua cultura, o frade acreditava na conversão dos homens, diga-se do “homem digno desse nome”, que, seguindo a tradição dominicana, é muito pouco excludente. Segundo Gustavo Gutiérrez, o dominicano Bartolomeu de Las Casas, um dos principais doutrinadores dessa ordem, esclarece esse aspecto em sua definição mais radical de bárbaro:

Apenas aos compreendidos na terceira classe se aplica com propriedade o termo em questão (bárbaro). São aqueles que por causa de seu caráter ou da aridez da região em que vivem ‘são cruéis, ferozes, estúpidos, incultos’. [...] São estes que Aristóteles chama de servos por natureza [...] Insiste no fato de que são casos tão pouco frequentes que ‘o infinito número de indígenas’ não cabe dentro deles (Apologia 16-19 e A. c. 165; IV 436-439) (GUTIÉRREZ, 1995, p. 356).

<sup>103</sup>A Ordem de São Domingos surgiu na Europa da Idade Média, na época das Cruzadas e de Francisco de Assis. Ela brotou a partir da experiência de vida evangélica de São Domingos de Gusmão, aproximadamente em 1170. Construída sobre as bases da pregação evangélica a “missão evangelizadora”, sempre animou os seus membros a peregrinar pelo mundo no trabalho de difusão da mensagem salvífica de Cristo.

Essa ideia extrema do estado selvagem, para nos lembrarmos da discussão promovida por Hayden White, leva Las Casas a emitir um importante juízo evangélico ao dizer que mesmos esses escassos bárbaros cruéis “também foram criados à imagem de Deus e não estão totalmente abandonados pela providência divina [...] de modo [...] sendo como são nossos irmãos e tendo sido redimidos pelo precioso sangue de Cristo” (LAS CASAS apud GUITIÉRREZ, 1995, p. 356). Desse modo, para Las Casas, mesmo aqueles homens considerados monstruosos, possuidores de uma natureza selvagens e que causassem temor e terror eram irmãos em humanidade e podiam ser convertidos desde que recebessem um tratamento suave (LAS CASAS, 1995).

A ideia de que todos os homens eram assistidos pela Providência e consequentemente deveriam ser assistidos por toda a cristandade parece ser a base ética de Audrin, configurando, inclusive, sua ambição estética de constituir os sertões (terra e homem) como um lugar de graça e abundância capaz de produzir um deleite sensorial no leitor de *Sertanejos que eu Conheci* (1963). Essa é uma hipótese válida se considerarmos o que explicam Euclides Antunes de Medeiros e Luiza Helena Oliveira da Silva:

Assim, embora em várias passagens Audrin demonstre não compreender em suas minúcias a cultura do sertanejo caracterizando-o, aqui e ali, como preguiçoso, e denegando determinadas práticas e costumes sertanejos, assume uma postura dual inspirada nessa longa tradição religiosa dominicana. As representações positivadas do outro são demarcadas por François Laplantine (2007, p. 38) como uma característica do pensamento de Las Casas que via nos ‘povos distantes’ da América um modelo do que deveria ser preservado como bom e belo, e uma das formas para se atingir tal preservação, seria os colonizadores da América ‘aprender’ com os ‘nativos’ como eles lidavam com aquele imenso território recém-descoberto (MEDEIROS; SILVA, 2015, p. 15).

Audrin considerou preguiçoso apenas aquele sertanejo que, fugindo às lutas cotidianas, resolvia abandonar “aquelas imensas e tão belas porções [...] e arriscar-se na procura de vantagens problemáticas das regiões bafejadas pelo sopro dos progressos modernos” (AUDRIN, 1963, p. ), mas no geral sua visão sobre os sertões e sertanejos pode de fato ser considerada uma ampliação da defesa apaixonada que Las Casas fez do indígena americano, como esclarecem Medeiros e Silva.

O sertanejo como modelo do bom e do belo é figurado com a imagem do “bom selvagem” numa estética salvífica, ou seja, a aproximação do mundo natural dos céus se dá pela articulação das belas paisagens dos sertões dos vales com o bom sertanejo, formulando a verdade perseguida por Audrin. Relevar o bem na fisionomia sertaneja

requeria, segundo compreendia o frade, destacar o belo das paisagens e do caráter daqueles homens que Neiva e Pena insistiram em registrar como grotesco.

O combate contra a civilização pleiteado por José Maria Audrin, representada pela dura crítica feita à narrativa de Artur Neiva e Belisário Pena, coloca a fruição estética no centro de uma disputa ideológica em torno das interpretações dos sertões, sendo que as concepções do frade são animadas por uma sensibilidade evangelizadora em relação aos pobres e, por isso, tentam embelezar seu universo natural com a delicadeza do sentimento de Deus:

Natureza com os seus deslumbrantes panoramas [...] Aquelas que por longos anos tivemos o prazer de contemplar; infindas chapadas verdejantes, várzeas frescas e atapetadas de flores, buritizais alinhando as suas esbeltas colunas coroadas de palmas nas baixadas úmidas e em torno de extensas lagoas, matas virgens com seus misteriosos silêncios e suas árvores seculares enfeitadas de lindas orquídeas, rios caudalosos com seus estirões, suas barreiras e suas praias alvíssimas [...] (AUDRIN, 1963, p. 204).

Esse belo e variado jardim é um pálido esboço do paraíso natural com o qual o frade ornamentou a vida do “bom sertanejo”, mas ele não desconhecia a existência do sofrimento, apenas se recusava a concordar com a intensidade da enumeração criada por Neiva e Pena, que fizeram desfilar à vista do leitor uma procissão de doentes: entalados, papudos, “elevado número de cretinos, afásicos e paralíticos” (NEIVA; PENA, 1991, p. 204). Dessa forma, se Carlota Carvalho, em sua estética natural, introduz o homem na história dos sertões dos vales por meio da figura do “bom selvagem”, Audrin, com sua estética salvífica, introduz o homem em um mundo redimido – os sertões distantes da civilização – por meio da figura do “bom sertanejo”.

Em caminho diametralmente oposto, Neiva e Pena, com sua estética civilizacional, introduziram o homem nos *desertões* sertanejos por meio da figura do doente. Contudo, sendo possível dizer que o “bom selvagem” e o “bom sertanejo” são imagens ficcionalizadas, talvez se possa dizer o mesmo do “sertanejo doente” no qual Artur Neiva e Belisário Pena encarnaram os sertanejos.

### **2.3 Devastações, violências e doenças: a urdidura trágica da realidade e as estruturas das narrativas em Artur Neiva, Belisário Pena e Carlota Carvalho**

À exceção do texto de José Maria Audrin, a presença da figuração dos sertanejos nas narrativas aqui discutidas não permite constituir um rosto, uma personagem completa, mas fragmentos por meio dos quais a composição dos próprios vales se

realiza. Neiva e Pena, em seu anseio de propor um quadro que comportasse as imagens dos problemas sociais e naturais dos sertões por eles percorridos, compõem um relato soturno, mas que releva *o quê* do pecado:

Em todo o longo percurso apenas três núcleos de população [...] pobres casebres esparsos [...] cujos habitantes são na sua maioria pobres vítimas da tireoide, ancilostomose e do impaludismo. Enfim a solidão, a miséria, o analfabetismo universal, o abandono completo dessa pobre gente, devastada moralmente pelo obscurantismo [...] e física e intelectualmente por terríveis moléstias endêmicas. A raça atual dessa região é inaproveitável (NEIVA; PENA 1999, p. 220-221).

Essa paisagem social, apesar de sua pretensão de objetividade, tem fortes relações com a construção do pensamento social sobre os pobres no século XX, representada na figura polêmica de Monteiro Lobato, que construiu um dos personagens mais representativos da sociedade brasileira: o Jeca Tatu. A proximidade entre a composição do sertanejo pelos médicos e a do Jeca Tatu é percebida por Audrin e desde a introdução de *Os sertanejos que eu conheci* (1963):

Tais são os sertanejos que conhecemos. Que ninguém, pois os tenha como os ‘jecas tatus’ do autor de Urupês, nem os trate de párias, dignos apenas de compaixão, senão de desprezo! Aceitam corajosos a luta pela vida, não como condenados a miserável destino. Não os acusemos, portanto, como ousaram fazer alguns patrícios de serem opróbrio para a Nação, prejuízo para nossa fama, atraso para nossa marcha (AUDRIN, 1963, p. 09).

Os patrícios que Audrin denunciou serem os acusadores dos sertanejos sem dúvida são Artur Neiva e Belisário Pena, que, segundo o frade, partilhavam com Monteiro Lobato a ideia de que os homens que viviam nos sertões eram párias e a partir desse paralelo produziram seus “relatórios pessimistas” (AUDRIN, 1963, p. 08). A ideia de Audrin é coerente, e a verossimilhança é detectada pelo próprio Audrin ao escrever que o “conhecido inventor do Jeca Tatu chegou a afirmar referindo-se aos sertões dos Vales: ‘La nem flores, nem frutas, nem legumes’, em franca analogia entre a indolência do personagem de Monteiro Lobato e o que escreveram Neiva e Pena: que em Porto Nacional<sup>104</sup> havia ‘ausência de plantações, de legumes e verduras nos quintais e raras as árvores frutíferas’” (NEIVA; PENA, 1999, p. 212). A preguiça e a doença andavam lado a lado, pois a ausência de tudo, expressa na imagem dos desertos e das solidões, representava não apenas a aridez do solo ou a indolência dos sertanejos/personagens, mas também sua condição de vítima irrecuperável do “estado selvagem”.

<sup>104</sup> Cidade onde residia Audrin quando esses médicos passaram pelos sertões goianos.

Bastante exploradas por Castro Santos (1987; 2004); Hochman (1998); Lima (1999; 2007); Lima e Hochman (2004), as relações entre processo civilizador, políticas de saneamento, a obra de Monteiro Lobato e os trabalhos de médicos brasileiros sobre a proliferação das doenças durante a primeira metade do século XX são importantes diagnósticos da formação de uma visão sobre os sertões brasileiros. Contudo, o que pretendemos destacar em nosso trabalho é que, para além da possibilidade bastante plausível de que Monteiro Lobato tenha construído seu *Jeca Tatu* inspirado nas informações “objetivas” consignadas por Neiva e Pena em seus relatórios, é possível que os médicos tenham inspirado a imagem do sertanejo como uma raça inaproveitável nas ficcionalizações de Lobato<sup>105</sup>.

Quando Audrin diz que as informações constantes no relatório dos médicos são “declarações tão desanimadoras e contrárias à verdade” (1963, p. 85-86), não é improvável pensar que estivesse mais uma vez detectando o lastro ficcional do texto produzido por Artur Neiva e Belisário Pena à medida que identifica *o que do pecado* na figuração da doença, ou seja, na figuração do sertanejo como um doente. Corroborando essa argumentação, Nísia Trindade Lima escreve que mesmo que metáforas de origem biológica fossem comuns desde o século XIX em ensaios sociais e políticos, a metáfora da doença adquiriu característica de ideia-força, conforme expressão de Monteiro Lobato, somente a partir do século XX (LIMA, 2009)

Nosso problema aqui não é encontrar os fios sociais e políticos que sustentam essa metáfora, caso de Lima, mas discutir como, interpenetrada pela composição da natureza como lugar vazio, de solidão ou de desolação, ela é forjada como dimensão ético-estética nas narrativas dos médicos. Embora Neiva e Pena tenham sido duros quando falavam sobre a porção nordeste dos sertões que visitaram, foi para Goiás que reservaram a caracterização com tons mais cinza e lúgubres.

Ainda em Porto Nacional, eles escreveram que em conversa com os frades dominicanos ali residentes, esses teriam verificado “a universalidade da terrível moléstia no Estado, sacrificando, de modo incurável a inteligência, a virilidade e a saúde de milhares de infelizes [...]”, e que apesar de toda a sua virtude, os religiosos

---

<sup>105</sup>Segundo Nelson Ibanez, Artur Neiva e Monteiro Lobato tiveram seu primeiro contato entre 1906 e 1909 durante as campanhas de Oswald Cruz pelo interior do país, ou seja, antes da viagem aos sertões realizada pelo primeiro e antes da composição do conto *Jeca Tatu* pelo segundo; tendo se estreitado a amizade no ano de 1916, quando o médico foi convidado a chefiar o Serviço Sanitário de São Paulo (IBANEZ, 2012).

teriam concordado “que Deus faria uma obra de misericórdia se chamasse todos esses infelizes à sua mansão celeste” (NEIVA; PENA, 1999, p. 202).

A terrível moléstia referida pelos médicos é o bório, que, conforme os mesmos, em sua forma grave provocaria o cretinismo, cujos sintomas seriam a esterilidade e o prejuízo irreversível das características cognitivas. Mas o vínculo que Neiva e Pena fazem entre a doença, incurabilidade e religião estaria mais em nível de ficcionalização dos termos da linguagem do que efetivamente das informações médico-científicas, visto que os signos contidos nas expressões “raça inaproveitável” e “de modo incurável” tecem a imagem da população devastada que compõe a paisagem natural também devastada, exposta na formulação irônica do termo “verde”, um ambiente “sem árvore, sem sombra”, um mundo consumado em solidão.

O *onde* do pecado, em um estado selvagem, estaria nos vales imaginados por Neiva e Pena como deserto ou como paisagem desertificada pelo sertanejo. Nesse sentido, as características do ambiente físico que evocavam as alegorias infernais eram as únicas imagens que seduziam esses médicos, o que fica registrado em seus relatos quando, na entrada do território goiano, “aprecia[m] um belo e horrível espetáculo, da campina em chamas, em uma extensão imensa” (NEIVA; PENA, 1999, p. 207). Em todo o texto dos médicos, essa é a única imagem construída com adjetivos que evocam o êxtase: o verbo “apreciar” revela, quase sem querer, o prazer estético experimentado com o “espetáculo belo e horrível” que o fogo produziu.

Esclarecedoramente é a descrição das queimadas o móvel de *Velha Praga*<sup>106</sup>, artigo no qual Monteiro Lobato expôs sua visão crítica sobre os sertanejos que habitavam o interior de São Paulo e produziam enormes queimadas que “estrug[iam] fragorosa com infernal violência, devorando as tranqueiras, estorricando as mais altas frondes, despejando para o céu golfões de fumo estrelejado de faíscas [...]” (LOBATO, 1990, p. 18).

O Jeca Tatu de Monteiro Lobato, aquele “homem inadaptável à civilização, [...] que viv[ia] à margem dela na penumbra das zonas fronteiriças” (LOBATO, 1990, p. 18), fulgura no texto de Neiva e Pena extraído dos infernos desolados e devastados como o *que* do pecado, pairando entre a doença e sua personificação: os sertanejos doentes, “pobres vítimas da tireoide, ancilostomose e do impaludismo” (NEIVA; PENA, 1999, p. 220). Na intertextualidade construída entre os médicos e o literato, não há como

<sup>106</sup> Primeiro artigo de Monteiro Lobato, foi publicado inicialmente no Jornal *O Estado de São Paulo* no ano de 1914 e posteriormente copilado em *Urupês*, de 1918.

estabelecer quem teve a precedência dos temas ou da figuração literária, mas podemos inferir que o fogo compõe o cenário dos infernos sertanejos e revela o único colorido em um mundo cinza dominado por seres doentes, pois na impossibilidade de os sertanejos serem recolhidos “à mansão celeste”, como defendem terem os frades de Porto Nacional dito, o que lhes restava era permanecer na profunda “sepultura aberta”.

Embora a expressão “sepultura aberta” tenha sido construída pelos médicos Artur Neiva e Belisário Pena, ela bem poderia ter sido usada pela professora Carlota Carvalho para descrever os acontecimentos históricos que envolveram a conquista e colonização portuguesa dos sertões maranhenses, goianos e paraenses. Carvalho, contudo, não essencializa essa imagem, forjando-a relacionada a acontecimentos históricos específicos, principalmente aqueles que evidenciam a violência do processo de conquista: à qual mediante guerra ou por meio de aliciamentos, “atraídos pela paz, ilaqueda a confiança, [...] os autóctones eram deslealmente assassinados e expostos no campo, em montes, para repasto dos urubus” (CARVALHO, 2006, p. 116-117).

Cenas da conquista indígena nos sertões dos vales ocorrida a partir de 1850, como e a exposição dos corpos nos campos sertanejos, são a alegoria escolhida por Carlota Carvalho para representar não apenas a mortandade dos povos autóctones, mas também para figurar a violência cultural do Estado ou de seus representantes e prepostos que quando chegavam encontravam “guerreiros, isto é, homens em plena força varonil” e com sua presença reduziam os indígenas a “infelizes sujos, imundos e moralmente degradados” (CARVALHO, 2006, p. 117-118). O aniquilamento físico, nesse sentido, precede o aniquilamento moral daqueles que sobrevivem, mas também reafirma a selvageria brutal daqueles que representavam a civilização. Por outras palavras, como o fundamento da escrita dessa professora maranhense desde o princípio foi uma narrativa compósita refundida em função do histórico, o sentido trágico que ela procurou dar ao seu texto foi urdido como experiência trágica.

Antes de avançarmos, entretanto, é necessário relembrar alguns aspectos essenciais da tragédia. Em primeiro lugar, é necessário esclarecer que não temos a pretensão de fazer uma genealogia da tragédia grega e seus sentidos clássicos, embora saibamos que teoria da tragédia aristotélica tenha importância fundamental na construção das diversas formas de compreender o trágico tanto como experiência quanto como arte na modernidade. Assim, compreendemos que:

As palavras tradição e continuidade podem nos levar a uma abordagem completamente equivocada da tragédia. Quando começamos a estudar a

tradição, tornamo-nos imediatamente conscientes da mudança. Tudo que se pode considerar como certo é a continuidade da ‘tragédia’ como palavra. (WILLIAMS, 2011, p. 29).

Ou seja, para além da pureza do significado do termo tragédia ou de uma tradição trágica, o problema da transformação dos sentidos do termo se relaciona às interpretações que esse ou aquele autor dá às experiências que denomina trágicas e ao mesmo tempo à aceitação de que nem mesmo os gregos conseguiram, ou pretenderam, sistematizar em sua cultura o que seria tragédia nos moldes de suas questões mais importantes, como “Destino, Necessidade e a natureza dos Deuses” (WILLIAMS, p. 2011, p. 35). Por outro lado, mesmo sem a pretensão de sistematizar a teoria da arte trágica, consideramos importante elencar alguns de seus aspectos centrais. Aristóteles diz:

Tragédia, assim, é a imitação de uma ação séria, completa que possui certa extensão, numa linguagem tornada agradável mediante cada uma de suas formas em suas partes, empregando-se não a narração, mas a interpretação teatral, na qual [os atores] fazendo experimentar a compaixão e o medo, visam a purgação desses sentimentos. [...] Convém, portanto, que tal como as demais artes imitativas, a imitação, nesse caso, seja uma [...] porquanto ela é a imitação de uma ação (ARISTÓTELES, 2011, p. 48-54).

Na *Poética* (2011), Aristóteles caracteriza a tragédia como um drama, ou seja, destinada à encenação teatral, o que já constitui aquele tipo de lacuna entre o ideal grego e as noções modernas de trágico enunciadas por Williams. Contudo, na definição do filósofo grego, ideias como a purgação de sentimentos e de medo e compaixão trazem à tona outra característica da tragédia grega: a ideia de que esses sentimentos são purgados pelo “sofrimento ao qual se deve uma ação destruidora ou dolorosa, tal como mortes no palco, agonias, ferimentos e outras coisas semelhantes” (ARISTÓTELES, 2011, p. 58-59). Esse sofrimento sentiria um herói, um homem que, depois de ter cometido um erro, decairia de sua boa sorte a um infortúnio. Abordando as características da tragédia, Ubaldo Puppi diz que a concepção do trágico investida na ação dramática tem três termos essenciais em sua estrutura básica:

Cada um dos dois primeiros sendo constituídos de uma série de componentes, e o terceiro indicando a relação especial que se estabelece entre eles. A primeira série é a dos componentes existenciais, vividos pela personagem trágica sob a égide da fatalidade ou inevitabilidade: o mito do destino. A segunda é a série dos componentes externos, que desencadeiam o processo do destino. O terceiro termo, a vítima do destino, literalmente o ‘destinatário’, ou personagem trágica, na origem é sempre concebida como herói (PUPPI, 1981, p. 43).

O herói seria o elo entre os termos da ação que culminaria com o desfecho do sofrimento desencadeado pelo destino (forças externas) e cuja determinante seria uma força que definiria a sorte do herói. Contudo, segundo Puppi, o herói, vítima do destino, não seria um personagem passivo:

Não é passivamente, porém, que o ‘destinatário’ da violência sofre e reage. Passivo tem dois significados: ser o ‘suporte da violência’ e ‘reagir acomodadamente’. O destinatário suporta a violência, mas luta agonicamente, isto é, como herói, contra sua causa próxima e emissária, mesmo sem saber que na escatologia será sempre um herói vencido (PUPPI, 1981, p. 43).

A ideia de um herói individual recebida da tragédia grega se transformou ao longo das épocas, abrindo espaço para sujeitos coletivos. Porém a presença do herói – mesmo que coletivo – é imprescindível na ação trágica por determinar uma vítima/vítimas para sofrer o destino trágico; o heroísmo se encontra justamente em não aceitar seu destino e lutar contra a inevitabilidade a qual não conhece ou não (re)conhece.

Esse seria o tipo de determinismo-fatalismo euclidiano: o sertanejo não se entrega nas refregas da vida, mesmo que seu fim – morte pela mão do soldado em Canudos ou pelas secas intermitentes – esteja consumado desde o início. A luta agônica está presente tanto na concepção artística do trágico – sobretudo teatral – quanto na concepção da experiência histórica trágica. No caso da experiência trágica presente nos eventos históricos modernos, a ação narrativa mobiliza um repertório que busca transformar a agonia, a dor, a violência em “sofrimento exemplar” (PUPPI, 1981, p. 48).

Carlota Carvalho compõe a personagem indígena, arquétipo do sertanejo, como um herói que sofre a violência, mas luta contra ela, resistindo o quanto pode ao seu destino de “herói vencido”: em peripécias, negociações e ou mesmo enfrentamentos que a autora vai narrando ao longo de *O Sertão* (2006). Contudo, o fim último é sempre o de ser “alvejado com rifles de 18 tiros em distância em que não podia ser retribuída por flecha” (CARVALHO, 2006, p. ), como ocorreu com os povos gaviões no final do século XIX. O sofrimento que Carvalho esperava transmitir parece ser daquele tipo observado por Puppi ao discernir que os sentidos trágicos na experiência vivida

se revela[m], no entanto, ‘exemplar’ para a comunidade, à qual é manifestado. E é manifestado à comunidade para a tomada de consciência do potencial de violência frequentemente disfarçado nas pregas das relações sociais e da estrutura e manipulação do poder. Mas, além de postular um ‘sofrimento exemplar’, o fenômeno trágico não predetermina mais nada. Não

diz como será esse sofrimento e quais tonalidades afetivas serão acionadas. Afirmar apenas que o sofrimento, para ser verdadeiramente exemplar, deve atingir ‘suas últimas consequências’, o que quer dizer: os limites previsíveis da iniquidade e atrocidade embutidas nas formações históricas (PUPPI, 1981, p. 48).

No caso de Carvalho, manifestar para a comunidade pode ser traduzido como denunciar historicamente à Nação os crimes cometidos durante a colonização e povoamento dos sertões dos vales dos rios Araguaia e Tocantins, mas, sobretudo, evidenciar a continuidade dos métodos “civilizados” de controle e aniquilação dos sertanejos convertendo os sertões a qualquer tempo em “campo da morte”. A destruição física, ao ser inserida no processo de colonização, revela os sentidos trágicos da formação histórica e evoca um tom de denúncia das práticas políticas no interior do país que atravessam desde o Brasil-Colônia, alcançando, segundo Carvalho, o Império brasileiro.

Na perspectiva da professora, a violência praticada pelo Estado brasileiro contra os sertões dos vales ultrapassou os eventos da conquista e colonização indígenas, encravando-se no centro dos acontecimentos que configuram a Balaiada<sup>107</sup>, cujo foco irradiador foi o Maranhão. Os acontecimentos que constituem essa revolta são marcados no texto da professora, de um lado, com a imagem de “20 mil homens, corajosos, intrépidos, leais [que] embora pessimamente armados [...] por sua coragem heroica e conhecimento topográficos [conseguiram] lutar com êxito contra todas as forças do Império” (CARVALHO, 2006, p. 164); de outro lado, com a mesma imagem do campo da morte, culminância da ação trágica:

Vencendo a legalidade não soube honrar a vitória, respeitando a vida do prisioneiro e não ultrajando o vencido. Usou rigores que devia considerar impraticáveis por civilizados. Nos açoites diários - castigos dos rebeldes a vergasta do soldado, desumanizado [...] descarnavam-se os ossos dos prisioneiros de guerra e dos presos suspeitos, amarrados em extensas linhas e seviciados até caírem mortos. [...] Eram todos brasileiros. No campo de castigo, deles, ficaram para repasto dos urubus os restos cadavéricos, meio nus, tendo os ossos das costas descarnados, olhos fixos numa expressão de dor, lábios descerrados pelo último grito (CARVALHO, 2006, p. 184).

A cena dos corpos nus deixados para repasto dos urubus é similar à imagem acima, dos indígenas gaviões trucidados pelos bandeirantes; o que a diferencia, no

<sup>107</sup> Revolta que eclodiu no sul da província do Maranhão no final período regencial (1838-1841) e teve como uma das lideranças Manoel Francisco dos Anjos Ferreira o “Balaio”, o qual adquiriu esse apelido por ter como atividade a fabricação de balaio. Essa revolta se distingue das demais que ocorreram durante a Regência por ter um caráter popular. Em decorrência da violência perpetrada pelo Exército contra essa população, parte dos habitantes dessa região fugiu e, atravessando o rio Tocantins, refugiou-se no norte de Goiás, dando início ao povoamento dessa área com a fundação de Boa Vista, atual cidade de Tocantinópolis-TO.

entanto, é que ela remonta ao ano de 1841, durante a jugulação dos sertanejos revoltosos, enquanto a dos indígenas remete aos anos posteriores a 1850. Portanto, a exemplaridade da violência institucional sofrida pelos indígenas atravessa a experiência vivida por “todos os brasileiros” dos sertões durante todo o século XVIII e XIX, fixando-se no texto de Carvalho como a cena final da ação trágica praticada pelo Estado nos sertões dos vales dos rios Araguaia e Tocantins.

Diferentemente, entretanto, de Artur Neiva e Belisário Pena, cuja alegoria da “sepultura aberta” representava os vales essencializados nas figuras do doente e da doença, a figuração dos sertões em seus sentidos trágicos para a professora compunha as imagens do drama histórico encenado nos sertões e cujos efeitos trágicos revelavam no “espetáculo dos suplícios” uma conjuntura histórica na qual “os campos de castigo”, sepulcro aberto, não deixavam esquecer a tragédia vivida e urdida na narrativa de Carvalho como denúncia contra a prática civilizacional.

Embora em sentido diverso do de Carlota Carvalho, Artur Neiva e Belisário Pena aprofundam ainda mais a urdidura trágica: tornando vívida a imagem do sepulcro ao correspondê-la aos cenários literários de Dante.

Nós se fôramos poetas, escreveríamos um poema trágico com as descrições das desgraças, das misérias dos nossos infelizes sertanejos abandonados. A poesia das paisagens e dos panoramas ficaria apagada pela tragédia, pela desolação e pela miséria dos infelizes habitantes sertanejos, nossos patrícios. Os nossos filhos que aprendem nas escolas que a vida simples de nossos sertões é cheia de poesia e de encantos, pela saúde de seus habitantes, pela fartura do solo, e generosidade da natureza, ficariam sabendo que nessas regiões se desdobra mais um quadro infernal, que só poderá ser magistralmente descrito pelo DANTE imortal (NEIVA; PENA, 1999, p. 222).

Embora tenham colocado isso como uma hipótese, as duas metades devastadas que compunham os sertões - natureza e homem - emergiam no enredo dos médicos inspirados na *Divina Comédia*<sup>108</sup> e inscreviam assim o cenário dos sertões dos vales dos rios Araguaia e Tocantins como uma paisagem infernal.

No texto de Neiva e Pena, os termos conceituais antitéticos sertão e civilização são formulados com nuances literários que mobilizam os signos primordiais da

<sup>108</sup> Escrita pelo florentino Dante Alighieri (1265-1321), a *Divina Comédia* é o relato da viagem que Dante empreende rumo aos três reinos do “outro mundo”: o Inferno, o Purgatório e o Paraíso. Escrito em língua vulgar (toscano) e não em latim, esse grande poema (composto de 3 livros com 33 cantos cada um, com exceção do Inferno, que possui 34). Contudo, segundo Otto Maria Carpeaux, o “‘outro mundo’ de Dante é um mundo real [...] Dante foi vencido na política atual da Itália do século XIV; [mas] na política ideal de todos os tempos, o derrotado realizou a sua visão ético-política construindo outro mundo no qual os valores perturbados neste mundo” estão restabelecidos” (CARPEAUX, 2014, p. 17).

formação cognitiva e temática do Brasil: a oposição entre civilização/paraíso e sertão/inferno, como discutimos no capítulo primeiro. Entretanto, uma atualização dessa semântica se dá em Neiva e Pena porque para eles a saída do inferno era impossível, e a religião confirmava isso por meio da assertiva atribuída aos “inteligentes frades dominicanos” de que seria melhor que os sertanejos fossem recolhidos por Deus “à mansão celeste”.

Extraído das páginas finais do *Relatório de Viagem*, o fragmento que faz referência aos sertões dos vales como um poema dantesco articula duas dimensões do universo trágico. De um lado, aquele que relaciona as relações humanas às condições inevitáveis do sofrimento e, de outro, aquela vinculada ao campo da arte que propõe a elaboração estética das experiências trágicas, sejam elas reais ou imaginadas<sup>109</sup>, caso do um poema de Dante, proposto pelos médicos. O imbricamento dessas ideias compõe a alegoria de sertão defendida por esses cientistas/narradores: um quadro infernal constituído como uma sepultura aberta.

O universo ficcional se encontra com o universo das experiências à medida que a devastação da natureza excita os sentidos do leitor colocado diante da volúpia da “labareda inicial” que cresce e, tomada de violência infernal, nos termos de Lobato, dá o toque final à imagem dos sertões imaginados pelos médicos.

Atravessar a sepultura abertura que eram os vales pressupunha de certa forma configurá-los ficcionalmente nas paisagens infernais que faziam incontornáveis os incêndios dantesco que os médicos se viram obrigados a cruzar. Na tessitura de seus círculos infernais, o fogo “terrível e belo” ocorrer na entrada de Goiás faz o leitor voltar o olhar novamente para Dante e sua transposição dos portões do Inferno, onde encontrou a seguinte inscrição: “ANTES DE MIM NÃO FOI CRIADO MAIS NADA SENÃO ETERNO, E ETERNA EU DURO. DEIXAI TODA ESPERANÇA, Ó VÓS QUE ENTRAIS (ALIGUIERI, Canto III, 2014, p. 46). A queimada bela e terrível na entrada de Goiás metaforiza o que o pórtico na entrada do Inferno representou para o autor da *Divina Comédia*: uma travessia sem esperança de redenção, uma travessia

---

<sup>109</sup>Peter Szondi (1929-1971), em seu *Ensaio sobre o trágico*, aponta para as mudanças da concepção do trágico a partir do século XVIII. Afastando-se de uma tradição normativa iniciada com a *Poética* de Aristóteles, que pensava o trágico dentro dos limites formais da tragédia, Szondi reapresenta o conceito sob uma perspectiva filosófica. Das diversas tentativas dos grandes filósofos alemães de estabelecer um conceito universal do trágico, Szondi destaca sua estrutura dialética *entre o absoluto e o individual, entre o divino e as suas manifestações, entre o universal e o particular* (SZONDI, 2004. Liberto da fôrma da tragédia, o trágico pôde, então, ser encontrado e investigado em outras manifestações artísticas.

tenebrosa, trágicas por fazerem emergir na narrativa dos médicos a doença como aniquiladora de qualquer possibilidade de progresso e de civilização dos sertões.

Não é apenas à ficcionalização da factibilidade, porém, que Neiva e Pena dirigem seu olhar ao buscarem em Dante inspiração, parecendo-nos que mais importante do que o *que* se narrava, era o *como* se narrava e, nesse caso específico, *o como se* narrar dentro de um enredo trágico. A ideia do percurso pela região física parece também indicar o caminho narrativo dos médicos, que o relacionam ao trajeto de Dante. Desse modo, o percurso da escrita e da construção do enredo trágico ligaria autor e personagens/sertanejos por terem experienciado momentos infernais tanto quanto ligava Dante à própria experiência de percorrer os três reinos, visto que esse era a um só tempo autor, narrador e herói na *Divina Comédia*. Dante atravessa o inferno e o purgatório acompanhado de Virgílio, o poeta romano, Neiva e Pena atravessam seu inferno sertanejo acompanhados pela ciência.

Do mesmo modo que Dante considerava Virgílio o representante da razão e da sabedoria humana, os médicos consideravam a ciência seu guia pelo mundo das doenças que os sertões representavam. Virgílio e a ciência, respectivamente, colaboraram com Dante, de um lado, e com Neiva e Pena, de outro, na interpretação dos círculos infernais e purgatoriais percorridos. Entretanto, tanto Dante quanto os médicos viram que apenas seus guias iniciais não conseguiriam levá-los aos objetivos finais; o primeiro recorreu a Beatriz<sup>110</sup> para percorrer o paraíso e fechar sua viagem; os segundos precisaram de algo mais além da ciência para concluir sua narrativa, recorrendo às imagens literárias grotescas e à linguagem agônica para trazer os efeitos trágicos ao seu texto, sem, contudo, conceber o sertanejo como herói trágico.

Por todo o percurso que fizeram, a presença da retórica médico-científica articulava-se às paisagens das doenças que preenchiam o quadro infernal, ao mesmo tempo que relegava ao sertanejo a condição irrevogável de “uma vida quase puramente vegetativa” (NEIVA; PENA, 1999, p. 188). Uma miríade poética, percorrida sem esperança,

os sertões que conhecemos, quer os do extremo norte quer os centrais, quer os do norte de Minas são pedaços do purgatório, como nol’o pitam os padres, onde se purgam os pecados em vida, sem outra compensação que a inconsciência em que cae o desgraçado que nele se afunda (NEIVA; PENA, 1999, p. 222).

---

<sup>110</sup>Sobre a urdidura da relação entre Dante Alighieri e Beatriz no alcance da beatitude teológica, o fim último da *Comédia*, ver TÔRRES, Moisés Romanazzi. O Sentido e a Razão de Ser do Paraíso de Dante Alighieri. *Mirabilia*, n. 12, pp. 39-60, jan./jun. 2011.

Para Neiva e Pena, o sertanejo, que inconscientemente caiu na sepultura aberta, afundar-se-ia irremediavelmente no purgatório/inferno a que estava condenado. Por outras palavras, esses médicos negavam ao homem do sertão a condição do herói trágico, o qual, mesmo desconhecendo seu destino de “herói vencido”, trava luta agônica contra as causas de sua desgraça. O purgatório de Neiva e Pena não seria um estágio no qual, purgados os pecados, poder-se-ia vislumbrar o Paraíso<sup>111</sup>. Esses médicos vislumbraram os sertões dos vales como o inferno *ad eternum*, onde não havia lugar sequer para um herói capaz de assumir o ônus do destino trágico como prenúncio da redenção.

O sofrimento exemplar, aquele trazido como possibilidade de redenção ou denúncia por meio da morte ou sofrimento do herói, como o fez a professora maranhense, não chega aos sertões porque os médicos não viam como os sertões dos vales poderiam sair naquele momento da situação desolada em que se encontravam. Os recursos médicos que eles traziam mediante os conhecimentos científicos eram confrontados com as doenças que, sem dúvida, atingiam os sertões em escala considerável.

Dois aspectos merecem destaque. Primeiro, se houvesse um herói, uma vítima que lutasse ao contrário de vegetar inconscientemente, significaria que haveria uma opção para os sertanejos: a redenção seria em última análise ou uma possibilidade de paraíso, talvez nos moldes de Dante, ou então uma possibilidade de entrada na civilização. Segundo, se houvesse um herói nos/para os sertões dos vales, ele não poderia ser o próprio sertanejo, mas alguém de fora, talvez os médicos ou mesmo a própria ciência, com condições de assumir a árdua luta de tirar os homens desses sertões da condição de mortos-vivos, pois “por iniciativa própria aqueles homens seriam incapazes de sair [...] do isolamento em que jazem” (NEIVA; PENA, 1999, p. 181).

Assim, do inferno de Neiva e Pena emanaria o fatalismo: uma condição de submissão do homem às dificuldades naturais, mas também uma condição de morte e não morte social permanente, esclarecida na alegoria da “sepultura aberta”, pois o sertanejo estaria no inferno/morto para vida e para a civilização, mas ao mesmo tempo vivo/doente purgando suas penas nos sertões, surgindo uma semântica dos sertanejos como semianiquilados: uma condição de suspensão entre vida e morte.

---

<sup>111</sup> Para o poeta florentino, as passagens pelo Inferno e pelo Purgatório levariam, por meio do conhecimento e experimentação dos castigos, à purgação e à redenção, que seriam levadas a cabo pela beatitude de Beatriz em uma incursão pelos nove círculos do Paraíso.

### 2.3.1 A Estrutura poética das narrativas de Neiva, Pena e Carlota Carvalho

O cenário e a cena trágica presentes no texto dos médicos sem, contudo, comportar a presença de um herói trágico que lutasse contra sua situação suspendem a ideia de que a estrutura poética de sua narrativa seria trágica. Por outras palavras, a urdidura dos enredos dos sertões como devastação – da terra e do homem –, apesar de apresentar a forma de como os sentidos são vazados tragicamente pelos médicos, não comporta uma interpretação da estrutura poética da narrativa. Embora em alguns momentos, principalmente no fechamento do relato, Neiva e Pena insinuem uma revisão de suas conclusões de que os sertões são constituídos de “uma raça inaproveitável”, a ausência no conjunto do texto de caminhos de redenção para os sertões dos vales, de um lado, e a dificuldade em apresentar alguma possibilidade de inserção dos sertanejos no mundo civilizado, de outro, evocam a percepção dos sertões sob uma lente inusitada.

Se em última instância, apesar dos esforços envidados, não havia uma solução viável para os sertões dos vales, então qual o significado ou relevância das viagens e empreendimentos científicos? A relevância é que esses sertões figurados como sepultura viva tinham no sertanejo o invólucro da doença, ou seja, sintetizavam-se na imagem alegorizada de “um magnífico hospital para o estudo de todas as modalidades de moléstias”, porquanto haveria que existir doentes para que houvesse o espaço adequado ao avanço da ciência médica (NEIVA; PENA, 1999, p. 216).

Esse hospital a céu aberto, além da constatação trágica de como se encontravam os sertões por volta do primeiro quartel do século XX, faz emergir a ironia como estrutura topológica da narrativa desses médicos-cientistas, pois se o objetivo formal da expedição científica era conhecer os sertões e buscar encontrar soluções para os problemas sanitários do interior do país, os sentidos de sua poética profunda enunciavam outra chave discursiva: aquela que busca corrigir a visão utópica cunhada por uma linguagem florida acerca dos sertões dos vales e substituí-la pelo tropo da ironia que “pressupõe a ocupação de uma perspectiva ‘realística’ da realidade”, própria dos que concebem a possibilidade de “oferecer uma representação não figurada do mundo da experiência” (WHITE, 1992, p. 51).

Neiva e Pena expressam o desejo de escrever seu relato com uma “linguagem insuspeita” por compreenderem que, denunciando a caracterização metafórica das demais narrativas sobre os sertões, desviariam a atenção de que apresentavam um “uso autoconsciente da metáfora a serviço da autoanulação verbal” de seus próprios

discursos, como ensina Hayden White (1992, p. 50). A estratégia buscada foi aprofundar uma linguagem que enunciava um realismo intrínseco na figuração dos vales como um lugar degenerado para o qual se buscava uma solução, mas que se caracterizava por uma inadequação insuperável para a regeneração, o que é solucionado estruturalmente com o recurso do tropo irônico que capacita a linguagem a obscurecer mais do que aclarar, a desviar mais do que denunciar em sua própria figuração verbal.

Nesse sentido, essa superlativação da linguagem da desolação como marca distintiva de uma realidade objetiva, outra característica da estrutura poética irônica, fez emergir na narrativa de Neiva e Pena um sertão dos vales que não era nem mais e nem menos que um *laboratório* onde os agentes da saúde nacional buscariam conhecimento suficiente para realizar o saneamento do interior do litoral tão bem caracterizado por Monteiro Lobato em sua vasta obra ficcional.

Por outras palavras, em um enredo trágico, esses médicos enunciam, ainda que de forma velada, como compete ao tropo da ironia, a estrutura profundamente ficcionalizada de sua narrativa, que, em última instância, está alicerçada na ideia de que os sertões dos vales dos rios Araguaia e Tocantins, objetos de estudo de comissões e expedições científicas, não figuravam entre os objetivos civilizacionais do Estado e suas instituições, ao menos até a década de 1950.

Essa é uma hipótese pertinente se considerarmos, por exemplo, a concepção de Monteiro Lobato, amigo e interlocutor de ambos os médicos, acerca da viabilidade de sanear aos sertões, o que equivalia a leva-los a civilização. No artigo *A Casa Rural*, publicado originalmente no jornal o *Estado de São Paulo* e depois em coletânea de título *Problema Vital, Jeca Tatu e outros textos* (1918) por iniciativa da Sociedade Eugênica de São Paulo e da Liga Pró-Saneamento do Brasil, Lobato resume sua posição:

É comum o grito de Guerra Saneamento dos sertões! Mas que é sertão? Se o definirmos com a precisa clareza veremos que não foi bem apreendida a essência do problema. Sertão é o deserto, a terra apenas pisada pelas sentinelas perdidas do povoamento. Tratos sem-fim de territórios vazios, ao léu, com, de longe em longe, léguas intermeio – casebres humílimos onde vegetam seres humanos. Sem estradas, sem transporte outro além do lombo do burro ou do boi, sem ligação nenhuma com os centros povoados, são reservas de espaço onde o futuro acomodará o extravasamento da população litorânea. Sanear os sertões é inexequível. Nem toda a fortuna dos Rockefeller bastaria para isso. O problema premente e de solução possível dentro de nossas forças é o saneamento dos núcleos urbanos [...] grumos de vida já socializada, saneá-los é valorizá-los. [...] E lá é possível pensar em sertões despovoados quando nos centros urbanos o mal atinge seu apogeu? [...] Isso não quer dizer que se ponham de banda as zonas rurais já em

exploração agrícola. Em São Paulo, graças à orientação segura do doutor Artur Neiva, já foram lançados os alicerces para que o saneamento não constitua um privilégio exclusivo das cidades. Legislou-se no Código Sanitário também para as fazendas, sítios e sítios (LOBATO, 2010, p. 88-89).

Assim, o conhecimento construído quando a “ciência [deixou de] acampa[r]” e foi a campo foi aplicado em um sertão específico: aquele que existia nas franjas do dito mundo civilizado, o que, ainda ironicamente, lembra-nos frei Vicente de Salvador, que no século XVI grafou a ideia de que os colonizadores, “sendo grandes conquistadores de terras [...] contentam-se de as andar arranhando ao longo do mar como caranguejos” (SALVADOR, 1851, p. 15). Aliás, olhando a posteriori, não é difícil compreender a plausibilidade dessa interpretação, basta observar que medidas de saneamento foram efetivamente aplicadas nos sertões fluminenses e paulistas, melhorando significativamente a saúde pública<sup>112</sup> e que Artur Neiva teve papel decisivo nesse processo. Quanto aos sertões, como argumentado no capítulo primeiro, não é suficiente reconhecer-lhes a nomeação de deserto, é preciso compreendê-lo como uma “reserva de espaço”, ou melhor, como uma reserva para espoliação futura, mas que no presente do início do século XX era inexequível.

A funcionalidade dos sertões – nordestinos ou do Brasil central nos quais estão inseridos os vales dos rios Araguaia e Tocantins – não podia ser descartada; daí a recorrência da revelação naturalista de uma paisagem desolada e da doença composta em tons trágicos, justificando que fossem mais e mais explorados pelas comissões científicas que invadiam a região. Assim a sepultura jamais poderia ser fechada, tratada ou redimida, pois nesse caso o laboratório se perderia.

Atravessando todo o texto de Artur Neiva e Belisário Pena, há a marca da ironia que denuncia um estado de coisas e ao mesmo tempo propõe sua insuperabilidade, provocando a distorção da percepção dos sertões dos vales como possibilidade e também ao mesmo tempo evidenciando a natureza problemática da linguagem dos próprios médicos. Na narrativa de Artur Neiva e Belisário Pena, o ceticismo com o qual figuravam os sertões dos vales impedia que esses fossem redimidos, pois estavam presos pelas ficções da civilização no *o que* e no *onde* do pecado por não se localizarem no litoral ou nas suas franjas.

---

<sup>112</sup>Esse trabalho marcadamente no inteiro interior da região Sudeste inicia-se, segundo Nisia Trindade Lima, como o movimento pelo saneamento rural em fins da década de 1910 e estende-se com bastante força ao menos até a década de 1930, defendendo “a integração dos sertões à civilização do litoral, por meio de políticas de saúde e educação”, porém “o grande problema encontrava-se nas doenças [...]” (LIMA, 2013, p. 177).

Sem dúvida, o fundamento da crítica que José Maria Audrin constituiu da obra desses médicos está profundamente relacionado à percepção bastante clara que o frade possuía da função que os sertões dos vales tiveram na construção das políticas de saneamento para o Brasil dito civilizado. Mas o nó górdio do combate travado está na estrutura poética que, forjada sob a máscara da denúncia das mazelas, revela a inadequação dos vales ao presente que a *intelligentsia* nacional construía para o Brasil. Em Neiva e Pena, Audrin estava correto: o tropo irônico estrutura toda uma predicação dos sertões dos vales com um pessimismo insuperável, dissolvendo a crença nas intervenções positivas em uma narrativa que esgota qualquer potencialidade sertaneja.

Por seu caráter tático, entretanto, o tropo irônico pode ser utilizado tanto na defesa da manutenção de uma determinada forma social conservadora, caso da visão velada do sertão como uma região inexecuível e impermeável à civilização defendida por Neiva e Pena, quanto na proposição de uma crítica ácida a essa mesma posição ideológica conservadora: esse último é o caso da professora maranhense Carlota Carvalho. A estrutura poética no modo irônico de Carvalho funde seu enredo trágico a uma posição crítica quanto à colonização e à civilização realizadas nos moldes portugueses nos sertões dos vales. A base de sua crítica é fazer ver o leitor como as práticas colonizadoras em nome da religião católica subvertem as próprias concepções cristãs e, para isso, joga com a linguagem antitética:

Para limpar aquela terra de homens aos quais negavam identidade humana por não terem recebido água do batismo, nem ser possível descendessem dos míticos Adão e Noé, o comandante Manoel José de Assunção e seus auxiliares [...] fizeram horrorosa matança [...] E tudo isso em nome da fé católica, que professavam, e depois da matança havia rezas cantadas em ação de graças ao seu Moloque (CARVALHO, 2006, p. 107).

Negando humanidade e descendência aos indígenas, os colonizadores não pouparam violência, porém não em nome da salvação cristã, à qual todos hipoteticamente tinham direito, mas sob as ordens do catolicismo ao qual sacrificavam não em nome de Cristo, mas em nome de *Moloch*, um deus pagão, o responsável, segundo Carvalho, pelo obscurantismo dos homens que realizaram a conquista e a ocupação iniciais das terras indígenas. Mobilizando adequadamente o tropo irônico, Carvalho “afirma tacitamente a negação do que no nível literal é afirmado positivamente, ou o inverso” (WHITE, 1992, p. 51).

Ou seja, ela afirma tacitamente que o catolicismo, em nome da fé cristã, pratica aquilo que deveria se recusar a fazer, caso da aniquilação dos povos indígenas, e que

com isso estaria ao lado não de Cristo, mas de uma divindade pagã, pois mobilizando o tropo da ironia, ela “pressupõe que o leitor ou ouvinte já conhece, ou é capaz de reconhecer, a absurdez da caracterização da coisa designada na metáfora” (WHITE, 1992, p. 51). Por outras palavras, a professora associa, em termos literais, o cristianismo ao paganismo, de um lado; e cristianismo às práticas de extermínio típicas da colonização, de outro, para designar a absurdez dos sentidos coloniais atribuídos ao cristianismo, pois “o mártir da perversidade humana” – Jesus Cristo – não podia “ser conivente em monstruosidades” (CARVALHO, 2006, p. 107).

O problema para Carvalho se resume ao tipo de conquista realizada pela Coroa portuguesa, à qual ela opõe “a ocupação francesa” tomando de empréstimo as palavras do historiador maranhense João Francisco Lisboa:

A quem estuda a história do Maranhão e compara as duas invasões estrangeiras que logo nos seus começos se sucederam uma à outra sem intervalo, não é possível que escape o pronunciado antagonismo do caráter, fins, meios e resultados de ambas elas. Dos franceses não se pode dizer propriamente que invadiram. Não! Eles ocuparam, tomaram posse de um território [...] procuraram antes de tudo ganhar a amizade e alcançar as alianças dos naturais do país e, uma vez estabelecidos, se trataram de catequizá-los para sua religião, cuidaram não menos de civilizá-los [...] opondo à ferocidade a doçura, respeitando-lhe a propriedade e a família. Era, portanto, a expedição francesa uma missão de paz, toda de interesse da civilização (LISBOA apud CARVALHO, 2006, p. 283).

De um lado, o problema dos meios da conquista parece estar no centro da crítica à colonização portuguesa; de outro lado, é a própria identificação como civilização, na acepção moderna, que Carvalho nega aos portugueses na medida em que em seu esforço argumentativo e estilístico os faz refulgirem como “ignorantes, quanto deviam ser os homens procedentes da colonização portuguesa, os conquistadores não tinham ideia das noções que os habilitassem a conceber a ideia de unidade humana”. (CARVALHO, 2006, p. 107).

Assim, configura-se que Carlota Carvalho não era a favor do isolamento dos povos indígenas e muito menos da manutenção da natureza intacta, como propôs o frade José Maria Audrin. Para ela, a questão era o tipo de colonização feita no passado e, conseqüentemente, o de civilização que se propunha trazer aos sertões, surgindo daí sua crítica ao modelo português, realizado sob a forte influência dos dogmas católicos. Ou seja, na concepção de Carvalho, o obscurantismo dos portugueses, contrastando com as luzes civilizacionais francesas, impedia-os de conceber a unidade humana como a

essência da civilização e, por isso, metaforizou os bandeirantes, herdeiros políticos dos portugueses, como os cruzados da fé (CARVALHO, 2006).

Essa questão se liga, inclusive, a aspectos da vida privada de Carlota Carvalho, pois embora não tenhamos informações seguras sobre a adesão dessa professora a qualquer credo religioso, sua simpatia pelas concepções protestantes é clara em diversos momentos de sua obra e mais especificamente no trecho a seguir, no qual ela contrapõe o modelo ibérico de colonização ao modelo inglês:

[Os bandeirantes] só tiveram lições de intolerância religiosa postas a serviço de ambições políticas na Ibéria e em serviço de avaréza na América, ou como justificação de crimes, perfídias, traições. Efeito da educação colonial, os conquistadores não tinham inquietação de consciência nem pejo dessas ações e relatavam-nas com jactância. Somente o contraste da obra boa e generosa dos quakers e puritanos da Nova Inglaterra, os ensinamentos de Delaware, Calvert, Guilherme Penn<sup>113</sup>, os exemplos dados pelos fundadores de Nova Plymouth e de Filadélfia poderiam fazê-los conhecer a fealdade do procedimento. Na Nova Inglaterra, John Elliot<sup>114</sup>, não tendo livros puramente didáticos, ensinou os autóctones a ler em algumas bíblias, tentando a conversão religiosa na leitura (CARVALHO, 2006, p. 108).

Na concepção Carlota Carvalho, a política de ocupação era indissociável da questão religiosa, e seu discernimento nesse sentido afirma que a experiência da conquista na América ibérica teria sido diametralmente oposta à da América inglesa porque essa última estabelecia parâmetros para atuação dos colonos que indicavam um trato suave com os indígenas. A construção dos signos antitéticos é trabalhada pela professora com cuidado: aos “crimes e traições” dos homens a serviço da colonização ibérica, ela “contrast[a] [a] obra boa e generosa”, boa obra essa que é oferecida aos indígenas da América do Norte por meio do esclarecimento, quando os “puritanos ensinavam os autóctones a ler e escrever e, na falta de livros didáticos, John Elliot ensinava a ler numa Bíblia, o que facilitava a difusão de conhecimentos teogônicos” (CARVALHO, 2006, p. 113).

Certamente a questão da conquista ao norte das Américas não foi tão pacífica quanto Carlota advoga, mas o ponto que a professora defendeu e que nos interessa é a conjugação entre a construção de uma linguagem que faz críticas à atuação religiosa, mas circunscreve-as ao papel da Igreja Católica na América ibérica – portuguesa e espanhola. Novamente, afirma-se que não é a religião em si ou a própria concepção de civilização que Carlota Carvalho condena, mas as formas que a elas são atribuídas quando em articulação no projeto português, pois afirmava sobre o caso das colônias

<sup>113</sup> Religiosos fundadores dos Estados da Virgínia, Maryland e Pensilvânia, respectivamente.

<sup>114</sup> Erudito inglês, religioso puritano; colonizador nos Estados Unidos da América.

inglesas que, para os *quakers*, “o selvagem era um homem que carecia de civilização”, e não de extermínio (CARVALHO, 2006, p. 114).

Termos como “confiança e amizade” são signos que ela evoca como símbolos da suavidade com que os indígenas da América inglesa foram tratados; de outro lado, para tratar da colonização na América portuguesa, a expressão “limpar [os sertões dos vales] de sua população autóctone” indicia a intensidade da violência nesse processo no qual a linguagem encarrega-se por si mesma de (re)fazer o universo da colonização na perspectiva de Carlota Carvalho. Esse jogo de linguagem que opõe a suavidade no trato e intensidade da violência não se limita ao período colonial, sua crítica às relações entre Estado e Igreja Católica percorre a periodização posterior diluída em diversos acontecimentos, os quais são prefigurados no modo irônico.

É nessa estrutura poética que percebemos a autora intensificar na urdidura da linguagem a oposição entre “os vivos à Religião Católica Apostólica Romana [que faziam] fenec[er] as esperanças de um regime democrático” durante o processo de Independência, assim como é nela que a vemos demarcar o “delírio religioso” dos que recusavam em Boa Vista, norte de Goiás, o advento da República porque as autoridades eclesiásticas do lugar afirmavam que “o governo de Floriano Peixoto era governo de *positivistas*, que o *positivismo*<sup>115</sup> era doutrina herética com intuito de depor Nossa Senhora para colocar no lugar desta uma tal Clotilde de Vaux<sup>116</sup>, cuja vida privada arrastaram na lama” [...] (CARVALHO, 2006, p. 115;147; 227).

Assim como Artur Neiva e Belisário Pena, embora em direção oposta à escolhida por esses, a professora maranhense antes mesmo de construir a urdidura de seus enredos já concebia instrumentos de linguagem “para ridicularizar os ideais de seus opositores [...]” (WHITE, 1992, p. 52). Do mesmo modo, antes de Carvalho conceber esses instrumentos, os sertões dos vales dos rios Araguaia e Tocantins já estavam pré-figurados, sobretudo no século XIX, no modo irônico, o que a impeliu a desdenhar dos meios e formas com os quais a civilização proposta desde o Brasil colonial des(construiu) os sertões.

Talvez, por isso mesmo, tenha sido tão cética quando à viabilidade do último, pois a consciência histórica lhe impunha reconhecer a dificuldade de pensar outro caminho que não aquele que vinha sendo percorrido desde a colonização portuguesa,

<sup>115</sup> Grifos da autora.

<sup>116</sup> Clotilde de Vaux (1815-1846), escritora e musa de Auguste Comte, precursor do positivismo. A alusão de Carlota Carvalho satiriza o temor da Igreja Católica de ser substituída no Brasil pela Igreja Positivista, evidenciando o quão absurdo Carlota concebeu a interferência do catolicismo na formação nacional.

embora ainda nutrisse esperança quanto ao desenvolvimento pautado pela força das relações entre sertanejos e ambiente natural nos sertões dos vales dos rios Araguaia e Tocantins, como visto anteriormente.

Artur Neiva e Belisário Pena levam ao limite a descrição da iniquidade humana e da degradação física, mas não fecham o círculo trágico quando negam ao sertanejo uma identidade heroica, formulando o elemento trágico justamente na ironia de que os sertões dos vales não tinham saída: um tipo de fatalismo enfraquecedor do homem sertanejo. Os vales como laboratório seriam o lugar onde se poderia acumular conhecimentos os quais oportunamente seriam aplicados no litoral. Uma sátira traduz os sertões na ideia de que até seu maior algoz, a doença, segundo o pensamento civilizador da época, forneceria a cura para sua antítese: a civilização.

Talvez por pré-figurar os sertões no modo da metáfora, um dos três modos qualificados por Hayden White como “ingênuos”, o frade francês José Maria Audrin parece ser o único que possuiu uma confiança legítima de que sua linguagem fosse capaz de demonstrar a “verdadeira” face dos sertões dos vales como um lugar destinado a ser uma reserva de paraíso contra os males do progresso. Sua retórica salvífica não resiste às ficcionalizações da civilização e da ciência, porém os sertões dos vales encontram na literatura ficcional uma refiguração que, de certo modo, desloca os discursos civilizacionais. É a essa refiguração que nos lançamos no próximo capítulo.

### CAPÍTULO III

#### A FIGURAÇÃO DOS VALES DO ARAGUAIA E TOCANTINS NA NARRATIVA LITERÁRIA

Propomos problematizar neste capítulo como os sertões dos vales são construídos narrativamente entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX por uma literatura ficcional contista que, apesar de não se preocupar com a verdade, manteve uma relação de proximidade com a representação dos sentidos, das semânticas e dos sentimentos sertanejos. Esse paradoxo entre verdade/ficção realidade/fantasia nos interessa sobremaneira por estar no centro da hipótese principal desta tese: a ideia de que os sertões dos vales são uma construção narrativa ficcionalizada e composta discursivamente por uma linguagem poética figurada e também retórica. Nosso procedimento aqui não se prende exclusivamente à demonstração dos usos dos recursos literários, estéticos e discursivos pelos autores, pois a narrativa ficcional não se propõe a esconder a figuração metafórica da linguagem e da realidade do texto.

A despeito, contudo, da evidenciação da dimensão figurada nas obras a serem discutidas, há nelas um desejo de aproximação com a realidade<sup>117</sup> que fez com que a matéria-prima de seus trabalhos, o mundo sensível, tenha sido moldada poeticamente com vistas a escriturar os sertões dos vales dos rios Araguaia e Tocantins em formas e estruturas que simbolizassem e semantizassem as reentrâncias, estratos e dobras das experiências humanas, algo negligenciado pelas narrativas que se propuseram inscrever esses sertões no modo discursivo como verdade ou história.

Desse universo ficcional, elegemos 03 (três) obras para compreender como os sertões dos vales foram figurados literariamente em um período que coincide mais ou menos com a época em que foram publicadas e/ou escritas as narrativas discutidas no capítulo II. Assim, neste capítulo, III, as narrativas trabalhadas são: *Sertão*, livro de contos e novelas publicado em 1897 pelo escritor maranhense Henrique Maximiano Coelho Neto<sup>118</sup>; o livro de contos e novelas *Tropas e Boiadas*, publicado em primeira

---

<sup>117</sup> Realidade está sendo tomada aqui em seu sentido genérico: como o conjunto autoevidente de ações, representações e ideias ocorridas em dado espaço e tempo.

<sup>118</sup> Nascido em Caxias, sertão maranhense, no ano de 1864, Henrique Maximiano Coelho Neto era filho do comerciante Antônio da Fonseca Coelho e da índia Ana Silvestre Coelho. Em sua vida profissional foi político, mas também professor, romancista, contista, crítico, teatrólogo, memorialista e poeta. Em 1870, a família veio para a cidade do Rio de Janeiro, então capital do Império, perseguida por problemas políticos no Maranhão. Iniciou o curso de medicina, mas logo desistiu. Em 1883, matriculou-se na Faculdade de Direito de São Paulo; em 1885, transferiu-se para a Faculdade de Direito de Pernambuco e no mesmo ano para a da cidade de Campinas (SP). Tendo abandonado novamente o curso de direito,

edição em 1917 pelo escritor goiano Hugo de Carvalho Ramos<sup>119</sup>, aqui nomeado por suas iniciais HCR; e *Inferno Verde: cenas e cenários do Amazonas*, coletânea de contos

---

retornou ao Rio de Janeiro ainda em 1885. Seu primeiro trabalho na imprensa foi no *Jornal do Comércio*, onde, aos 17 anos, escrevia poesia. A amizade com José do Patrocínio rendeu-lhe um emprego no jornal *Gazeta da Tarde* e desde então passou a escrever nos principais jornais da cidade. Nesse período, conviveu com grandes nomes do movimento abolicionista, como Olavo Bilac, Raul Pompeia, Paula Nei e seu amigo José do Patrocínio. Em 1890, casou-se com Maria Gabriela Brandão, filha de Alberto Brandão, conhecido educador com boas relações com as elites fluminenses – além de deputado provincial e deputado federal depois da proclamação da República. Provavelmente o prestígio do sogro foi responsável por sua nomeação para cargos no serviço público do Estado do Rio de 1890 a 1891. Depois desse período, tornou-se professor de história da arte na Escola Nacional de Belas Artes, em 1892. Em 1897, por seu prestígio como jornalista e literato, além das amplas redes de sociabilidade com as elites, fundou, ao lado de Machado de Assis, a Academia Brasileira de Letras. Entre 1901 e 1904 voltou a Campinas como lente de literatura no Ginásio de Campinas. Em 1904, retornou ao Rio de Janeiro como professor do Colégio Pedro II. A atividade jornalística, contudo, era sua principal fonte de renda, responsável pelo sustento de uma família de sete filhos que sobreviveram de um total de catorze. O sucesso como escritor nas primeiras décadas do século XX o levou a desfrutar de enorme prestígio social e político nos meios burgueses e elegantes da sociedade carioca. Foi graças a esse prestígio que Coelho Neto recebeu o convite para candidatar-se a deputado federal pelo Estado do Maranhão, o que acabou acontecendo em 1909. Nesse mesmo ano, tornou-se lente do Ginásio Nacional e, no ano seguinte, assumiu o cargo de professor de história do teatro e literatura dramática na Escola de Arte Dramática do Rio de Janeiro, da qual se tornou diretor. Foi reeleito deputado em 1912 e novamente em 1915. Em 1917, ao final da legislatura, não teve seu mandato renovado. Sua atuação como deputado se deu basicamente por meio de discursos sobre a necessidade de fazer do Brasil uma nação civilizada. Para tanto, propunha a criação de símbolos nacionais que representassem a defesa de valores ligados à disciplina e à eugenia. Sua obra literária completa possui mais de 120 volumes publicados. Além disso, produziu mais de três mil contos, fábulas, palestras, conferências, discursos, mensagens, saudações, poesias, hinos esportivos e patrióticos. Isso tudo sem deixar de escrever diariamente para diversos jornais. Por ser herdeiro da geração de 1870, caracterizada pelo espírito científico e militante, acreditava no poder transformador das ideias científicas e da educação para conquistar uma sociedade moderna civilizada baseada na evolução e no progresso. Por esses ideais, em toda a sua obra revela-se uma inquietação com a questão nacional e, dentro desse espírito, participou da fundação da Liga da Defesa Nacional, em 1916, tornando-se membro de seu diretório-geral. A morte trágica de seu filho Emanuel, em 1922, depois de um acidente em um jogo de futebol, marcou o início de uma nova fase em sua vida literária. Convertendo-se ao espiritismo, sua obra passou a abordar temáticas espirituais, religiosas, exacerbando o misticismo que já fazia parte de suas inspirações desde a publicação de *Sertão*, em 1897. Membro do conselho consultivo do Teatro Municipal desde 1921, em 1926 assumiu a presidência da Academia Brasileira de Letras substituindo Afonso Celso. Apesar das diversas homenagens, sua carreira declinava vertiginosamente e, depois do falecimento de sua esposa, em 1931, passou a ter uma vida mais reclusa. Faleceu no dia 28 de novembro de 1934, na cidade do Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/COELHO%20NETO.pdf>>. Acesso em: 02 out. 2017.

<sup>119</sup> Nascido na cidade de Goiás, capital goiana, em 1895, Hugo de Carvalho Ramos, aqui denominado HCR, viveu quase que toda sua curta vida nos vales dos rios Araguaia e Tocantins, sobretudo na parte goiana. Era filho de Manuel Lopes de Carvalho Ramos, baiano, e Mariana Loiola Ramos, de família goiana. Em 1901, começa a frequentar escola particular na cidade de Goiás e, em 1905, cursou o preparatório para o Liceu Goiano, ocasião em que tomou gosto pela literatura ao manter contato com as obras de Afonso Arinos, Coelho Neto, de quem era um admirador profundo, Euclides da Cunha e Olavo Bilac. Sua intensa vida literária se inicia com a publicação de artigos e poemas, dos quais grande parte se perdeu, em 1910. Nesse mesmo ano, publica o conto *O saci* em *A Semana*, da cidade de Goiás. Em 1911 seu pai falece, tendo esse acontecimento marcado definitivamente sua vida com profunda melancolia. No ano seguinte, 1912, vai ao Rio de Janeiro com a intenção de conhecer grandes escritores, Coelho Neto e Olavo Bilac, principalmente. De 1912 a 1916, escreve e publica diversos contos. No ano de 1915, entra para o curso de direito e transfere-se definitivamente para o Rio de Janeiro, o que agravava sua melancolia, pois não se adapta à vida na cidade. Depressivo, prepara os originais de seu livro de contos e novelas *Tropas e Boiadas*, o qual publica em 1917 pela Editora dos Tribunais. Recebendo boas críticas por *Tropas e Boiadas*, HCR continua a escrever contos. Em 1919, é reprovado nas cadeiras de prática de

e novelas publicada em 1908 por Alberto Rangel<sup>120</sup>. Tomadas como um conjunto não homogêneo, essas obras parecem, mesmo em suas distinções, compor um quadro cuja paisagem cultural e natural funda os alicerces discursivos, estilísticos e poéticos da literatura regional dos vales dos rios Araguaia e Tocantins.

Elencamos aqui quatro aspectos fulcrais sobre essas 03 (três) obras: 1) parecem confluir para construção de um espaço literário cujas tramas associam o signo *sertão* a paisagens naturais que diferem fortemente da semiose construída como espaço natural árido vinculada ao regionalismo nordestino; 2) esses mesmos ambientes naturais são metaforizados de dois modos, que se contrapõem: de um lado, relacionam-se à ideia de imobilidade que a natureza imporia ao homem; de outro, remeteria aos homens em movimentos no espaço natural, mas presos às regras impostas pelas configurações sociais; 3) embora a natureza e os espaços geográficos tenham sido importantes e a pergunta sobre quem seria o protagonista dos sertões – o homem ou a natureza? – paire sobre eles, a estrutura dos enredos compõe uma humanidade intangível, mas possível, com a qual preenche os sentidos das narrativas literárias.

Sobre esse último aspecto, a construção do humano ficcionalizado na literatura, Roland Barthes propõe uma inquietação que nos conduziu nesta discussão:

---

processo civil e comercial do curso de direito, pois não tinha vocação para essa área, o que tem como consequência o agravamento de seu estado de saúde. No ano seguinte, 1920, recusa uma proposta de Monteiro Lobato para fazer a segunda edição de *Tropas e Boiadas* por discordar das concepções desse acerca dos sertões e dos sertanejos. Em 1921, movido de extrema melancolia, HCR enforca-se na rede de sua casa da Barra da Tijuca, Rio de Janeiro. Ver RAMOS, Hugo de Carvalho. *Tropas e Boiadas*. 8. ed.. Goiânia: Ed. UFG; Cànone, 1998, p. xiii-xiv.

<sup>120</sup> Filho de Joaquim José do Rego Rangel, Alberto Rangel nasceu em Recife, em 1871, e faleceu em Nova Friburgo, Rio de Janeiro, em 1945. Estudou engenharia na Escola Militar do Rio de Janeiro, “onde os ideais republicanos o conquistaram de tal forma que, ele próprio o confessou na biografia do conde d’Eu, fingia dormir, na hora da vigília, para se poupar a obrigação de fazer continência ao príncipe Gastão d’Orléans” (IHGB, 2017) Como aluno-militar, comandou, em Niterói, uma bateria das forças do governo quando da revolta de parte da Armada, em 1893. Já formado engenheiro militar, demitiu-se do Exército em 1900, quando publicou seu primeiro livro: *Fora de Forma*, que tratava das lembranças da vida militar. Fascinado pela Amazônia, acompanhou seu colega da Escola Militar e amigo Euclides da Cunha em 1904 e foi desempenhar, no Amazonas, o cargo de diretor-geral de Terras e Colonização e, depois, o de secretário de Estado. A Amazônia foi o tema de seu livro *Inferno Verde*, publicado em 1908. Vieram, em seguida, as obras *Sombras n’água* (1913); *Rumos e Perspectivas* (1915); *Quinzenas de Campo e Guerra* (1916); e *D. Pedro I e a Marquesa de Santos* (1916), um estudo aprofundado sobre o escândalo amoroso do Imperador D. Pedro I. Em 1923, finalmente, entrou para carreira consular, transferindo-se para a Europa. Desde a publicação de *D. Pedro I e Marquesa de Santos*, a História passou a ser seu tema de preferência, surgindo: *Livros de Figuras* (1920); *Lume e Cinza*, (1924); *Textos e Pretextos* (1927); *Papéis Pintados* (1928) e *Fura Mundo* (1930), esse último um romance histórico. De 1930 a 1935, Rangel teve aberto à sua pesquisa o arquivo do Castelo d’Eu, na França, dela resultando a biografia do último conde d’Eu: *Gastão de Orléans* (1935). Foi sócio do IHG/SP, do Grêmio de Ciências e Letras de Campinas e, em 06 de junho de 1912, foi eleito sócio correspondente do IHGB, passando a efetivo em 1944. Disponível em: < <https://ihgb.org.br/perfil/userprofile/arangel.html> >. Acesso em: 30 set. 2017.

É nesse sentido que se pode dizer que a literatura, quaisquer que sejam as escolas em nome das quais ela se declara, é absolutamente, categoricamente realista: ela é a realidade, isto é o próprio fulgor do real. Entretanto, e nisso verdadeiramente enciclopédica, a literatura faz girar saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso. Por um lado, ele permite designar saberes possíveis – insuspeitos, irrealizados: a literatura trabalha nos interstícios da ciência: está sempre atrasada ou adiantada em relação a esta, semelhante à pedra de Bolonha, que irradia de noite o que aprisionou durante o dia, e, por esse fulgor indireto, ilumina o novo dia que chega. [...]. Por outro lado, o saber que ela mobiliza nunca é inteiro nem derradeiro; a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe *de* alguma coisa; ou melhor, que ela sabe algo das coisas – que sabe muito sobre os homens. O que ela conhece dos homens, é o que se poderia chamar de grande *estrago* da linguagem, que eles trabalham e que os trabalha, que ela produza a diversidade dos socioletos, quer, a partir dessa diversidade, cujo dilaceramento ela resente, imagine e busque elaborar uma linguagem-limite, que seria seu grau zero. Porque ela encena a linguagem, em vez de simplesmente utilizá-la, a literatura engrena o saber no rolamento da reflexividade infinita: através da escritura, o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico, mas dramático (BARTHES, 2007, pp. 17-19).

Extraído de *Aula*, uma publicação da aula inaugural da cadeira de semiologia literária do College de France proferida por Roland Barthes em 1977, esse trecho apresenta algumas diretrizes acerca do modo como compreendemos a literatura ficcional e ao mesmo tempo seu contraponto com as narrativas consideradas verdadeiras ou científicas. Primeiro, a compreensão de Barthes amplia a noção de literatura e evoca um olhar aberto e móvel para o mundo da escrituração, o que permite fulgurar (projetar) uma história imaginada sobre os homens, mas nem por isso menos realista, algo que percebemos como parte da urdidura das narrativas ficcionais de Alberto Rangel, HCR e Coelho Neto.

Essa incompletude plena – pois nunca é inteiro o saber literário – parece ser a pedra de toque de *Inferno Verde* (1908) ao perseguir os sertanejos caboclos da Amazônia, mas que parece esbarrar sempre nas águas, nas brumas das florestas e nos alagadiços dos temporais. Nesse jogo, as características dos homens são transpostas para a floresta, que compõe, por um lado, uma imagem dos sertões dos vales dos rios Araguaia e Tocantins, e por outro, esvazia os significados humanos dos sertões dando-lhe contornos desérticos.

Segundo, no modo de composição de personagens, o maior grau da humanidade que vemos surgir nessas narrativas literárias está presente na obra *Tropas e Boiadas*, de HCR. Nessa obra, as linguagens e o imaginário dos vales são figurados de forma a apresentar as paisagens e as personagens que fundam os arquétipos sertanejos e em

cujos enredos é possível entrever uma realidade criada que diferia em grande parte daquela realidade forjada pelos cientistas, viajantes e clérigos que percorreram Goiás.

Sobre isso uma questão precisa ser esclarecida. No que concerne às obras aqui trabalhadas, a ideia de Barthes de que a literatura mobiliza os socioletos pode ser ampliada para a ideia de uma mobilização da linguagem comum do sertanejo, essa que emerge das formas simples e é encenada no interior dos enredos literários, apresentando-se sob a forma do gênero híbrido conto. Em referência ao gênero, o conto surge como modelo privilegiado da literatura dos e sobre os vales ao menos até a década de 1950 por ter em sua estrutura os elementos necessários tanto à criação quanto à expressão dos sertões, ou seja, por compor a estética regionalista.

Nesse sentido, cabe esclarecer que, como discutido na apresentação deste trabalho, em nossa concepção a literatura que se convencionou denominar regional, e que por motivos de economia continuamos a nomear assim, faz-se justamente no espaço da diferença que não se reduz ao todo do “nacional”. Assim, seguindo a compreensão de Haroldo de Campos (1989) sobre a literatura brasileira, entendemos existir na literatura regionalista um potencial ainda pouco explorado: a diversidade da escrituração ficcional, a qual trabalha constantemente para que as múltiplas literaturas não sejam absorvidas no cânone literário nacional.

Por outras palavras, a prosa ficcional regionalista é problematizada neste trabalho em sua potencialidade de deslocar-se e realocar-se numa multiplicidade de configurações que não se estabeleceria como algo acabado e definitivo, mas como construção permanente em um espaço que Campos denominou adequadamente de *não-lugar*<sup>121</sup>, como um lugar de entremeio onde a inventividade e a centralidade da linguagem se destacam (CAMPOS, 1989).

Pensada dentro desse não-lugar de criação literária, a prosa ficcional regionalista apresenta-se sob a forma do conto e faz convergirem, nesse gênero, as estruturas poéticas e o discurso estético de suas escriturações. Segundo Gilberto Mendonça Teles:

uma Poética do Conto deverá levar em consideração as suas origens e a **etimologia**<sup>122</sup> da palavra *conto* que em português aponta para as duas vertentes da história do conto: a de origem *oral* [oralitura ou oratura] e a de origem *escrita* [literatura]. Em outras línguas, a diferença é marcante, a ponto de existirem dois termos, como no alemão [*Novelle* e *Erzählung*, para o literário; e *Märchen* para o oral], no inglês [*Short-story* e *Fairy-tale*], no francês [*Nouvelle* e *Conte*], no italiano [*Novelle* e *Racconto*] e no espanhol [*Novela-corta* e *cuento*]. O português, entretanto, mistura num só vocábulo as

<sup>121</sup> Grifo nosso.

<sup>122</sup> Grifo do autor.

duas vertentes: ao dizer *conto*, está apontado para o escrito, para o oral e ao mesmo tempo para as duas formas simultaneamente, uma vez que no Brasil o conto está sempre flutuando entre o escrito e o oral, como na obra mais atual de Guimarães Rosa. Essa **terminologia**<sup>123</sup> tem a ver com a definição do *conto*: **a)** Número, cômputo — «Um *conto* de réis». **b)** História, narrativa, caso, oral ou não. Rede de pescar. **c)** Extremidade, ferrão (*estro*, do grego οἶστρος, mosca): «Deu-lhe com o *conto* na cabeça» [contundente]. Neste sentido o **conto** é a recapitulação ou o restabelecimento de um fato, real ou imaginário, como também é *conta*, satisfação de alguma coisa ocorrida no *passado* (TELES, 2002, p. 166).

Essa denominação preliminar compilada por Teles abre uma ampla discussão sobre a qual não podemos avançar nesse momento, porém para os fins que nos interessam aqui um aspecto é fundamental: a oralidade transportada para a escrita constrói uma forma de simultaneidade, “uma vez que no Brasil o conto está sempre flutuando entre o escrito e oral” (TELES, 2002, p.166). A oralidade transposta para a escrita literária traz consigo um gesto verbal, mas não somente isso, traz principalmente as possibilidades de atualização dos sentidos culturais e/ou humanos que Gilberto Mendonça Teles (2002) relaciona às formas simples de André Jolles, esclarecendo que nelas são recriados

[...] *mito, lenda, saga, conto* (de fada, popular), *fábulas*, etc. A história do conto deve levar em consideração que ele é uma das mais antigas formas de expressão humana, de natureza gregária, relato dos acontecimentos tribais — caça, pesca, aventuras anônimas, descobertas, enfim, uma longa *tradição popular* que vem vindo, como rios a desaguar permanentemente no ‘mar de histórias’,<sup>124</sup> [...] (TELES, 2002, p. 166-167).

A convergência que o conto permite está diretamente ligada aos modos com os quais a literatura regionalista se apropria da oralidade e manipula-a no processo de criação transformando-a naquilo que André Jolles em *As Formas Simples* (1976) define como “o coração do todo”. Ou seja, as formas simples nascem do “coração do todo”, nascem da cristalização cultural e social dos usos languageiros, das lendas e dos imaginários que são atualizados, deformados, relidos e reescritos literariamente na mediação do emprego criativo da norma culta da língua (JOLLES, 1976).

Entre as obras aqui perscrutadas, *Tropas e Boiadas*, de HCR, e *Sertão*, de Coelho Neto, têm essa característica como central na sua urdidura: a presença do folclore, da cultura popular e principalmente de uma arquitetura mística surge como constituidora não apenas dos conteúdos ficcionais, mas também do trabalho com a

<sup>123</sup> Grifo do autor.

<sup>124</sup> Grifos do autor.

forma literária. Jolles descreve o surgimento das formas simples como um processo no qual uma disposição mental conduz

a multiplicidade e a diversidade do ser e dos acontecimentos a cristalizarem para uma certa configuração; sempre que tal diversidade, apreendida pela linguagem em seus elementos primordiais e indivisíveis e convertida em produção linguística, possa ao mesmo tempo querer dizer e significar o ser e o acontecimento, diremos que se deu nascimento de uma Forma Simples (JOLLES, 1976, p. 46).

Dois momentos importantes do surgimento das formas simples precisam ser apresentados: a disposição mental, que é onde os *acontecimentos* se realizam no universo do *ser*, e o gesto verbal, que é o acontecimento processado lentamente em dimensões míticas, folclóricas e populares e transformado em linguagem cristalizada. André Jolles insiste que

os gestos verbais estão dispostos de tal modo que podem, a qualquer instante, ser orientados de maneira particular e ter importância atual — sendo esses gestos verbais o lugar onde certos fatos vividos se cristalizaram de certo modo, sob a ação de certa disposição mental; também o lugar onde essa disposição mental produz, cria e significa os fatos vividos (JOLLES, 1976, p. 48).

Em outra perspectiva, a da antropologia estrutural, Levi Strauss defende que o surgimento das formas simples parte de dois macrocosmos: o ideológico e o linguístico. Da relação de contiguidade entre o universo ideológico e o universo linguístico, tais formas surgem e cristalizam-se na coletividade, reduzindo-se a uma estrutura permanente que pode desaparecer ou dar origem a outras formas possíveis (STRAUSS, 1973). No conjunto, essa estrutura permanente acumula-se como fala cristalizada na forma de mitos, lendas, superstições, casos, memórias, músicas folclóricas, entre outros.

É nesse universo de fala cristalizada que os dois regionalistas apontados, HCR e Coelho Neto, buscaram a matéria-prima de seus romances, atualizando-a em urdiduras que têm um duplo efeito: de um lado, inserindo-as no texto como literatura propriamente dita no ato de encenar e dramatizar a realidade a partir de supostos imaginativos e culturais. De outro lado, compondo-as como falas e socioletos sertanejos, jogando luzes sobre a ausência construída pelos narradores que se arrogaram o título de tradutores dos sertões.

Entre esses literatos, Alberto Rangel é aquele que não se encaixa na vertente advinda das formas simples. Em sua escrita domina, de um lado, uma linguagem que cria o ambiente natural e, de outro, uma linguagem que organiza a narração sobre os sertões e os sertanejos a partir de uma prática explicativa que de certa forma também é

civilizadora. A descrição dos biomas, juntamente com a tensão entre narração e explicação, configura um artifício literário que ludibria as personagens humanas e suas referências míticas e culturais, o que nos conduz ao terceiro e último ponto acerca da apreensão do humano nessa literatura ficcional. Como evidencia Barthes, a literatura encontra-se sempre atrasada ou adiantada em relação à ciência, e no caso das obras literárias aqui elencadas parece existir certo descompasso entre as formas pelas quais os literatos aqui problematizados constituem suas relações com a ciência.

Artur Neiva e Belisário Pena, por exemplo, reconhecidos por seus discursos que buscam “cientifizar” a narrativa sobre os sertões dos vales, compõem em seu relato personagens sertanejos cujos corpos são analisados, investigados e diagnosticados como doentes, mas não lhes atribuem uma língua, uma voz, uma fala, ou seja, negam-lhes uma cultura. Nesse aspecto a literatura se adianta, atribuindo ao sertanejo o órgão que lhe falta: a língua. Não qualquer língua, mas uma língua realizadora de linguagem, portadora de fala, uma fala que é mítica e que retorna para o antes da ciência, ou melhor, para o antes da narrativa cientifizante sobre os vales e nesse sentido avança para além as narrativas que se autodesignam verdadeiras e factíveis.

Coelho Neto e HCR estão entre os autores que subvertem o olhar dirigido aos sertanejos como um objeto a ser analisado e definido. Suas composições narrativas mobilizam a ideia do acercar-se das experiências – imaginadas e ou (re) conhecidas – transformando-as em enredos ficcionais dos quais emerge uma compreensão, compreensão essa metaforizada nas reentrâncias da humanização das personagens, sejam elas de caráter mais psicológico, sejam de caráter mais social. Por sua vez, Alberto Rangel ambienta sua ficção em um universo no qual as personagens quase não conseguem se mover.

Na obra de Rangel, essa quase imobilidade não se dá apenas em função da primazia e força da natureza, mas também da construção de um jogo com a linguagem distanciada tanto da vividez realista quanto dos hábitos culturais de suas personagens, que são interrompidas culturalmente ou mantidas prisioneiras em um vocabulário técnico que imita os termos da botânica, mas sem o fulgor da poética euclidiana, de quem empresta algumas características estilísticas. Nesse sentido, mesmo ousando forjar uma linguagem que anseia ir às fronteiras da ciência, a narrativa de Rangel está aquém dessa, talvez por isso mesmo seu esforço literário se constitua em uma visão

singular dos sertões das águas, uma parte representativa dos sertões dos vales dos rios Araguaia e Tocantins.

### 3.1 O estilo e as paisagens: a feitura da cena natural e da psicologia sertaneja em Coelho Neto

Nascido em Caxias, sertão maranhense, no ano de 1864, Henrique Maximiano Coelho Neto, conhecido como Coelho Neto, publicou em 1897 a obra *Sertão*, que continha um conjunto de novelas e contos que o autor vinha publicando desde 1890 em jornais e semanários paulistanos e cariocas. Segundo Luciana Murari, quando enveredou pelo caminho da literatura, o projeto de Coelho Neto era escrever

uma longa série de narrativas guiadas pela imaginação, mas recheadas de sabor histórico, capazes de percorrer a vida brasileira ao longo de vários momentos do tempo, englobando diferentes espaços da vida nacional. O plano traçado para sua vida intelectual operava uma síntese entre o que ele definia como sua ‘faculdade essencial’, a imaginação, e a representação da realidade local, ou seja, o registro e a documentação de aspectos característicos do país (MURARI, 2015, p. 29).

Buscando um caminho que articulasse imaginação e documentarismo realista, esse último aspecto uma das características basilares do regionalismo, Coelho Neto terminou por mudar de direção caminho, “dedicando-se a uma atividade literária febril que se dispersou entre direções variadas e incoerentes”, conforme explica Leonardo Affonso de Miranda Pereira (PEREIRA apud MURARI, 2015, p. 29). A posteriori, a crítica literária parece ter predicado a obra do escritor maranhense com a marca do artificialismo, algo que Antonio Cândido reafirma no artigo *A literatura e a formação do homem* ao defini-la como a tentativa malsucedida de Coelho Neto de revitalizar o “aspecto fônico da linguagem do homem rústico” (CÂNDIDO, 1999, p. 42).

Segundo Cândido, ao contrário do que propôs, o estilo do escritor maranhense revelaria o caráter elitizado do quadro que pintava ao construir um estilo dualista que demarcava rigidamente a linguagem erudita e rebuscada do narrador em assimetria à linguagem popular propositalmente grafada com equívocos na norma culta por meio de “um ridículo patuá pseudorrealista” (CÂNDIDO, 1999, p. 42). A concepção defendida por Antonio Cândido faz parte do cânone vencedor acerca do que deveria ser “a boa arte” regionalista e consoante esse paradigma a produção de Coelho Neto careceria de autenticidade.

Essa assertiva sem dúvida tem pertinência quando verificada à luz de dois aspectos principais. Primeiro, a concepção de que a obra desse escritor tenha sido concebida qualitativamente pela crítica especializada, desde mais ou menos a partir da década de 1930, como uma prosa “típica do rebuscamento parnasiano e própria aos intelectuais arrivistas da malfadada República Velha” fez com que as obras do autor, principalmente a que trata do universo sertanejo, tenham sido esquecidas pelos estudiosos da literatura e da história (MURARI, 2015, p. 28).

As ideias do rebuscamento e do excessivo descritivismo em Coelho Neto não podem ser combatidas, mas os significados que buscaram imprimir ao ambiente físico-natural por ele ficcionalizado nos indica que, talvez, seu excesso de imaginação tenha sido definido porque esse literato buscou sua referência na cultura, e não na natureza para figurar a própria natureza dos sertões dos vales dos rios Araguaia e Tocantins.

O segundo aspecto, esse na contramão do argumento de que essa obra de Coelho Neto artificializa os sertões, é o fato de ela ter alcançado elevado prestígio, ao tempo de sua publicação, entre intelectuais que participavam da rede de contatos do autor maranhense, além de grande popularidade entre a opinião pública. De fato, a crítica da época recebeu muito bem os contos de Coelho Neto, como, por exemplo, Olavo Bilac, amigo do autor, que escreveu admirar no romancista “a facilidade com que ele consegue, dispondo de uma imaginação de fogo, dominá-la, sujeitando-a ao jugo do ferro da verdade” (BILAC, 1897, p. 05). Para Bilac, o autor maranhense apresentava ao leitor “a própria vida apanhada em flagrante no lugar em que, longe dos fingimentos da civilização, ela corre espontânea e brutal”, “onde as almas são rudes e as paixões são sinceras” (BILAC, 1897, p. 05).

A discussão em torno dessas contradições: seria a prosa de *Sertão* artificial ou espontânea, realista ou imaginosa perpassa toda a crítica sobre a narrativa voltada para o tema dos sertões. Contudo, Leonardo Affonso de Miranda Pereira é categórico ao afirmar que, até o primeiro quartel do século XX, salvo algumas exceções, Coelho Neto foi “caracterizado como um escritor verdadeiramente nacional, um tradutor fiel da realidade do país” (PEREIRA, 2012, p. 86).

As paisagens construídas por Coelho Neto remetem ao mundo das águas e florestas descrito por Carlota Carvalho, e esse aspecto parece não causar estranheza em seus críticos à época, constituindo em certo sentido um fundo de realismo. Machado de Assis, por exemplo, na altura do lançamento de *Sertão* escreve no Jornal *A Notícia* a

crítica *Registro Literário*, na qual destacou em Coelho Neto a capacidade de reprodução dos quadros humanos; admirava-lhe o “quadro vivo da floresta”, embora se mantivesse um tanto dúbio quanto “exuberâncias do estilo do autor” (PEREIRA, 2012, p. 84-85).

Enfatizamos dois pontos aqui: a imagem do sertão como espaço de floresta, destacado por Machado de Assis, e a ideia de dúvida quanto às exuberâncias do estilo. Esse último ponto remete diretamente a uma incongruência: a presença de uma flora exuberante em *Sertão* (1897), uma narrativa literária que não se propunha a tratar da uberdade do solo e da natureza sertanejas, caso de Coelho Neto. Mas é, sem sombra de dúvida, na floresta, na mata, nos cerrados que Coelho Neto ambienta seus sertões maranhenses.

A primeira novela que compõe essa série dedicada ao sertão é denominada *Praga*. Saiu no *Correio Paulistano* em 23 de janeiro de 1890 em uma primeira versão, e em todos os sinais é observável que a encenação e feitura da cena se davam no interior do universo da escravidão, embora não apareça nele nenhuma referência ao mundo das experiências das senzalas. O personagem principal de *Praga* é Raimundo, um escravo, vaqueiro de uma fazenda em um lugar geograficamente indefinido, mas que irrompe na experiência do leitor como “senhor” da memória e da imaginação que transita entre paisagens febris, fosse em função da própria configuração natural, fosse em razão dos sentimentos e sensações por ele experimentados.

Narrada em terceira pessoa, nessa primeira versão, a praga é urdida por Coelho Neto como sendo uma doença que atinge os sertanejos, dando-lhes pouca ou nenhuma esperança de sobreviver. Raimundo fora uma das suas vítimas: em meio ao trabalho caiu de seu cavalo, desfalecendo em seguida. Quando socorrido, foi colocado em isolamento, como costume da época, em sua cabana, no alto de uma colina, onde por duas semanas sofre “a tiritar de frio, a arder de febre, numa intermitência constante” (COELHO NETO, 1890, p. 02). Recolhido, “[de] fora [...] disse desanimadamente: É a cholera!!” (COELHO NETO, 1913, p. 20).

Era a cólera. E entre seus sintomas estavam os estados febris que levavam, ainda na primeira versão da novela, o autor a realizar a voz do narrador com uma mescla de lembranças e percepções quando Raimundo “no girau soerguido do sólo por quatro espeques toscos fica[va] a ouvir o rumor nocturno” e deixava a imaginação compor “a paisagem exterior que seus olhos não viam” (COELHO NETO, 1913, p. 21). A ideia que queremos destacar aqui é justamente a de que uma determinada paisagem dos

sertões é divisada por meio da construção do caráter imaginativo e ao mesmo tempo a partir das lembranças que sua mãe lhe transmitiu, o que o próprio Coelho Neto esclarece, em biografia manuscrita, preservada por seu filho, ao afirmar que desenvolveu a novela a partir de “um caso que fora referido por sua mãe”, uma indígena maranhense trazida ao convívio “civilizado” (COELHO NETO, 1957, p. 13).

Embora, entretanto, seu trabalho tenha traços de uma paisagem rememorada, afinal o autor nasceu no interior do Maranhão, aquela que constitui o cenário de sua obra é urdida a partir de uma arquitetura imaginativa que se refere aos sertões como um espaço geográfico indeterminado, mas que, por outro lado, remete-os a um lugar diferente do espaço físico metaforizado como seco e árido, pois a imaginação, antes de tudo, é perene e fértil. As referências da composição da novela volviam aos sertões maranhenses para projetar uma ambientação estilística cujo diferencial era a construção de um espaço simbólico que se ligava mais ao universo imaginário do que ao geográfico, o que nos induz a um estranhamento imediato: então de qual fidelidade às descrições paisagísticas falou Machado de Assis?

Parece-nos que a fidelidade à composição da cena está vinculada à aceitação de que, na inexistência de uma referência geográfica específica, os sertões comportariam uma gama de representações físico-naturais e que as florestas ou a exuberância natural não estavam ainda excluídas das imagens que os definiam. Os sertões maranhenses do final do século XIX surgem na literatura como um ambiente que pode ser imaginado como um lugar de águas e florestas, e não necessariamente compostos a partir de um discurso monológico que os remeteria à identificação natural referenciada como seca.

No caso dos sertões dos vales, do qual os sertões maranhenses fazem parte, a floresta que compõe o cenário de Coelho Neto vincula a exuberância natural ao *quantum* imaginativo que se realiza na obra como um frenesi que acossa o homem tanto na dimensão física quanto na dimensão psicológica que é ficcionalizado com elementos da imaginação do autor e do imaginário dos sertões. Esse frenesi se impõe como força motriz da descrição dos espaços naturais sertanejos e compõe como característica de estilo das narrativas literárias: a *exaltação* tanto descritiva, realizada por narradores e personagens, quanto interior e psicológica, acionada nos personagens como recurso que fulgura as emoções para constituir a trama.

Na novela *A tapera*, a composição das cenas de uma desgraça familiar é urdida nas entranhas de uma vegetação maravilhosa. Nessa novela, a infidelidade da esposa do

rico fazendeiro Honório Silveira direciona toda a ação para a barbárie do crime cometido por esse contra ela e o amante. Em um jogo que, de um lado, descreve a decadência e, de outro, o avanço da natureza potente e descontrolada, a tapera vai formando, conduzindo a flora à condição de agente privilegiado, pois ali “a ortiga imperava de extremo a extremo avassalhando tudo [...]. Livres, sem encontrarem o embargo humano, as árvores independentes iam, aos poucos, reconquistando a terra, numa invasão lenta, dia a dia” (COELHO NETO, 1913, p. 95-96).

A natureza se refazia, e das “ruínas nascia, com exuberância, a parietaria e, as raízes dos jequitibás gigantescos, retorcendo-se à flor da terra, repeliam e trituravam” o que restava da casa de fazenda, “atestando a passagem de uma era de vida humana” (COELHO NETO, 1913, p. 95-96). O estilo em Coelho Neto converte a exuberância natural em uma paisagem literária ao transpor os limites da ambientação natural para os (des)limites dos delírios de intensidade que culmina com a expressividade dos sentimentos e das emoções como constituidora do seu estilo.

Pairando entre o onírico e o fantástico, a natureza cumpre a função expressiva de introduzir nesse trabalho do escritor maranhense os elementos que consubstanciam o estilo exaltado. Em *A tapera*, a casa destruída foi, um dia, um espaço seguro, algo que a floresta entrava a destruir como consequência natural do abandono, mas que logo na sequência surge como uma entidade vingadora – mítica e mística – contra Honório Silveira, o esposo homicida e culpado. Estava inaugurada na literatura ficcional sobre os vales uma concepção de sertão como lugar da culpa e, conseqüentemente, como lugar de expiação, como nas florestas infernais da *Divina Comédia*. Narrando sua história para o narrador-viajante, o atormentado Honório conta seu suplício:

A árvore agitou-se como num espreguiçamento e sucessivos estalos e crepitações ríspidas fizeram com que meus olhos baixassem das ramas às raízes e não sei que estranha força fez com que meu corpo arriasse sobre os joelhos. O colosso desprende-se [...] abandonando a rocha [...] a primeira raiz levantou-se curva, nodosa e negra [...] As raízes foram se curvando em garras [...] um monstro formidável coberto de folhas. [...]. O rumor grande que fazia era como o de uma cachoeira que se avizinhasse [...]. Meu coração batia acelerado; copioso suor do corpo frio [...]. Tentei fugir, mas uma das raízes prendeu-me, enlaçou-me, apertando-me aos poucos, triturando-me (COELHO NETO, 1913, p. 138-139).

Toda a exuberância fecha-se nos significados em torno da violência e da brutalidade expressas nas adjetivações “ríspidas”, “estranha” e “formidável” e no substantivo “colosso” que preparam para o momento frenético que as sensações físicas fizeram crescer: o coração batendo acelerado e o suor frio copioso insinuam a entrada

da emoção. A violência realizada por Honório Silveira contra sua esposa é punida sob a forma de uma nova violência, essa praticada pela própria natureza como expiação da barbárie.

Os sertões são figurados como exuberantes em Coelho Neto porque é um recurso para caracterizar o frenesi sentido pelo infrator antes que a punição, metaforizada pela força natural, abata-se sobre ele. Mas essa natureza punidora, aquela das penas eternas, não cabe no estilo naturalista porque ela busca suas referências no “sentir” sertanejo forjado em um universo mítico e místico. A árvore que se agita figura o frenesi, mas o nível de exaltação é dado pelo sentimento de crença de que a árvore poderia se desprender do chão e perseguir a personagem. De certa forma, as florestas e seus rumores são os instrumentos que permitem ao autor de *Sertão* acessar o universo da linguagem sertaneja, construindo uma forma singular de expressão, forma essa que Antonio Cândido insiste em afirmar ser artificial e superficial.

A sutileza na obra de Coelho Neto nesse quesito é sua percepção do fato de que a linguagem sertaneja não se restringe à dimensão do grafo fonético reproduzido na escrita, podendo ser apreendida em sua presença diluída nas superstições, assombrações, esqueletos e árvores assassinas. O sentimento de crença em questão é dado pelas superstições<sup>125</sup> que, mobilizadas no modo das formas simples como concebido por André Jolles, surgem no interior do texto de Coelho Neto como uma nuvem de aparições que tomam a exuberância natural como artifício que dá forma ao arrebatamento e ao frenesi. São essas nuvens de superstições, presentes nas falas míticas sertanejas, que fermentam e aceleram a dimensão imaginativa, constituindo o delírio em frente ao sobrenatural.

Esse é um aspecto importante da constituição dos traços mais ou menos permanentes do “estilo de época” das narrativas literárias dos vales, afinal, se a exuberância natural cria o frenesi e a exaltação, é o sobrenatural que alimenta o delírio quando deforma a natureza em linguagem expressiva de sensações que evocam no mundo mítico e místico a barbárie sertaneja, uma sequência da selvageria construída

---

<sup>125</sup> As superstições compõem os quadros de formação do pensamento social em suas imbricadas relações, e sua urdidura como forma literária é importante instrumento atualizador das relações que se constituem entre o mundo extratexto e a ficcionalização do mundo na medida em que é parte intrinsecamente formadora das falas cristalizadas. Sobre os tipos de superstição, Silvio Romero as divide em duas: aquela que tem assumido um caráter parcialmente histórico e aquela ordinária ou comum, que em geral é a que maior inserção tem na construção da narrativa do homem sertanejo como “sujeito que narra a si mesmo” (ROMERO, 1954, p. 05).

sobre os sertões desde os primeiros séculos do descobrimento nas narrativas dos cronistas.

Essa barbárie é figurada no modo ficcional como a expressividade das emoções e sensações preenchidas dos significados das transgressões dos homens que, excluídos da salvação, veem-se na situação de viver no purgatório e no inferno. Assim, na exuberância figura-se o frenesi e nesse metaforizam-se as formas míticas que compõem como paisagem sertaneja o delírio, elemento punitivo e incontornável. Essas formas míticas são um aspecto central da construção da paisagem (sobre)natural que delineia o estilo no qual os sertões são narrados. A floresta é um rumor das sensações de um mundo perdido, talvez paradisíaco, mas que se torna aterradora pela culpa e, nessa forma, traduzia-se na linguagem dos sertões como parte do espectro de crenças vívidas no qual

toda a matta, num grande e estrupidante murmulho, parecia despertar estrondosamente. Os sons cresciam, as vozes, várias e dispersas, tornavam-se mais nítidas, mais longas, vibrando intensas. [...] E[ra] o acauan. E[ra] o acuan! Fuja! É meia noite. Ella ahi vem! É a hora! Fuja! Agarrou com as mãos ambas a cabeça e, gemendo, foi-se pelo matto dentro aos uivos, guaiando, e muito tempo ouvi seus gemidos. Bradei por ele, mas a solidão devolvia-me os reclamos [...] (COELHO NETO, 1913, p. 144).

A acauã, ave agoureira, traz a marca dos sentimentos de crença na linguagem sertaneja, cujos sons da mata constituem uma força de reconhecimento dos sertões que jogam com gestos e referências para compor a ambiência literária. O chilrear da acauã anuncia e propaga o frenesi delirante das personagens que, expresso por meio de gestos e referências, joga com o elemento mítico e místico que compõe o imaginário nos sertões. A ave agoureira chega ao cenário literário como símbolo desse trânsito supersticioso de uma linguagem que constrói a presença do medo e que prenuncia o terror ou os acontecimentos fatídicos.

O trânsito da exuberância/força natural, passando pelo frenesi dos sentidos e pela forma mítica das crenças, talhada nas superstições, até chegar à expressividade dos afetos e dos sentimentos de crenças, parece circunscrever ao menos em parte a formação estilística das narrativas literárias dos vales da qual Coelho Neto é representativo. Essa linguagem que se exprime como símbolos e referências, caso da ave agoureira de *Atapera*, repete-se na novela *Praga* com a presença do esqueleto que se gruda às costas do vaqueiro Raimundo. Isolado em sua choupana por ter contraído a cólera, o vaqueiro põe-se a rememorar os acontecimentos fundantes de seus delírios: o matricídio que cometera. A transgressão da lei (divina e humana) eleva-o à condição de pecador e de

bárbaro e, nesse estado febril, surge-lhe a assombração de sua mãe na forma de um esqueleto.

O esqueleto, pertencente à estrutura mítica dos sertões, cuja expressividade mais perene se dá nas aleivosias nordestinas, simboliza esse grande cobrador das dívidas de morte e se faz presente no delírio de Raimundo como a culpa que não o deixa em nenhum segundo. Contudo, esse sentido fechado no texto, lembrar Raimundo do seu crime, de certa forma é esvaziado por sua forma mítica: aquela que anuncia, afirma e reafirma não a especificidade do caso do vaqueiro, mas toda uma estrutura de sentimentos baseada no sistema de crenças dos sertões e que se transforma em recorrência literária.

De modo semelhante à acauã, os ossos são constitutivos da forma mítica do medo, que é preenchido pelo “rumor florestal” “acossa[ndo-o] pelo assombro” (COELHO NETO, 1913, p. 65-66). O esqueleto monstruoso “batendo as maxilas” configura a paisagem natural porque é sua presença que define o percurso de Raimundo por matas, campos e pântanos (COELHO NETO, 1913). O terror, aquele momento frenético no qual o sertanejo não consegue explicar a aparição mítica, apenas senti-la em sua crença, é explicado pelo narrador da novela *Praga* como o momento que antecede ao medo, que é lento e surge de uma reflexão sobre o próprio pavor:

Noite de medo! Era bem meia-noite quando aquela árvore agitou-se! Ah! Meu amigo, mais vale morrer fulminado pelo pânico do que ter medo. O pavor é um choque – a morte é pavorosa: o medo é a lentidão do pavor, é a consciência do pavor. O bruto não conhece a fraqueza do espírito porque não discerne: a fera espanta-se, a fera assombra-se, mas não tem medo porque não medita. Imagine a sensação de um homem que se vai afogando, consciente, pensando – é a sensação do medo: uma asphyxia no assombro. O pavor é rápido, é uma onda que nos atira à praia, o medo é contínuo, é um estado d’alma (COELHO NETO, 1913, p. 138).

O enfrentar o desconhecido ou mesmo dele fugir mobiliza nossas crenças, constituindo, em certa medida, um padrão de respostas diante da dúvida e da insegurança do mundo. Charles Pierce (1975) nos dá alguns indicativos de que o processo de formação das crenças no interior da construção de significados humanos é uma forma de resposta, “estímulo da dúvida”, e se configura como uma fala diluída dos antigos mitos no horizonte hermenêutico das pessoas. Coelho Neto se dá conta disso e constrói seu estilo dando ênfase ao sentimento do medo, agora transmutado em efeito literário, ou melhor, no frenesi que parece ser transposto para a maioria da literatura regional dos vales quando se trata de representar as relações dos sertanejos com o “sobrenatural”.

Nesse sentido, o sobrenatural, assim como as superstições, é uma das formas de simbolizar, pensar, ter consciência e lidar com o medo e também com um mundo povoado de sombras; uma recorrência ao momento fundante do mundo: a capacidade de narrar o medo do desconhecido. As superstições, enquanto fala fluída, trazem para o texto de Coelho Neto essa sensação de ancestralidade e de inerência do “ser sertão maranhense”: um lugar onde o medo imbrica explicações humanas às explicações divinas, ou seja, constitui-se em um lugar mítico de fala.

A dimensão do medo da floresta – uma relação intrínseca entre o natural e o sobrenatural na cultura sertaneja – excita o exercício criativo de Coelho Neto, transformando as superstições, que, segundo Luís Câmara Cascudo, “participam da própria essência intelectual humana e não há momento na história do mundo sem a sua inevitável presença” (CASCUDO, 1971, p. 166), em um crescendo de referências autênticas e constituidoras da psicologia das personagens sertanejas (CASCUDO, 1971). Discutindo o lugar fundante do mito como forma simples, André Jolles elucida que o mito é o processo de fundação, “é o lugar onde, a partir de sua natureza profunda, um objeto se converte em criação” (JOLLES, 1976, p. 90-91). Para Jolles, contudo, o mito não é a fase anterior ao logos, e esse não é a evolução do primeiro, o que há são caminhos paralelos percorridos pela razão e pelo mito enquanto uma coerência apenas necessária e suficiente (1976).

Talvez esteja aqui um dos pontos de diferenciação interpretativa entre cientistas e literatos que viajaram e escreveram pelos sertões dos vales: em boa medida, essa coerência, apenas suficientemente inerente ao seu constructo mítico e que é constitutiva dessa região, foi tratada como ilusão, ao contrário de ser pensada como elemento criador e recriador da realidade sertaneja. As paisagens dos sertões dos vales dos rios Araguaia e Tocantins, em suas infinitas e possíveis formas narrativas, parecem surgir na prosa literária do escritor maranhense na fórmula da floresta mítica que funda no ethos dos sertões o medo e suas expressões de linguagem como estilo literário. A preferência pela mata talvez seja menos pelo aspecto realista da natureza do que por sua capacidade de abrigar, esconder e ao mesmo tempo revelar esse caráter mítico dos sertões, de um lado, e as sombras da psique dos homens que viviam nos sertões, de outro.

A mata, como sombra que é, permite ao autor brincar de claro e escuro, matizando seu estilo com tons adequados à irrupção das aparições, que precisam de uma zona cinza, difusa, para se fazer real e para tornar o medo palpável; a mata é esse espaço

natural exuberante, denso, saturado biologicamente e onde, de par em par com o sobrenatural, cada folha, cada árvore, cada ave, cada homem pode tomar a forma de uma lenda. Quem vê as aparições no mundo dos sertões dos vales, olha, mas não define ao certo quais os limites da sua materialidade, que, misturados às folhas, aos lodos e às águas turvas, escondem-se e, por isso mesmo, são revelados como parte da construção cultural dos sertões e como expressão da identidade sertaneja.

As florestas são os cenários de Coelho Neto, mas antes são os lugares das práticas de linguagem mítica dos sertões, práticas essas que assomam no texto como fórmulas ficcionalizantes. Segundo Cândido, Coelho Neto macaqueia a fala do sertanejo, o que de fato realiza em ao menos um dos contos de *Sertão*, porém se o maranhense não conhecia a fala comum, conhece o mito, uma linguagem elaborada que dá origem àquela fala e, por isso mesmo, não conseguindo reproduzir a fala, ele imagina a sinestesia das sombras: (as)sombra(ções) adivinhadas pelas matas, pois o deserto – descampado – não dá conta da expressividade cultural que o autor quer imprimir aos sertões.

Ao refundar, contudo, os sertões do medo para o meio de um horizonte mítico, Coelho Neto atualiza-o ao enunciar o drama de viver nesse habitat, o que é explicitado quando Honório justifica não deixar a tapera – os sertões em sentido figurado – porque “a árvore [lhe] segu[iria] por toda a parte [...]. Onde quer que [ele fosse] a árvore [o] acompanha[ria] . Ainda no túmulo [...] Para que fugir?” (COELHO NETO, 1913, p. 143). A árvore não o deixava em paz, assim como a floresta não permitia que a região progredisse novamente.

No âmbito pessoal, a personagem encontrava-se consumida pelo remorso, que mantinha seu coração encarcerado e atormentado. Seu encarceramento era físico, pois não conseguia sair dos sertões, mas era também moral e cultural, porque mesmo que o fizesse, os sertões, suas práticas, valores e culturas – tais como as próprias superstições, violências e barbáries – segui-lo-iam por toda parte. Cerceado do contato humano, o cenário fazia-se uma “selva trágica”, como ocorreu ao desolado Honório Silveira em seu momento de maior agonia (1913).

A ideia de “selva trágica” em Coelho Neto delineia a carga de estigma pessoal do homem sertanejo figurada nos enredos dramáticos da literatura regional composta nos vales dos rios Araguaia e Tocantins. A terra, a floresta, o cerrado, a natureza surge como a grande punidora do homem, mas aqui há um deslocamento em relação à

urdidura de autores como os médicos Neiva e Pena; não são os estigmas físicos – a doença, a inferioridade racial – que determinam a culpa, mas a escolha autônoma dos homens em trair, assassinar, roubar. Por outro lado, desde esse marco inicial se delineia também para a narrativa literária uma ausência: a do paraíso cunhada no período colonial e que o frade francês José Maria Audrin ansiava desesperadamente por reconhecer nos vales dos rios Araguaia e Tocantins.

### **3.1.1 O estilo e as paisagens em Alberto Rangel: o flagelo das águas e feitura do “homem-natureza”**

Se a figuração realizada por Coelho Neto parte da descrição da exuberância natural para os cimos da mítica sertaneja, cuja representatividade delineia o “estilo de época” no qual em parte estariam inseridas as narrativas literárias dos sertões dos vales dos rios Araguaia e Tocantins, a ficcionalização de Alberto Rangel na obra *Inferno Verde* (1908) intensifica as cores da exuberância ao seguir o mesmo marco de uma “selva trágica”, porém buscando atribuir-lhe contornos naturalistas bem mais delineados. Atuando como engenheiro, as primeiras regiões para onde foi designado foram o Maranhão e o Pará, o que permitiu a Rangel um contato inicial com os sertões dos vales.

Depois de atuar em projetos de engenharia no interior desses estados, o engenheiro foi trabalhar no Amazonas no ano de 1900, onde foi diretor-geral de Terras e Colonização e permaneceu até 1907. Nesse ínterim, escreveu a coletânea de contos *Inferno Verde* (1908), do qual nos ocupamos neste capítulo e cujo prefácio foi escrito por Euclides da Cunha, de quem se tornou amigo na Escola Militar. Depois de deixar o Amazonas, Rangel entrou para o serviço diplomático e transferiu-se por vários anos para Europa, ocasião na qual realizou pesquisas em arquivos que serviram de base para escrita de seus livros biográficos e históricos, além de continuar a escrever contos. Com a deflagração da II Guerra Mundial, retornou ao Rio de Janeiro, vindo a falecer em 1945, na cidade de Nova Friburgo.

*Inferno Verde* (1908) é uma obra telúrica, forjada tanto no calor da experiência do próprio autor com a natureza amazonense quanto na busca por controlar essa experiência por meio de um estilo narrativo que desse à sua expressividade uma possibilidade interpretativa para além do que foi visto e vivido por Rangel. Essa ambiguidade parece ser o ponto fulcral da ficcionalização dos espaços naturais contidos

em *Inferno Verde*. Os contos nela presentes são representativos de um modo de narrar e conceber a Amazônia, modo esse que compõe certa representação de parte do espaço natural dos sertões dos vales dos rios Araguaia e Tocantins: aquela coberta de águas e florestas que estavam localizadas, no período da escrita de Rangel, também nas fronteiras entre Pará, Maranhão e Goiás.

A constituição de uma vegetação transitória entre o cerrado, o agreste e a floresta flutua nas narrativas ficcionais por fronteiras móveis que crescem ou encolhem à medida que a imaginação dos autores ocupa o lugar das descrições realísticas. As imagens naturais do sul/sudoeste do Pará conforme conhecemos na literatura memorialística ou realística, científica ou não, parecem surgir na narrativa de Rangel como a superlativização das sensações remetidas ao ambiente natural.

Ao contrário de Coelho Neto, porém, a construção da paisagem não reverbera o estado psicológico das personagens e não amplifica a fala mítica presente nas superstições sertanejas. Em Alberto Rangel, as personagens, uma pálida nuance, não são suficientemente delineadas enquanto presença cultural, pois em geral elas são reverberadas na natureza e terminam por afogar-se nas sensações provocadas pelas florestas. Sobre esse aspecto, Marcos Frederico Krüger corrobora, em *Amazônia – mito e literatura* (2011), essa visão mais geral da obra *Inferno Verde* ao afirmar que:

Tradicionalmente, as narrativas sobre a Amazônia, em face da grandiosidade do meio e da paisagem deslumbrante, tendem a privilegiar o espaço, em detrimento de outras categorias da ficção, como, por exemplo, os personagens, que se bem explorados, propiciariam uma visão adequada dos seres humanos. O que se lê no *Inferno Verde*, de Alberto Rangel, cuja primeira edição data de 1908, não é diferente; porém, a técnica utilizada para revelar o mundo amazônico distingue esse escritor de outros que tentaram o mesmo desafio (KRÜGER, 2008, p. 09).

Esse fragmento compõe o prefácio da edição de 2008 de *Inferno Verde* e encaminha questão relevante acerca do lugar que a natureza amazônica ocupa na construção do estilo do autor recifense: a ideia de que a natureza sobrepuja o homem amazônico e de que, nessa esteira, a constituição da paisagem eleva o espaço e diminui os personagens. Segundo Krüger (2008), a técnica responsável por essa configuração da narrativa ficcional é a unidade promovida pela presença onisciente e onipresente de um narrador-viajante que percorre a ampla região amazônica sem revelar seu nome de narrador-autor. Concepção semelhante acerca da primazia da força da natureza em *Inferno Verde* é encontrada em Jorge Domingues Lopes ao afirmar que Rangel em sua

narrativa confere à natureza um status de personagem e diminui a presença humana, reduzindo-a a uma sombra da paisagem (2006).

Essa grandiosidade da natureza é a dimensão que alimenta a exuberância paisagística do estilo de Rangel, exuberância essa que fermenta a linguagem grandiloquente com a qual descreve o meio natural. Esse aspecto, entre outros, é atribuído à imitação do estilo e dos sentidos de Euclides da Cunha, de quem havia sido colega na Escola Militar e a quem receberia em sua casa em Manaus, quando o autor de *Os Sertões* (1902) foi designado para chefiar a Comissão de reconhecimento do Alto Purus<sup>126</sup>, em 1904. Alfredo Bosi, por sua vez, também declara que a presença literária de Euclides da Cunha em Alberto Rangel é tão clara que basta olhar nas narrativas desse autor “de coisas amazônicas, para avaliar a força da sugestão do seu (de Euclides da Cunha) estilo” (BOSI, 2006, p. 312).

De fato, Euclides da Cunha, além de prefaciador de *Inferno Verde* (1908), foi atento editor da obra, sugerindo pequenas alterações na linguagem e estabelecendo um profícuo diálogo sobre a Amazônia, região pela qual ele admite, desde anos antes em carta a Luís Cruls, ter profundo interesse (GALVÃO, 1997). Em certo sentido, seu olhar crítico lançado sobre a obra de Rangel serviu como um laboratório literário para a construção de *À Margem da História* (1909).

Ainda em 1904, em Manaus, escreve Euclides da Cunha para seu amigo José Veríssimo acerca do que pretendia relatar sobre a Amazônia, acorrendo seu ponto inicial na ideia que a terra foi invadida pelo homem antes que ela estivesse pronta para ele, pois se encontrava em “plena arrumação de um cenário maravilhoso” e por essa razão “a natureza, aqui, soberanamente brutal ainda na expansão das suas energias, é uma perigosa adversária do homem” (GALVÃO, 1997, p. 252).

Essa mesma ideia da natureza como adversária do homem surgiria em *À Margem da História* (1909), mas o aspecto que queremos destacar, esse ligado à hiperbolização dos efeitos estilísticos aplicados à linguagem narrativa, é a ideia de que essa natureza, maravilhosa em sua exuberância, valer-se-ia de sua “opulenta desordem” e de seu “vasto e luxuoso salão” para derrotar seu inimigo (CUNHA, 1922, p. 06). A ideia de um salão luxuoso, um cenário sofisticado e misterioso, parece seduzir tanto Euclides da Cunha quanto Alberto Rangel. No conto *Tapará*, primeiro de *Inferno Verde*, um narrador não diegético se apresenta para descrever o lago (O Tapará) que se

---

<sup>126</sup> Dessa viagem de reconhecimento se origina o livro *À Margem da História* (1909), que Euclides da Cunha não vê publicado por ter sido vítima de trágica morte.

forma durante as cheias e introduz na composição da paisagem uma massa opressora de cores verdejantes a partir da etnografia do caminho percorrido:

Detrás dessa primeira vegetação ribeirinha, que se sentisse medrosa da água solapadora do Amazonas, as embaúbas mais animosas surgem logo, altas, de folhas com reverso argênteo. [...]. Depois delas vem a mata, que tem o aspecto de se deter porque sentiu que lhe embargavam o passo. Surge em conjunto de um verde-montanha, sem gradação nas alturas das copas informes e esparsas como coalhos. Toda ela é igual, cheia, desordenado entulho de galharias e folhagens. [...]. A luz, no entanto, não consegue nunca encharcar a floresta, aproveita apenas os desvãos, em que se espraia e se derrama, logo contida, porque tudo, afinal, reveste a consistência impenetrável de um vasto conglomerado de porfírios. [...] À hora do meio-dia ensoalhado, a floresta é pavorosamente muda; à noite, ela é wagnerianamente agitada de todas as vozes (RANGEL, 2008, p. 35-38).

A pujança descomunal da natureza domina toda a urdidura do conto; a floresta é algo vivo, mas impenetrável e não apenas do ponto de vista da circulação de pessoas, mas da possibilidade de compreendê-la, pois se configura como algo vasto e desordenado, desordem também observada por Euclides da Cunha, como vimos no trecho acima. No texto de Rangel, essa desordem é representada pela própria constituição narrativa da vegetação que forja a paisagem impermeável. O espaço indevassável é estilizado nos léxicos que se sucedem em “entulhos de galharias e folhagens, frondes torcidas, enganchadas em novelos de cipós que se engrifam pelas pernas” fechando o “conglomerado” (RANGEL, 2008, p. 35).

Uma desordem verde e enervante, cuja vegetação só à força dava espaço para que se adivinhassem “rabeios pela mata, fantástica estrada, que fora corrida e locada num encaminhamento por água”; era chegado o lago Tapará (RANGEL, 2008, p. 39). Toda a grandiosidade dessa vegetação se fazia a partir dos olhos de um narrador que descrevia um universo estranho com a força de uma linguagem forte para compensar a estranheza do estrangeiro que Rangel era nessa região.

O silêncio da floresta urdia na imaginação do narrador o terror; por outro lado, as vozes da noite não evocavam a própria Amazônia, mas um sussurro clássico, wagneriano, civilizado, ainda que tenebroso. E desse ponto de vista um diapasão entre a linguagem de Rangel em *Tapará* e a linguagem com a qual ele imagina traduzir a Amazônia é estabelecido, pois sua linguagem de forasteiro faz irromper uma escritura desejante de construir um vocabulário que signifique a Amazônia para o mundo e para o homem civilizado. A busca por decodificar o estranhamento que os sertões são tem nas referências do “mundo civilizado e europeu” a chave do código estilístico de Rangel.

A representatividade da narrativa de Alberto Rangel surge aqui como um modelo estilístico, ou melhor, um molde por meio do qual é vazada parte das narrativas literárias sobre os sertões dos vales e cuja característica principal é conceber a natureza como um espaço carente de vocabulário capaz de significá-lo e torná-lo inteligível. O narrador do conto *Tapará* parece intuir a dificuldade de construir um vocabulário que superasse a estranheza ao universo natural e ao menos que conseguisse significá-lo ao dizer:

A floresta, afogada na cheia, é mais própria ao nativo. No dilúvio amazônico, o homem trocaria bem os seus pulmões por guelras. Tudo lhe é acessível quando n'água. A solidão do centro, quando a rede gangliforme dos lagos se liga à rede arterial das correntes, não tem segredos. O caboclo vara, some-se numa segurança de caminheiro por vias topografadas, e vai até onde o tino tranquilo lhe indica o fácil pescado. Assim, só para ele não há mistério nesse sertão (RANGEL, 2008, p. 36).

A entrada do vocábulo **sertão**<sup>127</sup> no conto *Tapará*, primeira na obra *Inferno Verde* (1908), é emblemática dos significados que a Amazônia, ou melhor, esse sertão de águas, parece colimar com os topos solidão e vazio. Essa imagem, recorrente nos textos sobre os sertões, traz nesse trecho específico uma conotação de reconhecimento das limitações de um saber sobre a região e acentua o desequilíbrio da linguagem de Rangel que não atinge o núcleo hermenêutico dos sertões amazônicos em sua capacidade de significação.

Somente o caboclo parece ter a segurança do topógrafo conhecedor dos caminhos desses sertões. Quanto a Rangel e o seu narrador, sendo o primeiro o encarregado pelo governador do Amazonas de topografar as terras amazônicas, ocupavam a posição de adivinhadores dos “antigos roteiros de mina misteriosa” em busca das estradas fantásticas e que insinuavam em suas linguagens disformes.

Esse sertanejo amazônico, entretanto, não era apenas o melhor conhecedor da região; surge aqui outro aspecto que coloca o elemento natural como substitutivo da atuação humana nesses sertões: a ideia do homem em mutação, adaptado ao mundo das águas por ter as características biológicas necessárias à sustentação da vida em uma região considerada tão inóspita. O homem que trocaria seus pulmões por guelras é uma metáfora, porém seus sentidos fortalecem um ideário naturalista que desloca esse mesmo homem para um marco biologizante. Ele já não é selvagem, pois não é indígena,

---

<sup>127</sup> Grifo nosso.

e não é civilizado por ser natural dos sertões; resta-lhe ser tornado parte do reino animal por meio das metáforas biológicas.

Esse homem sertanejo criado por Alberto Rangel conhecia a Amazônia melhor que todos e a conhecia justamente porque fazia parte do seu bioma – era um homem-peixe, um “homem-natural” – e diferia profundamente do sertanejo construído por Coelho Neto, pois para esse último o homem projetava na natureza seu horizonte psicológico e mítico, mas não se confundia com ela. Ao fazer homem e bioma se confundirem, Rangel evidencia da personalidade das personagens sertanejas a dimensão instintiva, reduzindo, na composição dos enredos de seus contos, a capacidade reflexiva dos homens. De certo modo, essa elaboração da personalidade das personagens em níveis de humanidade tão restritos forja uma significação cultural do sertanejo, de um lado, como pouco apto à racionalidade; de outro lado, como escravizados à violência.

### **3.1.2 Estilo e paisagem: aproximações e distanciamentos entre as expressividades literárias de Coelho Neto e Alberto Rangel**

O universo natural nas narrativas de Coelho Neto e de Alberto Rangel tinha em comum a expressividade de um ambiente fantástico e aterrador, porém enquanto o primeiro aponta o terror para o interior do homem sertanejo, o segundo relaciona-o à estranheza que impulsiona a imaginação do forasteiro, fosse ele o próprio Alberto Rangel ou o leitor que desconhecia os sertões.

A responsabilidade pessoal das personagens sertanejas pela tragicidade que acomete os sertões dá à cena construída por Coelho Neto uma relevância cultural que é expressa na tensão psicológica entre o homem e o ambiente transformado em espaço místico e mítico. Esse é o caso da força com que as formas simples, especialmente as superstições, surgem na constituição do seu estilo literário: as superstições vêm do âmago da compreensão de si dos sertanejos como parte da terra que os acolhe, mas que também os pune. A atualização das formas simples realizada por Coelho Neto transforma o próprio sertão em lugar de expiação das culpas, porém, diferentemente dos médicos Artur Neiva e Belisário Pena, o purgatório é uma experiência individual, pois era resultado de escolhas privadas.

Alberto Rangel, em perspectiva diversa da de Coelho Neto, concebe o terror a partir de um universo externo e cria sua expressividade por meio do olhar que o forasteiro direciona para os sertões como uma entidade coletiva, o que deriva da própria

concepção de que a impotência do homem diante da natureza era um atributo coletivo dos sertanejos que habitavam aqueles espaços. O sentimento agônico que percorre toda a obra é expresso no conto *O Tapará*, quando o lago, protagonista do enredo, inicia o processo de vazante figurando, nas palavras de Rangel, um “fato hediondo: o lago apodrece” (RANGEL, 2008, p. 41). Esse processo químico natural é metaforizado por Rangel como parte do frenesi de insanidade que acometeria o forasteiro que experimentasse percorrer os sertões amazônicos:

Todo o horror desse lago aparece. Não há encerrar mais para o doirado da luz, nem para o verde-crê dos vegetais que o emolduram; isso não distrai. O lago parece abafar a alegria de toda a criação. Pastoso, pútrido, mefítico, é capaz de dar à consciência do observador um reviramento de loucura. O acreditar que alguém aí viva e dessa podridão guarde esperanças risonhas de fortuna e conforto, é disparar a razão na vertigem da insânia (RANGEL, 2008, p. 41).

Para Rangel, tratava-se da experiência do observador, e não do sertanejo; além disso, o observador, abalado pela natureza que o cercava, é representativo da ideia do sertão imaginado pela literatura como lugar de delírios reverberados pelas agruras da expansão do Brasil. A ideia do frêmito de horror parte dos anseios de além-fronteiras – tantos dos de Rangel enquanto autor quanto os do narrador da obra – para fazer reverberar na narrativa a estrutura de sentidos dramáticos que amedrontaria o forasteiro – autor, narrador e personagens – não em função da projeção dos males pessoais, caso do estilo de Coelho Neto, mas da expressividade dos rigores coletivos amazônicos, o que tornava impossível “acreditar que alguém a[l]i viv[esse]” (RANGEL, 2008, p. 41).

Segundo Euclides da Cunha, esses rigores resultavam da desordem de uma região que ainda estaria em construção, pois a “Amazônia [seria] a última página, ainda a escrever-se, do Gênese” (CUNHA, 2008, p. 25). Mas enquanto a ciência a desvendaria lentamente, o artista, como Euclides da Cunha se referia a Rangel, “atingia-a de um salto: adivinha-a; contempla-a d’alto; tira-lhe, de golpe, os véus, desvendando-no-la na esplêndida nudez da sua virgindade portentosa” (2008, p. 25). Prefaciando *Inferno Verde* (1908), o autor de *Os Sertões* escreve:

[...] É um livro bárbaro. Bárbaro, conforme o velho sentido clássico: estranho. Por isto mesmo, todo construído de verdades, figura-se um acervo de fantasias. Vibra-lhe em cada folha um doloroso realismo, e parece engehado por uma idealização afogueadíssima. Alberto Rangel tem a aparência perfeita de um poeta, exuberante demais para a disciplina do metro, ou da rima, e é um engenheiro adito aos processos técnicos mais frios e calculados (CUNHA, 2008, p. 24).

Conforme Euclides da Cunha, ao afastar sua narrativa dos modelos frios denominados por Araripe Júnior de naturalismo europeu, Rangel desvendou a “realidade surpreendedora [que] lhe entrou pelos olhos” (CUNHA, 2008, p.12). A menção ao fato de Rangel ser conhecedor dos processos técnicos frios não era uma referência apenas à sua formação como engenheiro, o que o dotaria de uma linguagem objetiva, mas uma referência à adesão desse autor aos artifícios estilísticos dos trópicos, ou melhor, ao estilo tropical<sup>128</sup>. O próprio Araripe Júnior demonstra seu entusiasmo acerca do estilo de Rangel ao dizer, em carta escrita a Euclides da Cunha em 1908, que ele “revelara-se [como] um escritor original, novo, novíssimo, não pelo uso do arrebique *nefilibata*<sup>129</sup>, mas pelo uso da terra e das riquezas estéticas de estranhíssima fatura, que a virgindade amazônica lhe havia fornecido” (ARARIPE JÚNIOR, 1966, p. 253).

Há um elemento aqui que deve ser destacado: de fato, o estilo tropical para Araripe Júnior não se resumia à adaptação do conhecimento técnico do Naturalismo aos países tropicais, estendendo-se, sobretudo, ao impacto que o clima e a natureza exerciam sobre o escritor deixando-o à mercê das alucinações e febres imaginativas. Rangel compõe a paisagem natural de *Inferno Verde* totalmente envolvido por esse calor que derrete não apenas a frieza de uma presumível narrativa formal nos moldes da escrita de um engenheiro, como faz brotar de seu lápis uma literatura excêntrica que paira entre a estranheza bárbara referida por Euclides da Cunha e o exotismo de quem espera domar com a linguagem todo um macrocosmo desconhecido.

A urdidura desses sertões amazônicos, porém, não é tão simples. Ao tentar escrever sobre essa barbárie, como pertinentemente lembrou Euclides da Cunha, Rangel não conseguiu se libertar dos artifícios de estilo europeus. A metaforização apropriada do universo da música clássica europeia invade a composição da paisagem de Rangel, descortinando aos olhos de seus leitores uma Amazônia sertaneja impactada pela “agitação wagneriana da floresta”, à qual dá os efeitos de suspense necessários à compreensão dos signos trágicos dos sertões:

A floresta sofria, a floresta ria... Dedos convulsos de um gênio em delírio tangiam as cordas infinitas dessa grande harpa de esmeralda, arrancando-lhe acordes e síncopes harmoniosos ou incoerentes, na execução confusa da mais aterrorizante das sinfonias. Acentos schumannianos, a solene gravidade de Berlioz, dissipados em dissonâncias loucas, em descompassos chocantes (RANGEL, 2008, p. 147).

<sup>128</sup> Sobre essa definição, voltar à introdução da tese.

<sup>129</sup> Grifo do autor.

Essa é a chave do estilo rangeliano: a ambiguidade entre a descrição da exuberância natural e sua significação tão marcadamente “estrangeira”, mas, sobretudo, pautada pelos códigos da linguagem erudita para indicar o caos que os sertões representavam. A paisagem sertaneja era frenética e insana por se constituir em um estilo que expressava a desordem dos sertões. Entretanto, mesmo o caos tem uma ordem, no caso uma ordem que não chega, ao menos quanto ao estilo da obra, a transformá-lo em trágico, mas em sofrimento iminente: a floresta e as águas espreitam e ao espreitarem fazem deslizar à vista do viajante pelo sertão mais uma imagem clássica:

Sob o tendal esmagante das ramarias, o que esse lago oferece, mesmo com o gazeio e o esvoaçar das aves, é um ar mortal de deserto, todo em pedras nuas, onde pelo calor refletido das lajes até os répteis fugissem. Esse lago dá a ideia do asphaltite, mau grado o verdejar das margens e o fundo descoberto, atapetado de relva e populoso de uma fauna de estampa de Paraíso. A lembrança clássica de Caronte (barqueiro) ocorreria também, como se, por tal água estagnada, esse fúnebre patrão empunhasse o jacumã de sua igarité da Morte. O Aqueronte (o lago) devia ser assim, circulando os infernos, qual este sulco d’água morta e infecta, com a mesma decoração em contorno da selva extática e lóbrega (RANGEL, 2008, p. 40).

A floresta e o lago Tapará, pórtico da obra e dos sertões amazonenses conhecidos por Rangel, emolduram o sertão literário desse engenheiro por ornarem o limiar, a entrada do inferno, construindo, de um lado, uma imagem musical que podia ser evocada pelas composições sinfônicas clássicas; e, de outro lado, uma imagem literária também clássica: os infernos de Virgílio ou de Dante Alighieri. Um espaço que se faz “mortal deserto” e, concomitantemente, enquanto paisagem social se faz alegoria dos “infernos” parece se firmar como uma das imagens privilegiadas por meio das quais os sertões foram interpretados tanto na narrativa ficcional quanto nas não ficcionais, caso dos escritos dos médicos Artur Neiva e Belisário Pena.

A partir da construção de uma paisagem agônica, começa a ser enunciada a imagem de um sertão que viria ser o trágico, mas ainda não o era, pois era possível ver Caronte, o barqueiro dos Infernos, e adentrar no lago, mas ainda não se divisavam o Purgatório e o Inferno. Mas o sofrimento estava ali; “a floresta sofria” e se também ria era de nervosidade incontida diante da perene agonia.

Em Alberto Rangel, todos os sertanejos estavam à mercê da punição e nenhum deles podia ser livre, pois seus crimes não eram privados ou individuais, caso da urdidura de Coelho Neto, mas envolviam a própria existência dos sertões e dos homens que em sua dimensão coletiva não possuíam os meios para superar a estagnação, figurada na imagem do lago como bioma estagnado e pútrido. Entretanto, apesar da

individação da dor na obra de Coelho Neto, o estilo agônico partilhado por ambos os autores faz da imagem dos sertões uma referência para o sofrimento.

Por outro lado, apesar desse encontro estilístico, outra diferença se estabelece entre esses dois autores: enquanto Coelho Neto busca suas referências nas formas simples, atualizando-as imaginativamente no horizonte de significação do próprio sertanejo, Alberto Rangel absorve as suas referências de um universo distante, constituído de imagens clássicas, construindo uma expressividade na qual a paisagem natural dos sertões dos vales só podia atingir sentido pleno quando colocada em uma atmosfera externa ao próprio sertão.

Por fim, a paisagem divisada por ambos evoca uma transgressão, o santo graal da literatura: dizem o que ainda está encoberto: que havia um sertão que possuía florestas, mesmo no interior maranhense; havia um sertão molhado, havia um sertão de águas; e isso não tem pouca relevância considerando que a paisagem que mais se sobressaiu nas interpretações dos sertões foi aquela da desolação. No entanto, uma imagem espelhada do sofrimento ainda emerge desses “sertões de águas” fazendo sobressair uma paisagem cultural estruturada pela incompreensão dos significados desse ambiente natural.

Encontramos em HCR uma exceção a essa construção estilística que transfigura a natureza em centro dos sentidos culturais dos sertões. Esse literato não constitui seu estilo a partir da evocação na natureza como molde para seus sertões. Evadindo-se de estabelecer um vínculo direto entre seu enredo e o mundo natural, parece constituir sua paisagem como expressão dos lugares onde os seus personagens experienciam a vida, e por essa razão escolhemos problematizar a construção do seu estilo como resultado do ambiente discursivo que figura em sua obra uma defesa política do universo sertanejo, o que veremos a seguir.

### **3.2 Os Sertões que ninguém queria ver: discursos e efeitos estéticos na construção de uma crítica social em Hugo de Carvalho Ramos**

Na narrativa de HCR, não há a estranheza presente em Alberto Rangel, assim como não há o desejo quase incontido de mistificar os sertões dos vales, como lemos em Coelho Neto. Nascido na capital goiana, em 1895, viveu quase que toda sua curta vida entre as matas do rio Araguaia, os campos de pastagens naturais e os cerrados que entremeavam a existência sertaneja. Sua noção de mundo exterior era o além-rio

Paranaíba, divisa entre Goiás e Minas Gerais: representatividade com a qual molda o olhar de alguns de seus personagens sobre o desconhecido.

Segundo seu irmão e biógrafo, Vitor de Carvalho Ramos<sup>130</sup>, os sertões ficcionalizados por HCR entram em contato com Coelho Neto, de quem era admirador, porém a composição do estilo no autor de *Tropas e Boiadas* sugere que ele saiu da dimensão pictórica dos sertões que tanto encantou Coelho Neto, passando a mobilizar as imagens como artifícios na construção dos valores estético-literários de sua obra, esses estruturados em consonância com a ideia de literatura que registra as marcas de um lugar de violência e exploração.

Encontramos essa concepção sobre a literatura de HRC, por exemplo, em Lúcia Miguel-Pereira, que afirma estar a prosa carvaliana inserida em um momento novo do regionalismo, pois esse literato “não se contenta com descrever, mas fá-lo com intenções denunciadoras”; em decorrência disso, em seu texto a “predominância já não é a cor local, mas a sorte das criaturas” (1973, p. 286). O caráter denunciador que Miguel-Pereira denominou de novo regionalismo<sup>131</sup> coincide com o olhar para as relações sociais tão marcantes na obra de HCR, porém o aspecto mais importante da concepção de Miguel-Pereira está na observação de que a escrita carvaliana ultrapassa os limites da descrição da cor local.

Essa transgressão estética de HCR, além de afastá-lo da espessura descritiva de Alberto Rangel, por exemplo, ainda o afasta de Coelho Neto no aspecto determinante de sua obra, pois a construção de seu estilo é um esforço ideológico<sup>132</sup> para transformar a sensibilidade humanística da literatura em discurso estético que coloque em relevo as nuances e reentrâncias das relações entre os homens nos sertões dos vales. Não se trata aqui de reduzir a dimensão poética de *Tropas e Boiadas* (1955), mas de destacar que talvez a profundidade estrutural dessa poética emergja, de alguma forma, na dimensão do discurso e que esse aspecto pode ser um dos topos fundantes da criação desses sertões em sua versão literária.

---

<sup>130</sup> Segundo Vitor Ramos, quando HCR mudou-se para o Rio de Janeiro, em 1912, além de estudar, tinha o intuito de conhecer Coelho Neto e os intelectuais de seu círculo, embora não se tenha notícia de que esse encontro tenha mesmo ocorrido. É provável que não, devido ao profundo retraimento do escritor goiano. RAMOS, Vitor de Carvalho. “Nota biográfica sobre Hugo de Carvalho Ramos”. In: RAMOS, Hugo de Carvalho. *Tropas e Boiadas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965, p. xii.

<sup>131</sup> Sobre a relação regionalismo/nacionalismo, ver a apresentação da tese.

<sup>132</sup> Sobre a noção de ideologia que usamos nesta investigação, ver Raymond Williams em *Marxismo e Literatura*.

*Tropas e Boiadas* foi publicado originalmente no ano de 1917, quando o autor tinha apenas 22 anos e, embora não tenha caído no gosto nacional, recebeu críticas positivas. Um dos primeiros a escrever sobre *Tropas e Boiadas* foi Medeiros e Albuquerque, que em abril de 1917 ressalta, nas páginas da *Crônica Literária*: “Excelente trabalho, tem vida, tem cor local. Descrições e narrações, tudo nele é muito bom” (1950, p. 121). Considerado, sobretudo, um autor autêntico e identificado entre os documentaristas, foi ainda Medeiros e Albuquerque quem destacou que HCR tinha “preocupação de [...] dar um conhecimento mais minucioso e por assim dizer mais sistemático da vida nessas regiões” (1950, p. 122).

A destacada vocação crítica de HCR levanta algumas questões sobre o autor e o caráter discursivo de sua obra. Em primeiro lugar, sua inserção dentro do regionalismo de denúncia, justamente aquele que se firma posteriormente com a geração de 1930, parece sempre ser tomada à luz de seus escritos não ficcionais, como se esses fossem a tentativa de HCR de reinscrever os sentidos de *Tropas e Boiadas* a partir de uma abordagem sociológica. Segundo nos parece, esse veio crítico da realidade caminha paralelamente à existência do autor-criador<sup>133</sup> de ficção, pois seus ensaios sociológicos se colocam no nível da abstração e da construção cognitiva de uma ideia, e não exclusivamente no campo da invenção.

Obviamente essas duas existências, a do criador e a do ensaísta, encontram-se em alguns momentos, mas esse encontro é fortuito e demarcado não na dimensão da ficcionalização dos sertões dos vales, mas no do seu conhecimento e interpretação. O discurso crítico de HCR está posto no texto dos contos e da novela contidos em *Tropas e Boiadas*, mas não se sobrepõe à matéria ficcional porque quem rege a construção estética da obra é o autor-criador, muito embora os efeitos estéticos e a estética constitutiva dos personagens mantenham um diálogo com o discurso em referência. Pensar o discurso crítico-social de HCR enunciado em *Tropas e Boiadas* a partir de dentro da obra e da atuação do autor-criador é nossa opção analítica e, para isso, recorreremos à concepção de discurso estético que Mikhail Bakhtin desenvolveu em *Estética da Criação Verbal* (2015), publicado postumamente em 1979:

---

<sup>133</sup> Discutindo a construção estética da personagem, Mikhail Bakhtin procura distinguir o autor-criador do autor-pessoa. Para ele o autor-criador “cria, mas vê sua criação apenas no objeto que ele enforma, isto é, vê dessa criação apenas o produto em formação e não processo o interno psicologicamente determinado” (BAKHTIN, 2015, p. 05). O autor-pessoa por sua vez, assumiria muitas outras facetas ligadas à obra, mas nenhuma delas vinculada à ação-criação.

Todos os diversos campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem. [...] O Emprego da língua efetua-se em forma de enunciado (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção de recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua, mas, acima de tudo, por sua construção composicional. Todos esses três elementos – o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional – estão indissolivelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação. Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, os quais denominamos gêneros do discurso (BAKHTIN, 2015, p. 261-262).

O enunciado, unidade do discurso, é tomado por Bakhtin como uma parte central de qualquer ato comunicacional, seja ele escrito ou oral, e como elemento importante da análise literária de todos os campos de conhecimento. Todos os gêneros discursivos possuem os três elementos apontados acima – conteúdo temático, estilo e construção composicional –, mas, segundo o teórico russo, o estudo dos enunciados não tem recebido destaque, ao menos até sua morte, em 1975, nos estudos da língua, da comunicação e da literatura. Sobre as abordagens de estudo dos gêneros literários ele diz:

Mas da Antiguidade aos nossos dias eles (os gêneros literários) foram estudados num corte da sua especificidade artístico-literária, nas distinções diferenciais entre eles (no âmbito da literatura) e não como determinados tipos de enunciados, que são diferentes de outros tipos, mas que têm com estes uma natureza verbal (linguística) comum (BAKHTIN, 2015, p. 262-263).

Bakhtin está buscando aqui estabelecer o problema da análise discursiva ao apontar na direção de que, para além do grafo textual, dos recursos léxicos ou de expressividade estilística, há uma dimensão submersa que não diz respeito exclusivamente ao espaço da criação poética ou do uso da linguagem literária: uma dimensão que irrompe na obra – ficcional e/ou não – como partilha comum de línguas, culturas e crenças. A língua e o diálogo do cotidiano<sup>134</sup> se fazem presentes na obra como interação – mais ou menos controlada – dos três elementos primordiais do enunciado literário, e para compreender os seus sentidos é necessário olhar sob outro prisma:

A própria relação mútua dos gêneros primários<sup>135</sup> e secundários (complexos – romances, dramas, pesquisas científicas de toda espécie, os grandes gêneros

<sup>134</sup> Sobre isso, ver BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2014.

<sup>135</sup> Segundo Todorov, os gêneros primários que tanto interessam Bakhtin incluem “as formas de conversação, de discurso público, de trocas mais ou menos regulamentadas” e disso decorreria ainda seu interesse pelas práticas culturais como o riso, o carnaval, etc. Sobre isso, ver *Estética da criação verbal* (2015, p. xxx).

publicísticos, entre outros) e o processo de formação histórica dos últimos lançam luz sobre a natureza do enunciado (e antes de tudo sobre o complexo problema da relação de reciprocidade entre linguagem e ideologia) (BAKHTIN, 2015, p. 264).

O prisma proposto por Bakhtin indissocia o campo da linguagem do campo ideológico, sendo que nesse último estariam inseridos todos os gêneros complexos/secundários e seria de onde surge o substrato que formaria o enunciado. Por outras palavras, também o estilo literário, parte integrante do enunciado, mantém relações de indissolubilidade com os traços ideológicos que permeiam o lugar social do autor. Mas como esses traços aparecem – voluntária e involuntariamente – na obra é para Bakhtin principalmente uma questão estética.

A rigor, a dimensão discursiva faz parte da feitura da obra e aparece com maior ou menor intensidade na escolha do tema e na composição das personagens, do enredo ou do estilo. No caso de HCR, o estilo de *Tropas e Boiadas* surge da arquitetura dos efeitos estéticos que dialogam com os gêneros discursivos primários – no sentido bakhtiniano – a partir da apropriação e atualização das formas simples – superstições, causos, canções populares, festas, mitos, etc. – e que dão o tom do discurso social que permeia seu trabalho.

O universo de criação de HCR, entretanto, não se limita à mobilização das formas simples, um espírito inquieto dado a divagações e sentimentos lúgubres influenciou suas escolhas de leitura levando-o a autores como Friedrich Nietzsche, Edgar Allan Poe, E. T. A. Hoffmann e Honoré Balzac, dos quais absorveu a angústia, o gosto pelas questões filosóficas, pelas temáticas fantásticas e principalmente do último o gosto “magnífico [de um] dissecador da alma humana” (RAMOS, 1965, p. xv).

Iniciou no jornalismo em 1910 com o ensaio *Lágrimas e Risos*, sendo também dessa época o conto *Saci*, presente em *Tropas e Boiadas*, com o qual dá início à publicização do seu veio sertanista. Victor de Carvalho Ramos aponta ser esse viés telúrico fruto das influências recebidas de Coelho Neto, Afonso Arinos, considerado o primeiro regionalista, Euclides da Cunha e Olavo Bilac (RAMOS, V., 1965, p. xv). Depois da morte do pai, em 1911, a melancolia de HCR se agrava, transformando-se em um quadro depressivo profundo, principalmente depois de mudar-se para o Rio de Janeiro para estudar direito, curso com o qual não tinha qualquer afinidade (RAMOS, V., 1965, p.105).

Influenciado por esses autores HCR, explorou a vivência sertaneja indo e vindo do mundo interno de seus personagens, que viviam em tensão permanente com as

práticas externas de dominação e violência das quais participavam e que buscavam compreender. O universo geográfico de *Tropas e Boiadas* é o sertão goiano, onde desde o final do século XIX a atividade econômica que despontava como principal era a pecuária e o comando político e social era moldado pelas mãos dos coronéis.

No conto *Peru de Roda*, é possível ver como o mundo das tropas se firma não apenas como preponderância econômica nesse sertão, mas como as regras de comando estão interligadas à exploração do trabalho e à dominação dos homens. Da perspectiva da construção narrativa dos sertões dos vales, vemos surgir nesse conto alguns dos *topos* que parecem se estabilizar como modelo literário seguido pelos literatos que posteriormente ficcionalizaram esses sertões.

O enredo de *Peru de Roda* conta a história de Joaquim Percevejo, arrieiro<sup>136</sup> respeitado no interior goiano que se desentende com seu patrão, coronel Pedrinho, inaugurando um drama literário cujo conflito se desenrola em meio à tentativa de interpretar o universo de dominação em que a personagem Joaquim está inserida. A personalidade do patrão também é construída por HRC como de um homem respeitado, cujo “prestígio corria parelha com a fama de honradez e sobranceira de caráter em que era tido naquelas funduras”, mas quanto a Percevejo, além de respeitado, era temido pelos camaradas que chefiava (RAMOS, p. 1950, p. 40). Sua caracterização física é singular, andava

com uma longa faca de arrastro sustida ao correão da cinta pela ‘espera’ de sola grossa, a barbaça grisalhona, espalhada em leque sobre as cordoveias do papo túrgido e rubro de peru de roda, afunilada e acabando em bico na boca do estômago, as pernas mui curtas e em arco pelo hábito da montaria, era um homem cuja eterna sisudez impunha sempre um respeito desconfiados aos camaradas (RAMOS, 1950, p. 40).

O título do conto, *Peru de roda*, é retirado de uma característica física atribuída por HRC ao arrieiro, mas seus sentidos são mais complexos do que aparentemente possa parecer, como veremos a seguir e de antemão podemos dizer que a construção da figura de Percevejo tem também uma função estético-discursiva no conto. O desentendimento entre patrão e arrieiro se dá em razão do tratamento que o segundo havia dado a um burro e com o qual não concordava o patrão.

Repetidamente chamado à atenção, Percevejo se recusava a dar tratamento mais suave ao animal, o que culminou com o patrão dando um “pito no arrieiro”, que se

---

<sup>136</sup>Trabalhador responsável pelo controle dos camaradas que cuidavam da condução das tropas que conduziam diversos produtos, inclusive gado, pelos sertões dos vales.

sentiu ofendido em seus brios (RAMOS, 1950, p. 44). Uma dimensão importante da construção estilística de HCR aparece representada no trecho no qual relata o recrudesimento do conflito entre patrão e trabalhador:

Ali na intimidade das paredes de lona, chamou-o à ordem. Não o contrariaria à vista dos outros, a fim de evitar o seu desprestígio entre a camaradagem. Mas não tinha andado direito. Assim como queria, o burro ficava inutilizado. [...]. Joaquim Percevejo espetou os dedos no barbalhão hirsuto; ajuntou o pelo todo num puxão, amarfanhou tudo, fechou-o dentro da boca. Mastigou nervosamente, cuspiu a barba em leque, e pediu a sua conta. O coronel Pedrinho, já impacientado, abriu as canastras, somou as cifras, passou-lhe o papel. O arrieiro era bom analfabeto; sabia, porém, com extraordinária memória, tintim por tintim, quanto devia ao justo – três contos, seiscentos e oitenta mil réis. O elevado da importância era o insofismável penhor da estima e confiança em que era tido. No sertão, camarada relapso não acresce dívida. Arreiou a sua mula, dispensou a janta, avisou que estaria de volta ainda naquela noite. Ia entender-se com o seu Ivo, mal-encarado coronel, afazendado nessas alturas. Conforme combinassem talvez se desquitava aquele dia mesmo. – Vai comendo brasa [...] (RAMOS, 1950, p. 44).

Joaquim Percevejo não era um simples camarada<sup>137</sup>, era o chefe da comitiva do “coronel Pedrinho”, e conforme essa distinção social era tratado pelo patrão. Por outro lado, o arrieiro é constituído desde o princípio do conto com uma personagem que mantém em vista a importância de seu ofício e que não aceitava que alguém, mesmo o patrão, se “fize[sse] intrometido no ofício” (RAMOS, 1950, p. 44). Ser questionado, mesmo que de forma branda, representava para ele uma afronta, e o momento em que une a longa barba e enfia boca adentro compõe no conto a plasticidade da autoimagem de Percevejo e evoca a gravidade da situação. Sem dúvida, o ápice da cena é esse; desse momento em diante Percevejo não mais argumentou, mas demonstrou toda a sua insatisfação ao engolir sua barba e devolvê-la, fazendo-a balançar em revolta e altivez, da mesma forma que um peru o faz quando quer exibir-se.

Para explicar os usos dos signos linguísticos por HCR em *Tropas e Boiadas*, Davyd Gonçalves segue os passos de Charles Sanders Peirce e escreve:

O ícone opera antes de tudo, pela semelhança de fato entre seu significante e seu significado. Entre a representação do animal e o animal representado, a primeira equivale ao segundo porque simplesmente se assemelha a ele. A literalidade, cortina posta entre a referência e a letra, identifica não apenas a ambiguidade do signo, mas sua autonomia significativa. [...]. Índice - segundo Roman Jakobson [...] o índice ‘opera, antes de tudo, pela contiguidade do fato, vivida entre seu significante e seu significado; por exemplo, a fumaça é índice de fogo; a noção passada em provérbio de que *não há fumaça sem fogo*, quer este tenha ou não sido acendido

<sup>137</sup>Como eram nomeados os trabalhadores que se ajustavam a um patrão, sob contrato ou não, por uma quantia estipulada previamente e que comumente eram submetidos à escravização por dívida. Essa modalidade de contrato de trabalho e as circunstâncias das situações de escravização são documentadas e discutidas, por exemplo, em Ana Lúcia Silva na obra *A Revolução de 30 em Goiás*.

intencionalmente com o propósito de atrair a atenção de alguém. [...]. Símbolo - A operação do símbolo se localiza na contiguidade instituída, apreendida entre o significante e significado. Esta conexão, conforme Jakobson, ‘consiste no fato de que constitui uma regra e não depende da presença ou da ausência de qualquer similitude ou contiguidade de fato’. Entretanto, qualquer intérprete do símbolo deve conhecer as leis que regem tais símbolos. A dificuldade reside na interpretação e no conhecimento de tal signo simbólico pertencente mais à semiótica do que à linguística. O conhecimento das regras convencionais conduz ao desvendamento do significado. O signo artificial (o símbolo) está baseado numa interpretação social de convencionalidade [...]. Estas relações e inter-relações unem dois cosmos: o ideológico e o linguístico, e temos o nascimento dessa forma coletiva, cuja cristalização se embasa na observação das experiências vividas pelo homem. (GONÇALVES, 1981, p. 89-90).

Discutindo a presença das formas simples na obra de HCR, Davyd Gonçalves atenta para a atualização dos provérbios, ditados e metáforas cristalizados como elemento distintivo da constituição do estilo de todos os contos contidos em *Tropas e Boiadas*<sup>138</sup>. O ponto defendido por Gonçalves, seguindo os passos de Peirce, é que para compreender os sentidos dos signos mobilizados por HCR há a necessidade de que o grupo tanto externo quanto interno à obra conheça a relação entre o significante e o significado. A longa barba de Percevejo é associada por HCR ao marcante papo de um peru, simbolizando menos sua posição dentro da cadeia de comando nos sertões e mais seu orgulho, o que de certa forma o faz compreender apenas parcialmente sua condição.

Essa associação somente é possível porque os efeitos estéticos alcançados resultam de expressões populares que figuram uma cosmogonia regional e foram colhidas do processo comunicacional ativo entre os falantes nos sertões, que HCR conhecia muito bem. A barba de Joaquim Percevejo é feita longa para assemelhar-se com o papo do peru e, ao mesmo tempo, para simbolizar seu brio pessoal forjado pela certeza da excelência no ofício de arrieiro. Entretanto, esse conjunto indiciário só faz sentido por estar cristalizado na cultura dos sertões dos vales, ou seja, por estar “baseado numa interpretação social de convencionalidade” (GONÇALVES, 1981, p. 78) do grupo de quem fala e para quem se dirige HCR. No caso do conto *Peru de Roda*, os sentidos atribuídos pelo autor goiano à variedade de signos que mobiliza são forjados por aquilo que Bakhtin denominou de valores ético-estéticos do discurso literário.

O papo do peru iconiza a barba longa e pontuda de Percevejo, mas não se detém nisso: há um sentido simbólico para a barba, que é reconhecida como metáfora

<sup>138</sup> Entre os inúmeros exemplos de ditados, provérbios e metáforas cristalizados, destacamos aqui alguns dos exemplos destacados por Davyd Gonçalves: “Vim topar o portão da romaria...”; “A mim ninguém amarra...”; “Vingança de cativo tem manha...”; “Dois bicudos não se beijam”; “Medo do purgatório não é brincadeira”; “O homem caiu quem nem fruta podre”; “A gente, quanto mais vive, mais aprende”; “Sete vezes fui ao céu e sete descí às profundezas” (GONÇALVES, 1981, p. 92-93).

cristalizada nos sertões e que emana de um conjunto de significação mais ou menos fechado de que ela representa a dignidade de homem. Ícone e símbolo se mesclam para construir o sentido completo da enunciação. De um lado, a revolta de Percevejo não se dá por sua condição social – um escravizado por dívida –, mas por não ter sua opinião respeitada. Ele sabia o quanto devia e o fato de sua dívida ser grande não é questionada por ele, ou mesmo que sutilmente, ao menos nesse momento, pelo narrador onisciente do conto *Peru de Roda*.

O autor deixa que modos de sentir da época movam-se livremente pelo conto permitindo ao seu narrador que assuma a perspectiva dos homens que respiram os tempos ficcionalizados em sua obra. Coronel Pedrinho, Joaquim Percevejo, todos os camaradas e mesmo o narrador do conto estavam imersos no caldo cultural que entendia a dívida do camarada como parte do ajuste, e quanto maior a dívida maior o prestígio do trabalhador que se via elevado à condição de trabalhador valorizado, pois “no sertão camarada relapso não acresce dívida” (RAMOS, 1950, p. 44).

Obviamente essa visão de época presente na obra não é estabelecida propositalmente por HCR, fazendo antes parte do seu ato criativo, pois, segundo Bakhtin, “o autor cria, mas vê sua criação apenas no objeto que ele enforma e não o processo interno psicologicamente determinado” (BAKHTIN, 2015, p. 05). Por outras palavras, o processo de constituição estética do discurso só pode ser “contado na obra de arte e não [...] em suas declarações acerca do processo de sua criação” (BAKHTIN, 2015, p. 05).

Desse ponto de vista, na arquitetura discursiva do conto um dos modos de urdidura de HCR é justamente a composição dialógica das vozes dos personagens. Conforme nos parece, esses diálogos podem ser aproximados daquilo que a estética de Bakhtin propõe ao construir sua teoria do discurso estético-literário na interface das dimensões fenomenológica e linguística. De um lado, parece que na obra de HCR a relação entre o “eu” do personagem responde ao “outro” do autor, e esse mesmo “outro” responde à reposta do “eu” do personagem compondo atmosfera de contemplação que devemos buscar em cada personagem, pois na dimensão interna da obra o plano é o da contemplação, e não o da avaliação, ou melhor, não é o plano ético, mas estético.

Vejamos. Antes de narrar o encontro de Percevejo com o coronel Ivo – aquele coronel que o arrieiro acreditava compraria sua dívida ao patrão e ajustaria novo lugar de ofício na ordem social dos sertões –, o narrador do conto termina de compor o

quadro de características dos personagens ao referir-se ao arrieiro como “visceralmente honesto” e ao coronel Ivo como um:

Famanaz temido nas redondezas. Braço direito dos chefões estaduais, ferrador de burros e antigo tropeiro como o maioral deles, quando ia à cidade, os babaquaras da terra interrompiam a palestra, e safavam-se pelos cantos, ao assomar na esquina o seu vulto apessoado de anta brava [...] Também, as suas façanhas contavam-se pelos anos da vida; e, entre as menores registrava-se o castramento por suas mãos de um pobre ‘pancada’ em Goiabeiras, o estoiro de outro – de quem suspeitara meter-se-lhe a engraçado com a mulher – em Currálinho, à força de infusões de lagueta e salmoura deitadas guelgas abaixo, por intermédio de um funil.... (RAMOS, 1950, p. 45).

Ivo surge como o coronel típico dos sertões, e as características que o constituem, dadas antes mesmo do desfecho de seu encontro com Percevejo, parecem ter sido postas ali para complementar o que suas ações significavam se colocadas em justaposição aos caracteres atribuídos ao coronel Pedrinho e a Joaquim Percevejo. Mas não há um julgamento sobre suas práticas, o cuidado com a resposta do autor-criador ao personagem está clara no cuidado com a linguagem: coronel Ivo é temido, e não odiado; ele é um famanaz, um homem de prestígio, e não alguém que oprime os sertanejos em função de seu poder político; por fim, ele realiza façanhas incontáveis, as reticências são indício disso, mas não se diz que é violento. O jogo se dá pela marcação das personalidades dos personagens em cena, mas o narrador, autorizado pelo autor-criador, mantém-se como um organizador da estética discursiva sem nela interferir como avaliador.

Aqui surge um dos *topos* literários dos sertões dos vales, que é inserido tanto pela temática, o mundo rural imerso em códigos culturais de violência e dominação, quanto na relação composicional dos personagens no jogo espaço-temporal que parece constituir-se numa tríade: a figura dos coronéis, quase todos ligados às políticas regional e estadual; a figura do homem altivo mais ou menos independente desses vínculos coronelistas, mas que ainda defende e se insere nos códigos culturais e morais dos sertões; e os trabalhadores pobres, cujas identidades podem ser dimensionadas tanto por sua força, coragem, honestidade, por sua ingenuidade e relativa imobilidade diante dos códigos sociais nos quais estão imersos, quanto pela mescla dessas composições conforme as respostas que o autor-criador lhes dê.

### 3.2.1 Os sertões que ninguém queria ver: o trânsito entre ficção e crítica social na construção das personagens em Hugo de Carvalho Ramos

Problematizar a construção estética da personagem em HRC nos leva a uma pergunta incontornável: quem é o sertanejo para ele? Contudo, para respondê-la, ainda que parcialmente, é preciso considerar dois aspectos: primeiro, para HCR, o sertanejo, personagem fictícia, tem características reais e factíveis, mas não cabe na materialidade da experiência; do mesmo modo, o sertanejo, homem que vivencia o sertão, materialmente está submetido menos ao ordenamento estético do que ao ético, e é também para separar o universo ficcional do “factível” que ele que escreveu, em 1919, os ensaios *O interior goiano* e *Populações rurais*.

Segundo, para entender essa diferença fundante, é necessário encontrar os pontos de conexão entre esses dois universos, observando principalmente o cuidado que HCR tem em determinar a especificidade do seu sertanejo – concreto, e não ficcional – em oposição a outros tipos que são, segundo ele, genericamente denominados assim.

Na relação entre o mundo interno e o externo da obra, o elemento de intertextualidade é constitutivo das conexões entre o discurso ficcional e as explicações mensuradas em um diálogo que o autor goiano travou com as ideias de Monteiro Lobato acerca do “sertanejo” e a personagem criada por esse para representar o homem do interior: o Jeca Tatu, embora não se refira diretamente a ele em nenhum momento nos dois ensaios em referência. No capítulo II, já apresentamos suficientemente o pensamento de Lobato, o intercâmbio de ideias entre ele e os médicos Artur Neiva e Belisário Pena e a objeção que o frade José Maria Audrin interpõe à concepção de um sertão inóspito e, principalmente, de um sertanejo figurado como “homem inadaptável à civilização, [...] que viv[ia] à margem dela na penumbra das zonas fronteiriças” (LOBATO, 1918, p.18).

Escrevendo a Godofredo Rangel, amigo e escritor, com quem teve longa e profícua correspondência, Lobato expõe sua convicção de que o sertanejo não seria o tipo que se prestaria ao grande concerto nacional como, seguindo os passos de Euclides da Cunha, estava em voga conceber. Para Lobato, o sertanejo seria “um homem baldio, inadaptável à civilização [...], um constritor parasitário” da terra, de quem sugava até a última seiva (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 1997, p.54).

Além disso, a metáfora do parasita ou da erva daninha associa o apego do homem interiorano à terra aos aspectos mais negativos dessa relação. Somente para

reforçar a centralidade desse problema, é importante salientar que o argumento de Audrin, tratado no capítulo anterior, eleva o sertão à condição de um espaço paradisíaco e por sua vez o “seu sertanejo” só perderia sua condição de “quase inocência” quando fosse lançado ao mundo urbano – o inferno – no qual seria atirado para enfrentar as mazelas da civilização.

HCR combate as ideias de Lobato em uma esfera argumentativa diversa da do frade. Para ele, o caminho não era a idealização dos sertões ou dos sertanejos, mas compreender suas características e reinseri-los em uma arquitetura realista ficcional, já que essa era a única que podia conhecê-los em seu habitat, mas sem restringi-los à intrinsecidade da terra. No ensaio *O interior Goiano*, sua primeira consideração coloca no centro da questão o fato de que os detratores dos sertões, “os habitantes de cidades do litoral e chamados eruditos de gabinete, “ignoram comumente [...], na realidade, o nosso tipo do ‘sertanejo’”<sup>139</sup> (RAMOS, 1950, p. 131). Para HRC, os eruditos de gabinete ignoram quem era o “verdadeiro” sertanejo por terem tido a pretensão de

surpreender as complexas modalidades do habitat sertanejo numa viagem apressada, feita toda ao longo das estradas comerciais, tocaiados de perto pela madraçaria gananciosa de moradores onde a necessidade os obriga a parar e a valer-se de seus préstimos, sob a fadiga de longas marchas a cavalo, soalheiras e chuvaradas [...] (RAMOS, 1950, p. 131).

Aqui está um elemento importante da composição do sertanejo carvaliano: ele não é concebido como uma unidade tipológica e, por isso, mesmo entre seus múltiplos, ele procura discernir as muitas modalidades de homens que habitam os sertões; entre eles procura diferenciar os madraceiros e gananciosos – aos quais os médicos Pena e Neiva se referem em seus relatos<sup>140</sup> – daqueles “legítimos e agora bem denominados sertanejos” (RAMOS, 1950, p. 134). Entre aquelas descritas por Neiva e Pena, HRC elenca ao menos quatro nuances com as quais podem ser tonalizados os homens dos sertões e que se adequam às imagens negativas criadas pelos médicos e por Lobato.

Para ele, nos sertões viviam os enfermiços, as crianças enfezadas “habitadas pelo rolar no chão, ao vício de comer terra”, como havia também os caipiras com os seus “primitivos e bárbaros processos da derruba e queima”; ainda havia os fazendeiros

---

<sup>139</sup> Grifo do autor.

<sup>140</sup> Embora HCR não faça referência aos médicos, ele conhecia o relato de *Viagem Científica*, pois seu irmão, Victor de Carvalho Ramos, escreveu um artigo na revista *A Informação Goyana* acusando os médicos de extrair uma imagem negativa sobre os sertões dos vales a partir de uma viagem apressada. Por outro lado, apesar de Monteiro Lobato nunca ter estado nos sertões goianos, devemos considerar que em seu discurso HCR compreende o alcance do intercâmbio de ideias entre o escritor paulista e os referidos médicos. Ver *A Informação Goyana*, revista de Henrique Silva editada no Rio de Janeiro e distribuída no Brasil de 1917 a 1935. Goiânia-GO: AGEPEL (Livro e CD-ROM), 2011.

que exclusivamente tratam do cultivo da terra; esses seriam os lavradores que, trabalhando com filhos, camaradas e agregados, “vivem em escala superior de prosperidade e fartura” (RAMOS, 1950, p. 132-133).

Esses pseudosertanejos constituiriam “o elemento sedentário, preso ao solo, cujo horizonte visual não vai além do alqueire de terra que lavram” (RAMOS, 1950, p.), remetendo-nos diretamente ao caboclo de Monteiro Lobato, aquele mesmo que vivia em simbiose parasitária com a terra. Certamente, nenhum desses é o verdadeiro sertanejo e, por isso, causaram tão péssima impressão à “bolsa, às ilusões literárias e à acuidade científica de aprofundadores do hinterland” (RAMOS, 1950, p. 133).

Ainda em *O interior goiano*, HCR defende que o legítimo sertanejo era aquele que, vivendo “mais ou menos distanciado de sedes de municípios, em tabuleiros e chapadões, cerrados do Araguaia”, cuidaria da “criação do gado e das manadas cavалares” em fazendas cujos proprietários quase nunca apareciam na região (RAMOS, 1950, p. 133-134). Para ele, o verdadeiro sertanejo eram os vaqueiros, os arrieiros, os tropeiros, carreiros, boiadeiros, ou seja, os homens que trabalhavam com a pecuária, o grande móvel da economia goiana, segundo HCR,

e[ra] esse o elemento que se pode[ria] chamar genuinamente sertanejo. Elemento movediço, mas preso à fazenda pelo ajuste do patrão [...]. Cada qual com o seu modo de viver característico, constituem em Goiás o fator econômico do transporte à atividade comercial daquela terra (RAMOS, 1950, p. 135).

O sertanejo, para HCR, era um homem em movimento; transportava a riqueza comercial da terra: o gado, seus produtos derivados e também as mercadorias que resultavam de seus lucros. Por outras palavras, não estava circunscrito ao cárcere da terra, pois pastoreava o gado criado à solta, conduzia as burradas por longas distâncias e levava uma existência nômade, porém nada o libertava da “senzala” da dívida, do ajuste do patrão. Nesses ensaios, HCR tenta compor uma arquitetura do sertanejo real, mas a verdade é que ele está preso na estrutura dos personagens que criou quatro anos antes em *Tropas e Boiadas* (1917).

Os caracteres típicos dos sertanejos que HCR esboça como verdadeiros no ensaio em referência estão calcados na fluidez dos personagens de seus contos, dos quais Percevejo, coronel Pedrinho e coronel Ivo são representativos. Mas temos que perceber o correto ordenamento dessa questão: é a literatura imaginativa que ilumina o universo concreto que HCR quer definir contra as “impressões aligeiradas” que se faziam dos sertões.

O discurso estético de sua literatura não quer imitar qualquer elemento que fosse possível contemplar na realidade, porque o sertão que havia e o sertanejo verdadeiro eram aqueles que viviam na imaginação do autor-criador. O verdadeiro sertanejo para HCR é aquele que ele inventou quatro anos antes de escrever o ensaio no qual busca defini-lo sociologicamente. Essa imagem dos sertões como um ambiente pecuário e os sertanejos como homens que lidavam, sobretudo, com o gado sustentou a construção de sentidos narrativos ainda hoje reconhecidos culturalmente nas regiões dos vales.

Da mesma forma surge seu cenário: sua paisagem é a fazenda e os cerrados onde os homens circulavam. Seus sertanejos não estão à mercê da natureza, seja do ponto de vista concreto, seja do ponto de vista simbólico, caso de Alberto Rangel e Coelho Neto, respectivamente. Seus sertanejos lutam com a natureza enquanto disputam a vida entre si por meio do trabalho, ou seja, a cena cultural substituída o cenário natural. O conto *Peru de Roda* insere-se nesse processo de tornar realista a ficção: nele não há heróis, e essa é uma das ideias centrais do conto; esse é o mundo rotineiro nos sertões: onde os atos heroicos não se fazem presentes, pois os homens/personagens estão em seus lugares costumeiros e encenando seus próprios modos de viver.

Coronel Pedrinho é composto como um homem “neutro [...] ofendia as fumaças do mandachuva com o seu todo independente” e, por isso, era odiado por coronel Ivo, que aproveitou a oportunidade para “uma de suas pirraças” [...] “‘Emgambelou’ portanto [o arrieiro Percevejo], o pobre homem, comprometendo-se a solver a dívida no dia seguinte” (RAMOS, 1950, p. 45-46). E o desfecho do conto reaviva isso: coronel Pedrinho esperou por um dia que Joaquim Percevejo viesse ao pouso acertar seu débito e, na manhã do segundo dia, decide ir à fazenda de Ivo para resolver definitivamente a questão, pois apesar de estimar o arrieiro “não transigiria”, pois “como todo chefe sertanejo, era fundamentalmente autoritário” (RAMOS, 1950, p.46).

Essa última oração não pode ser atribuída à conta da construção estética do personagem: ela não está aí à guisa de contemplação, mas de avaliação, ou seja, o componente de valoração reafirma o lugar do autor no conto. Contudo, não é a personagem coronel Pedrinho que está sendo avaliada; essa pode apenas ser contemplada. O que HCR toma de volta de seu narrador é o lugar de autor de sua obra de arte: alguém que fala, ainda que por um breve momento, e fala de uma verdade, a verdade do diálogo dentro da obra. Discutindo a posição de Mikhail Bakhtin acerca da

compreensão da crítica em relação ao lugar do autor na constituição da obra, escreve Todorov:

Reduzir o outro (aqui o autor estudado) a um objeto é ignorar-lhe a característica principal: a saber, que é justamente um sujeito, ou seja, alguém que fala – exatamente como estou (Todorov) fazendo ao dissertar sobre ele (Bakhtin). Mas como dar-lhe de novo a palavra? Reconhecendo o parentesco de nossos discursos, vendo em sua justaposição, não a da metalinguagem e da linguagem-objeto, mas o exemplo de uma forma discursiva muito mais familiar: o diálogo (TODOROV in BAKHTIN, 2015, p. xxxi).

Segundo Todorov, para Bakhtin a voz do autor não é a única que se destaca na obra literária, pois a obra é polifônica, mas ele, como o elo entre Deus e os homens, representa o vínculo entre as dimensões estética e ética, pois essa última só pode ser constituída a partir de um lugar externo. Por outro lado, essa tomada de posição não esvazia os sentidos da contemplação estética da obra, e o desfecho de *Peru de Roda* nos conduz a essa compreensão.

No segundo dia, coronel Pedrinho dirige-se à fazenda de coronel Ivo portando somente um canivete e, ao chegar, encontra Percevejo acorocado em uma roda de conversa com os homens da fazenda. Entretanto, a situação não se encaminhava como planejava Percevejo, pois Ivo havia lhe dito que não pagaria sua dívida por “não estar [em seus] hábitos pagar contas a desafetos. - Dou-lhe [disse Ivo] a minha proteção, é suficiente. Ninguém o tirará daqui” (RAMOS, 1950, p. 47). Acreditando nessa promessa e sabendo ser a proteção de um coronel um costume dos sertões, Percevejo se deixou ficar e é nesse momento que coronel Pedrinho se aproxima da roda de conversa. As ações dramáticas que se seguem dão, de um lado, o tom das figurações de HRC sobre o universo sertanejo e, de outro lado, o tom da normatização social no qual o autor estava inserido e de onde retirava parte dos elementos do diálogo no interior da obra:

Toda aquela gente ali reunida era um cabide de armas. E ao local chegava mais um grupo, o cano das clavinas aparecendo de sob as fraldas das carochas de indaiá. Nem pestanejou. [Coronel Pedrinho diz:] - Percevejo, a tropa está há quatro horas de saída, e não quero saber de mais tardança. Avia essa conta ou volta para o pouso. Não posso falhar mais este dia! [Percevejo responde:] – Hum! Hum! Já aqui estou, por aqui me vou deixando... A conta será quando seu Ivo quiser.... O moço tropeiro não trepidou. Bateu violentamente a cancela, entrou montado no terreiro, saltou da sela; e, a corda na mão, caminhou direito sobre Percevejo. Nem um olhar lançara ao fazendeiro. Pegou o arrieiro pela barba, atou-o num ápice, em nó de porco, à embira, prendeu a ponta desta ao rabo da mula, e achou-se montado de novo. O Coronel [Ivo] encarava-o aparvalhado, os olhos remelentos, rindo constrangido. Nem um gesto sequer [...]. Viram-no ferrar as esporas, a besta arrancar num trote largo. E, ao primeiro puxão, Percevejo se pusera também a trotar atrás, desesperadamente. Sumiram-se na quebra do cerrado. E

nenhum tiro se ouviu. Paralisara-os a todos tamanha audácia! E foi assim, empastado de suor, lama e aguaceiro, deitando os bofes pela boca, que Percevejo fez sua entrada nas Estacas (RAMOS, 1950, p. 47).

As armas e os homens se encontravam em seu ambiente, os terreiros das fazendas, e os predicativos que crescem como índices literários importantes nos sertões são a audácia e a coragem. Percevejo não apenas perde o posto de arrieiro da comitiva como lhe é arrancado seu orgulho e autorrespeito, pois, chegando ao pouso, o patrão “cortou-lhe a corda [...] E num gesto enérgico despediu-o: – Vai-te, perrengue! Um homem que se deixa amarrar pela barba, não é homem, não é homem” (RAMOS, 1950, p. 47). A barba – simbolizada no papo túrgido do peru –, que era o ícone de sua autovalorização, termina por ser o artifício de sua desmoralização. A visão empastada pelo orgulho faz com que se torne imperceptível para Percevejo sua condição de vencido no jogo onde não passava de um peão: um peru de roda arrastado conforme a vontade dos jogadores. Essa metáfora esclarece o sentido estético-ético do discurso polifônico do conto, mas sua arquitetura no conto é composta em camadas semânticas.

A primeira das camadas é que “peru de roda” é uma metáfora cristalizada e cujo aporte de sentidos é partilhado pelos sertanejos dos vales. Seu significado mais literal remete à da ave que abre a cauda em leque, arvoreando-se uma posição de destaque dentro do terreiro<sup>141</sup>, efeito estético alcançado no conto por simples associação com a caracterização do personagem Joaquim Percevejo. No sentido mais figurado e ainda dentro da tradição das expressões populares, por “peru na roda” vemos representado o movimento articulado de “dois jogadores que trocam passes deixando um terceiro jogador perdido”<sup>142</sup>. Esse sentido mais simbólico remete à posição de um jogador manipulado por dois outros jogadores e que é mantido “no escuro”, sem compreender a situação em que se encontra<sup>143</sup>.

É partindo desse sentido figurado que encontramos a segunda camada semântica do conto. O sentido dessa forma simples foi atualizado por HCR sem que o narrador precisasse explicar, pois partia da união de dois cosmos: o ideológico e o linguístico. Percevejo era o jogador que permanecia no escuro, um peru que se abre em vaidade porque sua posição de ofício dentro da ordem econômica era de fato importante no

<sup>141</sup>PERU. In: *Aulete digital* - dicionário contemporâneo de língua portuguesa. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/peru>>. Acesso em:

<sup>142</sup>POR o peru na roda. In: *Dicionário criativo*. Disponível em: <<http://dicionariocriativo.com.br/expressoes/gol/futebol/29392-por-peru-roda>>. Acesso em:

<sup>143</sup> Segundo Davyd Gonçalves, muitas das metáforas presentes em *Tropas e Boiadas* são expressões “figuradas do jogo de truco e constituem as bravatas dos jogadores” (1981, p. 93).

mundo rural e agropecuário. Contudo, esse mesmo jogador quando colocado em uma situação mais ampla que seu lugar de ofício, numa disputa que envolvia o pilar da ordem social e que dizia respeito à manutenção da exploração do trabalho por meio do endividamento, encontrou-se perdido entre as posições ocupadas pelos coronéis Pedrinho e Ivo. Esses dois coronéis, não é difícil perceber, representam as duas faces de uma mesma moeda: o *status quo* dos sertões que era formado por homens autoritários, ou seja, que não aceitavam ver questionado seu poder de mando, mas que estavam, em última instância, de um mesmo lado, aquele que se opunha ao lado em que estava o arrieiro.

Inserida no enredo, essa arquitetura é composta de dois movimentos: de um lado, um movimento que permite avaliar o jogo social e talvez aqui esteja o aspecto da crítica social da obra de HCR. Para esse literato a desigualdade de condições dos jogadores privilegia alguns que se encontram em melhor posição e são mais fortes que os outros, caso dos coronéis; porém ele ultrapassa os limites da arte, ou seja, não coloca os valores éticos, que se constituem na fronteira entre o mundo da ficção e o mundo factível, acima dos valores estéticos. De outro lado, constitui-se em um movimento que exige que se contemple o jogo estético, esse plenamente imerso no mundo da ficção literária, apreciando os lances e desenlaces que constituem os personagens e a ação no enredo, mas sem regê-los ou geri-los.

Desse movimento contemplativo é que surgem as mais complexas imagens dos sertões e no qual o discurso transgressor de HCR se impõe como o de um autor/narrador que por deixar o sertão ser apreciado como ele era imaginado e vivido por seus narradores, com suas cores e dissabores, tornou-se um modelo narrativo da prosa ficcional nos vales. E o que ele era e como sempre havia sido imaginado, ao longo do tempo foi se cristalizando nas narrativas.

### **3.3 A poética regional: a estrutura dos enredos literários sobre os sertões dos vales**

Entre as diversas camadas que compõem a arquitetura das narrativas literárias seminais dos sertões dos vales, está o estrato mais aparente formado pelo estilo literário, passando pelas camadas médias que configuram o discurso estético e pela mais profunda, a da estrutura poética. Certamente, cada autor dispõe de um estilo particular, insere-se em um campo dialógico específico e tem sua obra estruturada poeticamente

por um modo, mas o problema que nos move neste capítulo é justamente formular uma síntese das dimensões e aspectos com os quais as referidas obras dos três autores teriam contribuído para construir os topos narrativos dos sertões dos vales em combinações múltiplas.

Quanto ao estilo, as contribuições de Coelho Neto e Alberto Rangel parecem coadunar-se em determinado olhar para a natureza como ambiente agônico e, ao mesmo tempo, limitante com o qual os narradores – conhecedores ou não da região – se deparavam. A floresta surge como uma alternativa em relação à imagem do semiárido que se impunha, porém ela ainda era figurada como um deserto. Por outras palavras, o recorte do bioma e mesmo espacial se modificara, mas os sentidos buscados nele ainda eram pareciam <sup>sustentados</sup> nas imagens dos dois primeiros séculos do achamento do Brasil: um universo vazio de humanidade, pois seu habitante – o sertanejo – ora se confundia com a fauna que o circunscrevia, ora era afugentado pela vegetação que o perseguia. Esse é um dos topos sustentados em parte das narrativas sertanejas – ficcionais e não ficcionais – até a década de 1980.

Ao contrário dos dois primeiros autores, o estilo de HCR parece emergir dos esforços desse autor-criador, no sentido dado por Mikhail Bakhtin, para compor o ambiente humano dos seus contos por meio da construção de uma estética das personagens. Esse imaginar as personagens sertanejas insere um elemento novo nas narrativas sobre os vales dos rios Araguaia e Tocantins: a metáfora do homem movido pelo gado, momento no qual o sertanejo começa a assumir uma forma, e essa forma compõe uma plasticidade intensa: a cavalo ou a pé, o sertanejo conduz a tropa, toca o gado e por ele é conduzido a varar mundos e a romper as fronteiras dos sertões, mas ainda assim permanece preso à sua escravização por dívida, caso do personagem Joaquim Percevejo.

A forma dada por HCR aos sertanejos e aos sertões dos vales, contudo, além de evocar as cenas e os cenários da pecuária, entranha nessas imagens os sentidos da exploração e da dominação ao construir um diálogo polifônico em sua obra. Esse diálogo polifônico constitui-se em um discurso estético que compõe as camadas médias da arquitetura narrativa e é por meio dele que o autor-criador coloca os trabalhadores, fazendeiros e coronéis em distintas posições do jogo e nas quais esses personagens exercitam sua autonomia relativa e sofrem suas angústias ao moverem-se em uma

estrutura de sentimentos ligada por valores às marcas da violência e/ou servidão, sobretudo para os primeiros.

Esse fim anunciado: angústia, escravização, violência ou morte, além de definir muitos dos significados de um sertão bárbaro, de certa forma é o ponto de articulação poética entre *Sertão*, de Coelho Neto, *Inferno Verde*, escrita por Alberto Rangel, e *Tropas e Boiadas*, escrita por HCR, apresentando ainda os modos pelos quais o enredo vazado como tragédia foi um dos índices tropológicos privilegiados da narrativa ficcional dos vales dos rios Araguaia e Tocantins. Estamos nesse ponto começando a perscrutar o estrato mais profundo das narrativas literárias: a estrutura poética da obra, o âmbito onde ações-criadoras conscientes e inconscientes entram em contato e atribuem os sentidos mais duradouros e permanentes de uma obra e, por extensão, das narrativas dos sertões dos vales.

Essas temáticas são preenchidas com vidas e com sofrimentos de personagens que parecem persignar-se diante das contingências que compõem o caminho irregular de suas existências. Porém, estruturalmente, o foco está na relação entre os gêneros literários e os modos de ficção, como discutido por Northrop Frye em *Anatomia da Crítica* (1973). Interpretando o segundo capítulo da *Poética* de Aristóteles, esse crítico e teórico da literatura defende que os modos ficcionais são dados pelo grau de diferenciação nas posições dos heróis designadas pelas noções de importância ou desimportância de seus feitos, excluindo-se aqui a avaliação moral (FRYE, 1973). Segundo ele,

nas ficções literárias, o enredo consiste em alguém fazer alguma coisa. O alguém, se indivíduo, é o herói, e alguma coisa que ela faz ou deixa de fazer é o que ele podia fazer ou deixar de ter feito, no plano dos pressupostos estabelecidos, para ele, pelo autor, e das consequentes expectativas da audiência. As ficções podem ser classificadas, não moralmente, mas pela força de ação do herói, que pode ser maior do que a nossa, menor ou mais ou menos a mesma (FRYE, 1973, p. 39).

A relação entre o herói e a ação constitui as cinco épocas da literatura ocidental e forma a base de classificação dos modos ficcionais. Assim, na primeira classificação, “se superior em *condição*<sup>144</sup> tanto aos homens como ao meio desses outros homens, o herói é um ser divino, e a história será sobre um *mito*” (FRYE, 1973, p. 39). Na segunda, quando “superior em *grau* aos outros homens e seu meio, o herói é típico herói da estória *romanesca*, mas que em si é identificado com um ser humano” (FRYE, 1973,

---

<sup>144</sup> Grifo do autor.

p. 39). Esse tipo de herói realiza prodígios “inaturais para nós” e possui “armas encantadas”, mas não se assemelha ao mito. Na terceira, no caso de ser “superior em grau aos outros homens, mas não a seu meio natural, o herói é um líder. Tem autoridade, paixões e poderes de expressão muito maiores que os nossos”, mas responde às mesmas leis naturais que os demais homens (FRYE, 1973, p. 40). Esse arquétipo de herói está classificado no modo narrativo “*imitativo elevado*”<sup>145</sup>, da maior parte da epopeia e da tragédia, e é fundamentalmente a espécie de herói que Aristóteles tinha em mente” (FRYE, 1973, p. 40).

Na quarta, não sendo “superior aos outros homens e seu meio, o herói é um de nós: reagimos a um senso de sua humanidade comum e pedimos ao poeta os mesmos cânones de probabilidade que notamos em nossa experiência comum” (FRYE, 1973, p. 40). Esse herói é narrado no “modo *imitativo baixo*”<sup>146</sup>, da maior parte da comédia e da ficção realística” (FRYE, 1973, p. 40). Por fim, no quinto e último modo, temos que:

Se inferior em poder ou inteligência a nós mesmos, de modo que temos a sensação de olhar de cima uma cena de escravidão, malogro ou absurdez, o herói pertence ao modo *irônico*. Isso é verdade mesmo quando o leitor sente que está ou podia estar na mesma situação, pois a situação está sendo julgada com maior independência (FRYE, 1973, p. 40. Destaque do autor).

Segundo Frye, essas cinco épocas da literatura ocidental são desdobradas e combinadas aos gêneros de enredo formando os modos de ficção, a saber: os modos da tragédia imitativa elevada, imitativa baixa e irônica; os modos cômicos e por último os modos temáticos. Dentro de determinado modo, a combinação de elementos de determinada época constituiria as especificidades em que cada um desses modos pode aparecer em uma obra. Frye separa as ficções do modo de enredo trágico das de modo cômico considerando mais uma vez a posição do herói: quando esse se “isola de sua sociedade”, seria no modo trágico; quando “se incorpora nela”, seria no modo cômico.

Nas narrativas literárias, os sertões dos vales foram constituídos em sua matriz, desde as primeiras obras que os representaram e rerepresentaram, por um estilo agônico e que a cada paisagem transformava as dores psicológicas e os sofrimentos físicos em metáforas do mundo natural. Essas intensas relações entre natureza e humanidade foram urdidas algumas vezes no *modo imitativo baixo*<sup>147</sup>, quando inventava seus heróis sem nenhum traço de superioridade em relação ao homem e ao meio, ou seja, eram iguais a

---

<sup>145</sup> Grifo do autor.

<sup>146</sup> Grifo do autor.

<sup>147</sup> Grifo nosso.

nós. Outras vezes foram urdidas no *modo irônico*, quando seus heróis eram concebidos como inferiores em poder e inteligência a nós mesmos (autor e leitor), estendendo essa inferioridade à natureza. Outras vezes houve uma combinação entre esses dois modos trágicos.

As personagens sertanejas narradas por suas fraquezas de caráter pululam em *Sertão* (1913), de Coelho Neto: ora é o fazendeiro Honório Silveira da novela *Tapera*, que, como vimos no primeiro tópico deste capítulo, traído termina por assassinar sua esposa e o amante dessa, conduzindo suas terras ao abandono e destruindo tanto a estrutura social que movia a região sul do Maranhão – o mundo produtivo das roças e da criação de gado – quanto sua própria sanidade, que se esvaiu ante a perseguição de uma árvore punidora (COELHO NETO, 1913); ora Raimundo, o vaqueiro do conto *Praga* que, por ambição, matara sua mãe, *mãe Dina*, e afundou seu corpo no pântano existente na fazenda.

### 3.3.1 A poética regional: isolamento e tragicidade nas narrativas literárias

O remorso sentido pelo vaqueiro não consentia que a “recordação trágica” do dia fatídico o deixasse; um misto de memória e imaginação povoava sua mente, e ele via o corpo de sua mãe “bate[ndo] com estremecimentos. Num arranco, num impulso de vida, quase ajoelhou-se, mas vergou de novo até a borda do pântano e rolou mergulhando na água verde e turva onde as gias afundaram” (COELHO NETO, 1890, p. ). Ainda se lembrava com clareza “do corpo, meio em mergulho, meio em terra [...] um braço hirtto fugindo de entre as folhas aquáticas” (COELHO NETO, 1890, p.04).

Um pântano levava qualquer esperança de paz para um Raimundo culpado e angustiado. Sua punição estaria à altura do crime e se consumaria em um momento de delírio, quando as fantasmagorias sertanejas, em mais um uso das formas simples em Coelho Neto, aterraram tanto o vaqueiro que ele disparou em carreira pelo sertão com o esqueleto de mãe Dina grudado às costas, atravessando paisagens diversamente narradas até se encontrar novamente às margens do pântano onde havia consumado seu destino anos antes, ao cometer um matricídio:

Quase toda a terra ia parar ao pântano profundo e o negro, a mais e mais enfurecido, escavava, escavava como se quisesse aluir a ribanceira imensa sobre a pequenina cruz florida de madressilvas. Mas na agitação delirante esquecia o perigo e, como procurasse desprender um bloco, brandiu um golpe em falso e rolou, com a terra, de roldão, num reboło, mergulhado no pântano

coalhado de hervas. A água verde esparrimou e fechou-se: círculos distenderam-se, vierem à tona borbulhas... [...] Vinham chegando as tropas sertanejas (COELHO NETO, 1913, p. 75-77).

Conduzido por sua própria loucura ao túmulo de sua mãe – às margens do pântano onde a matara –, o vaqueiro não pôde mais fugir de seu destino: o acerto de contas com o passado vem na forma da morte, e seu algoz ainda aqui é a natureza que o vence depois de um “golpe em falso”, tragando-o o pântano. Honório e Raimundo são como nós: capazes de sórdidas atitudes, torturados em agonia pela culpa e punidos por suas vilezas com as perdas mais profundas, seja a sanidade, a riqueza, o amor, a dignidade ou a própria vida: o sertão nesses casos foi figurado no *modo imitativo baixo*.

Além disso, esses personagens foram construídos também na forma de enredo trágico: Raimundo, por exemplo, isolado no seu casebre por ter contraído a praga<sup>148</sup>, não tem contato com o restante da sociedade sertaneja que o circunda não apenas por estar doente, mas porque as regras morais lhe cobram o tributo de suas ações. Apenas sua amante, Lucinda, visitava-o, fazendo questão de adverti-lo sobre ser “melhor que [ele] rez[asse] por mãe Dina que [naquele dia] faz[ia] um ano de morta [...], [ ao que] Raimundo, furioso, [responde-lhe] com um impropério” (COELHO NETO, 1913, p. 40).

A doença e a solidão marcam a situação social de Raimundo: retirado do convívio com a comunidade, que o rejeita por saber, ainda que por difusas conjecturas, que ele era um criminoso. Como uma personagem “demasiadamente humana”, Raimundo chega a nós como “um igual” e nem por isso menos merecedor de castigo, sendo essa a chave da inteligibilidade do universo trágico sertanejo que se anuncia como topos narrativo dos sertões ficcionais: o sertanejo, na maioria das vezes, é figurado como alguém isolado da sociedade englobante – o mundo civilizado – e, ao mesmo tempo, como alguém que merece a punição que o universo, imaginativo ou não, impinge-lhe. O segredo da tragicidade dos sertões é antes de tudo o isolamento do herói, fundado na cognoscibilidade estrutural da própria poética, pois como esclarece Frye, “a tragédia é inteligível porque sua catástrofe se relaciona plausivelmente com a situação” (1973, p. 47).

O protagonista da novela *Tapera*, Honório Silveira, é alvo desse isolamento que caracteriza a tragicidade sertaneja, mas, nesse caso, além do isolamento se dar em vários estratos, ela é mais ampla em relação, por exemplo, ao que sofreu o vaqueiro Raimundo,

<sup>148</sup> No conto, a praga é a doença da cólera.

“herói” do conto *Praga*. O mundo sertanejo ficcionalizado por Coelho Neto aparece na *Tapera* em toda a sua distância desde seu estrato mais superficial, aquele que compõe a faceta dramática do conto: Honório Silveira, depois da morte da esposa, fizera-se alucinado, “enlouquece[ra] de amor [ou] vítima do demônio” (COELHO NETO, 1913, p. 99). Perdera a sanidade e vivia entre o agônico remorso, circunscrito ao homicídio que cometera, e os delírios imaginativos de “árvores que o perseguiram”, defrontando-nos com uma imagem dos sertões dos vales forjada sob a marca de uma natureza – um meio natural – que consumia física e mentalmente os homens.

Ficcionalizado sob o modo da *tragédia imitativa baixa*, o herói da novela *Tapera* não apenas é igual em sentimentos a nós como se faz vítima da natureza que o confronta nas secas euclidianas, nas matas, nas regiões palustres e ainda, talvez principalmente, naquele universo imaginativo onde

o pavor é um choque – a morte pavorosa: o medo é a lentidão do pavor [...] Imagine a sensação de um homem que se vai afogando, consciente, pensando – é a sensação do medo: uma asphyxia no assombro. O pavor é rápido, é uma onda que nos atira à praia; o medo é contínuo, é um estado d’alma (COELHO NETO, 1913, p. 138).

O relato de Honório ao viajante que ousa entrar em suas terras esquecidas nos dá a medida das aflições de uma personagem que se vê embrenhada nesse universo agônico, de onde emerge toda a sua – e a nossa também – humanidade. Nesse modo narrativo, como a própria personagem esclarece, não há espaço para redenções. Ao discutir a tragédia imitativa baixa, Frye traz um aspecto que pode ser importante para compreender a estrutura poética das narrativas sertanejas:

A compaixão e o medo não são purgados nem absorvidos em prazeres, mas comunicam-se externamente, como sensações. [...] A palavra melhor para a tragédia imitativa baixa ou doméstica talvez seja *patos*, e o *patos* mantém estreita relação com o reflexo sensitivo das lágrimas. O *patos* apresenta seu herói como isolado por uma fraqueza que fala à nossa simpatia que se situa em nosso plano de experiência (FRYE, 1973, p. 44).

O diálogo entre Honório e o viajante evoca a proximidade referida por Frye por meio de uma atmosfera de sensações que nos são familiares porque já as experimentamos. De um lado, todos, em um ou outro momento, já experimentamos o medo, aquele crescendo de sensações que nos faz faltar o fôlego e desligar-nos da realidade. De outro lado, esse isolamento é tomando como representatividade que se fixa no imaginário sobre os sertões: um lugar de medo, onde as sensações terminam por isolar os homens do controle de suas faculdades mentais.

Essa perspectiva de um isolamento ocasionado por fortes sensações que remonta à imagem de um sertão terrível faz parte do enredo do conto homônimo ao título da obra *Inferno Verde* (1913). Nele, Rangel ficcionaliza a história de Souto, um engenheiro incumbido de realizar a medição das terras da Amazônia profunda, assim como o próprio autor. Em sua viagem para o ponto inicial dos trabalhos de agrimensura, a personagem do jovem engenheiro acompanhava a vegetação com olhar atento, enquanto o narrador não diegético formulava a paisagem a partir dos olhos daquela personagem. Souto, talvez o *alter ego* de Rangel, “arremete[-se] para o interior do Amazonas [na] sua ativa ambição de recém-formado” (RANGEL, 2008, p.143 ). Armandando-se de coragem, tenta vencer as saudades da civilização, mas o horror das águas paradas mina-lhe as forças e o equilíbrio. Aqui novamente o pórtico para a tragédia é um lago pantanoso:

[...] chegaram a Boa Vista, coroada de manivas, mamoeiros e canas, [...]. Em uma barraquinha, assentada ao lado de pântano verdacho, onde se teriam dado entrevista todos os piuns e mutucas do rio, os viajores em bando passaram a tarde e a noite. Essa mesma morada de calangos [...] parecia assim, por apostema do pântano. [...] Aquela dormida arrepiara ao Souto. O pantanozinho toldado obsediava-o (RANGEL, 2008, p.148-151 ).

Não havia remorso em Souto; suas emoções estavam diretamente ligadas ao terror de afastar-se da civilização e, por isso, a experiência na presença do pântano o impressionara tão profundamente. No conto *Inferno Verde*, a chegada ao ponto inicial dos trabalhos guarda uma relação estreita com o conto *Tapará*: a presença de um lago pantanoso cujas paisagens em volta figuravam a ideia da impossibilidade da vida naquele lugar. Essa relação evocava a estagnação da Amazônia e recrudescia o medo do jovem engenheiro, que via à sua frente um “véu funesto” que em “tudo conspirava para aumentar em pungência o sacrifício” de estar nos sertões (RANGEL, 2008, p. 151). Os barulhos da floresta, cuja linguagem Souto não conseguia interpretar, “parecia-lhe aumentar a solidão e [fazê-lo ouvir] dissonâncias loucas e descompassos chocantes” (RANGEL, 2008, p. 147).

A palavra pungência ecoa nos signos que Rangel quer imprimir aos sertões não como uma natureza fértil, mas como um lugar de intenso sofrimento íntimo ocasionado pela solidão e cristalizado como um espaço “feral” de uma “floresta [que] sofria”, que convulsionava os homens, fazendo-os delirarem em terrores (RANGEL, 2008, p. 147). Altamente enunciado, o *patos* de Souto é construído pelo autor por meio da exploração do medo tipicamente sensacional, pois não era qualquer sensação de medo que o acometia, mas uma intensa e terrível fala convulsa que vaticinava os sertões.

De fato, os terrores noturnos de Souto são os sintomas iniciais da doença que o conduz à morte alguns dias depois, porém o delírio que o acomete na hora última não mais se restringe ao pântano que o obsedava, ampliava-se como um vaticínio aos sertões amazônicos; morria gritando: “– Inferno!... Inferno... verde” (RANGEL, 2008, p. 162). Contudo, se não havia remorso em Souto, havia culpa: ele era o aventureiro que a terra matara, pois como explica o narrador de Rangel,

inferno é o Amazonas... inferno verde do explorador moderno, vândalo inquieto, com a imagem amada das terras donde veio carinhosamente resguardada na alma ansiada de paixão por dominar a terra virgem que barbaramente violenta. Eu resisto à violência dos estupradores (RANGEL, 2008, p. 162).

Os sertões amazonenses não estavam prontos para o progresso, pois os homens que a eles acorriam eram o modelo da ambição desenfreada, culpados de não saberem extrair da terra o que essa podia oferecer, o que lhe restava era o abandono. As últimas palavras de Souto no conto *Inferno Verde* nos conduzem de volta ao conto *Tapera*, de Coelho Neto, e ao estrato intermediário do isolamento trágico do herói. Honório entrega-se aos seus delírios pessoais e íntimos, mas as consequências de seus atos envolvem não apenas a ele próprio, mas todo o microcosmo da fazenda Santa Luzia, uma microescala dos sertões, fazendo-a sofrer.

O crime cometido, o remorso, a angústia e a loucura não apenas isolam Honório da realidade como também promovem o isolamento de Santa Luzia, que antes do fatídico desenlace “foram outr’ora terras de fertilidade. Este sítio de Santa Luzia era o mais rico e próspero do sertão. Falava-se das minhas colheitas com espanto. Nas minhas terras trabalhavam mais de trezentos homens”, dizia Honório Silveira (COELHO NETO, 1913, p. 109). Seus camaradas e toda a gente que habitava a fazenda deixaram o lugar por não poderem trazer o patrão ao mundo dos vivos, e Coelho Neto, ao mobilizar algumas metáforas sobre o despovoamento da fazenda, evoca a cristalização dos sentidos de sertões como lugar desabitado que “pouco a pouco, como um açude que escoar, [a] gente foi desertando [d]o sítio, emigrando [...] e Santa Luiza, deserta, foi emudecendo como um corpo que, lento e lento, esmorece e expira” (1913, p. 99).

Coelho Neto mobiliza com sua linguagem inúmeras metáforas que significam os sertões por meio e a partir de um vocabulário vindo do litoral. Os sertões da Fazenda Santa Luzia foram *desertados*, ou seja, abandonados por aqueles que lhes indicavam algum progresso material, transformaram-se em uma tapera, mas não qualquer tapera: antes de tudo um deserto e um *deserto* que se esvaia rumo ao último suspiro como um

“açude que escoava[va]”. A ideia de um açude que escoava mesmo quando existente no centro de uma “selva trágica” esclarece a força dos signos literários que traduzem os sertões pelos sentidos da aridez, ainda que essa “sequidão” metaforizasse sentidos ficcionais.

O terceiro e mais profundo estrato de isolamento trágico dos sertões figurado no conto *Tapera* é a última fronteira de significação dos sertões em toda a sua angústia e, ao mesmo tempo, é um dos pórticos de seu isolamento em relação ao mundo civilizado. A insanidade de Honório somada ao abandono da fazenda que se fazia deserta excluía o sítio do interesse humano: os espinhais e matas que cresciam tomavam conta do outrora espaço povoado desvinculando-o da experiência humana enquanto a mata; “sem embargo humano [...] iam, aos poucos, reconquistando a terra” (COELHO NETO, 1913, p. 95). Chegar a esse sítio fantasmático, habitado por seres míticos, árvores perseguidoras, aves agoureiras, sombras enervantes exigia abandonar qualquer vestígio de civilização.

Essa é a tarefa da personagem viajante e narrador do conto *Tapera*: cruzar Santa Luzia e chegar do outro lado para narrar a história de Honório Silveira, mas isso custar-lhe-ia ter que adentrar em “matto bravo [...] caminhar no inferno”, como lhe disse o último tropeiro que encontrou antes de sair da estrada real, ou principal, que ligava o “sertão velho” a qualquer vestígio de progresso. Honório, o protagonista do conto, agora isolado do mundo, figurava a imagem do homem que sofre o *patos*: um indivíduo excluído do nosso próprio nível social; mais que isso, excluído de nosso nível de humanidade.

A imagem dos sertões bravios é revigorada no conto pela metáfora da ausência humana e, conseqüentemente, pela marca do isolamento absoluto, mas não somente esse: há ainda um afastamento realmente físico e material, pois para o narrador-viajante seguir rumo à Santa Luzia seria preciso adentrar em um caminho abandonado “que nem trilha d’onça” (1913, p. 93). Esse isolamento espacial irrompe na cena do conto como o marco de uma de suas tragédias mais profundas: o sertão como lugar do atraso e sua poética trágica desse atraso.

### 3.3.2 A poética regional: a ironia trágica e a narrativa da desumanização nos sertões

Os enredos trágicos que delimitam essa estrutura poética trágica dos sertões, entretanto, algumas vezes não foram narrados sob o *modo imitativo baixo* que colocava o “herói” no mesmo nível que “o nós” da sociedade da época e, de certa forma, que o autor. No conto *Maibi*, de Alberto Rangel, a poética trágica e seus enredos de isolamento dirigem nosso olhar para as sombras dos seringais, desnudando a escuridão de práticas sociais que destroçaram vidas, atrasaram a chegada dos traços civilizacionais, porém que levaram ao triunfo do negócio da borracha. Maibi é a esposa indígena de Sabino, um trabalhador dos seringais que, devido a uma dívida de mais de sete contos réis, teve que “cedê-la” a outro trabalhador, Sérgio, que se comprometia a saldar sua dívida com o patrão: o dono do seringal.

Sabino mesmo entristecido, pois “casara-se com aquela cabocla, linda cunhã [...] sabia que ‘era o jeito’ [...] mas saía ganhando; tinha saudade, porém da ‘danada’ da cabocla. Ah! Os olhos dela, tingidos no sumo do pajurá” (RANGEL, 2008, p. 123. Destaques do autor). Um misto de alívio e angústia atingia Sabino, mas mesmo assim entregou Maibi e partiu para o coração das matas, declarando ao patrão que “não se havia arrependido; não metia o pé atrás, e que queria trabalhar, mas em colocação, no centro” (RANGEL, 2008, p. 124). Sabino, em um diálogo interior consigo mesmo, reconhece ser inevitável aceitar o acordo proposto pelo patrão, inclusive vendo vantagens no trato assumido: poderia ter sua dívida reduzida e recomeçar a vida.

Algum tempo depois, contudo, Maibi desaparece, e Sérgio denuncia ao patrão que pode ter sido Sabino quem a levou. Imediatamente, o patrão envia um de seus homens de confiança atrás de Sabino no interior das matas. Zé Magro, o homem do patrão, encontra Sabino no interior do seringal, e a descrição da figura desse diz muito de sua condição:

Este vestia uma camisa sórdida, calças trapejando nos pés metidos em sapatas de borracha; e tinha a cabeça rebuçada na chita do mosquiteiro. Aparelhava-o o terçado enfiado na cinta, nas mãos a machadinha e o balde; pendido ao flanco um pequeno saco e o rifle atravessado nas costas. O uniforme traduzia a miséria e o arriscado do ofício (RANGEL, 2008, p. 128-129).

Era a imagem da pobreza que caminhava pela mata, era também a cena da inevitabilidade do sofrimento da vida do sertanejo amazônico que, mesmo que se degradasse ao limite, vendendo inclusive a própria esposa, não alcançava condições

dignas de vida. Sabino não estava no mesmo nível que um de nós, assim como não tinha qualquer vantagem mais aparente em frente ao ambiente social ficcionalizado no qual se encontrava. À época da escrita desse conto, o ano de 1907, os homens – leitor ou autor – não reagiam “a um senso d[e] humanidade” de Sabino (FRYE, 1973, p. 40).

Ele não era um fazendeiro penitente como Honório Silveira em *Tapera*, com o qual boa parte dos homens, inclusive o próprio Coelho Neto, podiam identificar-se; também não era um engenheiro paulistano que fora encontrar a morte nos sertões amazonenses e cuja profissão era partilhada pelo próprio autor de *Inferno Verde*, Alberto Rangel. Assim como Joaquim Percevejo<sup>149</sup>, Sabino era um escravo da borracha, maltrapilho e miserável, sofrendo o peso do destino que o negócio da borracha lhe impingia, peso esse que Rangel relata nos seguintes termos:

Patrões e intermediários aparecem ali a arranjar pessoal para o alto. Lobos de alcateia às vítimas vigiam em torno da isbá equatorial. Desenrolam-se promessas com o brilho de miragens e contratos são logo firmados ou desfeitos. Fazem o Destino e o Negócio a ronda ao acampamento assenzalado... (RANGEL, 2008, p. 50).

Acima ouvimos os pensamentos de Sabino: “era o jeito”, expressão destacada pelo próprio Alberto Rangel. Aqui a ideia vem do próprio narrador do conto: os patrões fazem o Destino e o Negócio, ambos em letras maiúsculas, conduzindo o destino e a vigilância da exploração. O fatalismo se insinua no texto de Rangel não apenas em sua função estético-literária de delimitar a personalidade conformista de Sabino, mas também como aceitação da continuidade da violência do negócio da borracha. A personagem Maibi representa o destino, com seus interesses próprios na atuação humana, sendo ela quem conduz Sabino à ação de desfecho do conto, e não o conjunto de causalidades entre a exploração do negócio da borracha e a violência constante sofrida pelo trabalhador sertanejo.

Os patrões da borracha seriam, nesse caso, apenas os encarregados de executar os encaminhamentos do destino. Entretanto, entremeio à urdidura da história de seus personagens, Rangel não deixa de expressar as incoerências desse efeito fatalista em sua narrativa:

Tirar saldo é a obsessão do trabalhador, o seringal. E como não ser assim, se o saldo é a liberdade? O regime da indústria seringueira tem sido abominável. Institui-se o trabalho com a escravidão branca! Incidente à parte na civilização nacional, determinaram-no as circunstâncias de uma exploração sem lei. O código surgiu mesmo nas contingências da luta. Não por

<sup>149</sup> Personagem do conto “Peru de Roda”, de HCR.

intimações de uma autoridade, que não existia; mas por acordo tácito entre todos (RANGEL, 2008, p. 122).

O desejo de explicar os sertões amazonenses persegue Rangel por toda a obra *Inferno Verde*. A ideia de um acordo tácito entre todos isola não apenas os sertões tragicamente da civilização, isola também o sertanejo de ter voz no próprio acordo. O sertão, personificado em cada personagem sertaneja da obra *Inferno Verde*, é isolado da civilização como um “incidente” talhado fatidicamente e cuja tragédia não seria resultado da atuação de ninguém em especial, mas das “contingências da luta” humana à qual o sertanejo se submetia por ser uma instância do destino. Por outro lado, os efeitos fatalistas do enredo têm suspensões e surgem na exposição do narrador de Rangel como uma relação de causalidade com a “exploração sem lei”, que, contudo, era circunstancial.

Assim, se em alguns momentos o fatalismo de Sabino se combina ao determinismo causal entre exploração e escravização, dando origem a um universo em isolamento do mundo civilizado, o desfecho do conto nos permite outros questionamentos. Sabino, talvez à revelia da percepção do autor, expressa sua vontade com um ato, acontecimento que nos é noticiado pelo narrador. Zé Magro, deixando Sabino na margem da mata, adentrou na floresta para investigar se Maibi não estaria cativa em algum lugar:

Zé Magro seguia a passos rápidos, mal notara o açacuzeiro no cerrado de cipós, e já se quedava aterrado diante do espetáculo imprevisto e singular. Uma mulher, completamente despida, estava amarrada a certa seringueira. Não se lhe via bem a face na moldura lustrosa, em jorro negro e denso, dos cabelos fartos. [...] reconheceu, estupefacto, a mulher do Sabino e do Sérgio (RANGEL, 2008, p. 130).

Sabino matara Maibi, crucificara-a na seringueira do centro da mata, e toda a narrativa que se segue é um caminho de volta feito por Rangel ao argumento da natureza como punidora dos homens: não de qualquer homem, mas do sertanejo. Contudo, a vítima era alguém inocente no jogo de exploração no qual os sertões estavam imersos. Aqui podemos voltar à concepção de modo de ficção trágica de Northrop Frye, acrescentando-lhe um novo elemento: a ideia da vítima sem culpa que deslocaria o sentido fundante da cognoscibilidade trágica dada pelo merecimento da vítima para outro modo de fabulação: a ironia. Segundo Frye,

a ironia trágica, em seguida, torna-se simplesmente o estudo do isolamento trágico em si, e desse modo destaca o elemento do caso particular, que até certo ponto existe em todos os outros modos. Seu herói não tem necessariamente qualquer ‘harmatia’ trágica ou obsessão patética: é apenas

alguém que fica isolado de sua sociedade. Assim o princípio fundamental da ironia trágica é que tudo de excepcional que acontece com o herói devia estar causalmente descombinado com o seu caráter. [...] tragédia é inteligível porque sua catástrofe se relaciona plausivelmente com a situação. A ironia isola da situação trágica o senso de arbitrariedade, de ter a vítima sido infeliz, escolhida ao acaso ou por sina, e de não merecer o que lhe acontece, mais do que qualquer outra pessoa. Se há uma razão para escolhê-la para a catástrofe, é uma razão inadequada, e suscita mais objeções do que responde (FRYE, 1973, p. 47).

A dimensão irônica do enredo ficcionalizado no modo trágico imputa ao personagem um sofrimento que esse não fez nada por merecer e nem mesmo que tenha escolhido voluntariamente submeter-se. Seu isolamento da sociedade, no caso particular da personagem Maibi, imprime um tom angustiante ao enredo porque ela não possuía uma falha, ou *harmatía*, como denominou Aristóteles, mas foi uma vítima da mesma sociedade que a isola. Maibi é na verdade a vítima cuja punição ou sacrifício nada fez para merecer; havia sido entregue como pagamento e nada referia o enredo que fizesse supor uma culpa secreta ou explícita de ordem pessoal. Sua escolha, pelo autor, para sofrer o ato trágico final descombinava com sua personalidade e, além de apontar para uma razão inadequada, produzia mais objeções do que respostas, configurando o elemento irônico do enredo trágico do conto (FRYE, 1973).

Essa imagem da vítima punida injustamente assume muitas formas e conteúdos na literatura ficcional dos vales dos rios Araguaia e Tocantins, forjando uma reconhecimento dos significados até então impostos aos sertanejos que era a de um sertanejo essencialmente culpado e, por isso, merecedor de estar no purgatório e no inferno, como definiram em sua estrutura narrativa os médicos Neiva e Pena. O arquétipo de uma vítima começa a se firmar na personificação do sertanejo como alguém que deve sofrer as dores dos sertões mesmo que essas não tenham sido causadas por ele mesmo, ocorrendo aquilo que Frye explica ser a “cristaliza[ção] na tragédia doméstica”, da “figura de uma vítima típica [...] ao aprofundar-se esta no tom irônico” (FRYE, 1973, p. 47). Essa figura típica é dominada por Frye como *pharmakós* ou bode expiatório, pois

não é inocente e nem culpado. É inocente neste sentido: o que lhe acontece é muito maior do que algo que ele tenha feito ou poderia provocar [...]. É culpado no sentido de que é membro de uma sociedade culpada, ou vive num mundo onde tais injustiças são parte da existência (FRYE, 1973, p. 47-48).

O tipo de vítima que Maibi personificava era aquele inocente de qualquer ato que pessoalmente tenha feito ou ocasionado, mas, por outro lado, ela representava, mais uma vez voltando às metáforas naturais tão apreciadas por Alberto Rangel, “uma extravagante orquídea, carnosa e trigueira, nascida ao pé da árvore fatídica. [...] É que

imolada na árvore, essa mulher representava a terra...” (RANGEL, 2008, p. 131). Ou seja, era culpada de, enquanto sertaneja, viver em um mundo onde essas “injustiças são parte da existência”, mais que isso, culpada de viver em um mundo onde “circunstâncias de uma exploração sem lei” eram vividas e aceitas por todos, constituindo um código social normativo (RANGEL, 2008, p. 122)

A ambivalência do argumento de fechamento do conto continua a suscitar perguntas, pois, segundo o narrador de “Maibi”, o que ocasionara a morte da mulher havia sido a “vingança do seringueiro que com intenção diversa, esculpira a imagem imponente e flagrante de sua sacrificadora exploração” (RANGEL, 2008, p. 131). Podemos desdobrar a interpretação desse ato ficcional em três caminhos: primeiro, há uma remissão à relativa alienação do sertanejo quanto à compreensão de sua situação de explorado, pois Sabino matara Maibi por vingança, constituindo “intenção diversa” tanto de uma semântica de rebeldia contra as regras da escravização por dívida quanto da rede de significação da tragicidade sacrificante e denunciadora da exploração.

Essa interpretação da personagem sertaneja como alguém que não compreende os circuitos de sua dominação, algo que também está presente no conto *Peru de Roda*, de HCR, constitui-se em uma espécie de modelo para a construção das personagens mais romantizadamente trágicas e em cuja dimensão da dor e do sofrimento injusto parece cristalizar-se todo o ideário da inocência sertaneja que em muitos momentos se imbrica à vertente que a compreende como essencialmente miserável.

Segundo, quanto a Sabino, seu crime lhe manchava a inocência, mas ainda assim estava dentro do código cultural dos sertões: matara sua ex-esposa por ciúmes, e não por nenhuma outra razão. O que percebemos nesse outro desdobramento da interpretação dada pelo autor do conto *Maibi* é a retirada da potência da personagem, à qual é atribuída, ainda dentro da dimensão realista do enredo, os traços limitantes de uma personalidade capaz apenas de atos que envolvam as emoções mais primárias: raiva, ressentimento, desespero, medo, autoproteção, sendo essa característica que leva Sabino a fugir enquanto Zé Magro permanece no centro do seringal gritando-lhe: “Sabino! Eh! Sabino!...” (RANGEL, 2008, p. 131).

Em uma compreensão narrativa mais alargada, essa mesma vocação construída para a personagem Sabino por Rangel parece entranhar-se em outras escriturações sobre os vales enunciando sutilmente ou fortemente uma ausência de vontade política,

fazendo com que surja a figura dos heróis dos sertões, aqueles cuja função era representar os sertanejos comuns, a exemplo dos coronéis e chefes de bando.

Terceiro e último desdobramento, a obscurecida personagem Maibi – diferentemente de Sabino, que é a figuração realista do sertanejo na interpretação de Rangel – surge como a abstração do imaginário civilizado do autor acerca do processo de colonização dos sertões amazônicos, pois seu padecimento como ser humano é desfigurado pela imagem da terra ferida e morta pela ambição. O problema é que a ambição também é abstraída de forma genérica: ela é coletiva, de milhares, e universal. Nesse caso, Maibi e Sabino se tornam vítimas culpadas: completando o círculo trágico irônico por serem parte dessa coletividade cujos valores permitem a exploração do trabalhador e, por isso, enquanto sujeitos atuantes no processo que “fere a terra”, sofrem as consequências desse sistema. Contudo, à exceção desses dois, nenhuma outra pessoa ficticiamente construída por Rangel é relacionada a essa coletividade abstrata e culpada: nem patrão, nem dono do seringal, nem Estado.

Há ainda uma dimensão da narrativa que aprofunda significativamente a semântica trágica nesse conto: a personagem Maibi não é apenas mulher e não remete apenas à terra como espaço físico ultrajado, ela é simbolicamente constituída como sacrifício, pois seu “martírio [...], com sua vida a escoar-se nas tigelinhas do seringueiro, seria ainda assim bem menor do que o do Amazonas, oferecendo-se em pasto de uma indústria que o esgota” (RANGEL, 2008, p. 131). Nesse momento, o enredo realista é deslocado e em seu lugar vemos se formar uma figuração mítica, pois

tinha esse espetáculo de flagício inédito a grandeza emocional e harmoniosa de imenso símbolo pagão, com a aparência de holocausto cruento oferecido a uma divindade babilônica, desconhecida e terrível. É que, imolada na árvore, essa mulher representava a terra.... (RANGEL, 2008, p. 131).

O próprio narrador nos instrui sobre o caráter simbólico do sacrifício, o sangue de Maibi que escoava para as tigelinhas do seringueiro representava uma libação que, sob a aparência de holocausto, funcionava como oblação à Terra, que nesse momento foi alçada à condição de divindade pagã. Desvendar a identidade simbólica dos sertões amazônicos, na perspectiva de Rangel, passava pela reinserção desses sertões na dimensão das relações míticas e místicas e que não eram normatizadas pelos padrões cristãos e civilizados, relações essas das quais o autor de *Maibi* dependia para construir uma interpretação plausível do deslocamento entre o universo da civilização e aquele dos sertões amazônicos à margem dessa. Esse momento do texto, sem dúvida, é o ápice

irônico da narrativa trágica dessa região na visão de Rangel. Compreendamos um pouco mais essa relação entre realismo e mito na discussão proposta por Frye:

A ironia descende do imitativo baixo: começa com o realismo e a observação imparcial. Mas, ao fazer isso, move-se firmemente em direção ao mito, e contornos obscuros de cerimônias sacrificiais e deuses agonizantes começam a reaparecer nela. [...] Quando a consideramos como um mito irônico, uma história de como o deus de uma pessoa é o *pharmakós* de outro, sua estrutura se torna simples e lógica (FRYE, 1973, p. 48-49).

Maibi é uma mulher a quem o marido entrega a outro em pagamento de uma dívida que lhe foi imposta dentro do sistema de trabalho ao qual todos estavam submetidos numa construção fictícia realista e, se considerarmos a composição do espaço natural por Rangel no conjunto da obra *Inferno Verde*, coerente com a busca pela objetividade narrativa do Naturalismo. O conto transcorre nesse movimento: das relações socioculturais da região para o fim trágico da mulher, porém em sua última página o narrador muda de direção e segue rumo ao mito, instituindo “os contornos obscuros de cerimônias sacrificiais” na qual Maibi tanto era vítima – *pharmakós* ou bode expiatório – de uma sociedade onde “as injustiças eram parte inevitável da existência” quanto era a deusa pagã que cobrava seu tributo de sangue aos exploradores. E os sertões ficticiamente talhados seguiam nesse duplo caminho: tanto aproximados das regras de exploração e dominação social quanto mantidos sob as regras estritas de uma narrativa que para fazer sentido deveria ser urdida como um mundo existente em uma zona cinza: entre o mito e a realidade de onde surge a literatura dos vales dos rios Araguaia e Tocantins.

### 3.3.3 A poética regional: o fatalismo em “Gente de Gleba” e destino trágico dos sertões

O tom irônico da tragédia rangeliana, movendo-se rumo ao grandes e emocionais gestos sacrificiais, é apresentado no conto de forma explicativa. Esse recurso transforma variados aspectos de sua obra literária na tradução da estranheza com a qual ele figura os sertões dos vales; outro é o caso de HCR. Na novela *Gente de Gleba*, constante em *Tropas e Boiadas*, HCR prescinde quase integralmente do artifício explicativo, deixando que o mundo que ele ficcionalizou fluísse por entre os liames dramáticos cujo fechamento trágico se aproxima daqueles constituídos por Alberto Rangel.

*Gente de Gleba* conta a história de Benedito dos Dourados, vaqueiro da fazenda Quilombo, fazenda de nome emblemático das relações que ali seriam ficcionalizadas, de propriedade de um coronel, que também era seu padrinho. Nhô Dito, como era conhecido Benedito, vivia no Quilombo desde criança e não conhecia outro universo que não fosse aquele do trabalho cujo centro era a fazenda: a lida com o gado, com as roças e com as tropas.

Assim como Coelho Neto, HCR vai revelando na construção do enredo de *Gente de Gleba* sua percepção/atualização das inúmeras modalidades de formas simples com as quais preenche os sentidos culturais da mentalidade e do imaginário sertanejo. As lendas, crendices, superstições, cantos, danças, casos e causos, provérbios e ditados compõem os aspectos do imaginário e da tradição sertaneja<sup>150</sup> por meio dos quais HCR busca traduzir a cultura das gentes que vivem na gleba, ou melhor, dos trabalhadores que vivem na fazenda.

Na obra carvaliana, porém, surgem indicações da ampliação dos sentidos das formas simples, que passam a ser mobilizadas como um artifício de reconhecimento do mundo sertanejo dentro das tensões sociais que o constituíam e principalmente como exercício de dar a ver a compreensão que os sertões e os sertanejos, por ventura, poderiam ter de si mesmos. HCR convergia esse exercício de interpretação para a prática ficcional, provavelmente por entender que a cultura sertaneja se fundou nos modos que a imaginação e o universo místico resignificam e refundam as relações sociais.

Esse encontro entre costumes, crenças e imaginário, de um lado, e tensões sociais, de outro, dá o tom do jogo estilístico e discursivo da obra de HCR, mas também traz indícios da estrutura do enredo poético da obra. *Gente de Gleba* é representativa desse recurso na obra por trazer a lume a história de personagens sertanejas típicas: Agregados, camaradas, vaqueiros. Benedito é o vaqueiro leal, responsável não apenas pelo gado e pela administração da fazenda na ausência do fazendeiro como também era o braço armado e de confiança do coronel, nos moldes daquele Zé Magro do conto rangeliano Maibi.

Entre Benedito e a filha do coronel, Nhá Lica, há um amor não declarado que move os sentimentos de ambas as personagens, mas não suas ações, pois a configuração da novela na forma realista inibe, no processo de urdidura da novela, a inserção do amor

---

<sup>150</sup> Sobre a discussão das formas simples na obra de HCR, ver GONÇALVES, David. *Atualização das formas simples em Tropas e Boiadas*. Rio de Janeiro: Presença, 1981.

romântico como um dos focos da trama, porém ele paira no enredo como um artifício que joga com a restauração do mundo social sertanejo, como veremos no desfecho.

Os dois eventos principais da novela são, na verdade, a refiguração ficcional do universo da dominação e da exploração dos sertões. No primeiro desses eventos, Nhô Dito é encarregado pelo coronel a trazer de volta o “nagoa Malaquias”, camarada da fazenda que fugira deixando uma dívida de “novecentos e cinquenta e cinco mil réis; eis as circunstâncias” (RAMOS, 1950, p. 85). Rememorando os momentos de companheirismo, Dito reconhecia em seu íntimo que gostava de Malaquias, mas isso não seria empecilho: “havia de vir. Os meios, pouco importavam; morto ou vivo, filiado à gola pelo sedenho ou apenas o par de orelhas como prova, havia de vir” (RAMOS, 1950, p. 85).

Benedito é leal ao fazendeiro; “nem por sombra lhe pass[ava] pelo juízo contrariar as ordens do Coronel” (RAMOS, 1950, p. ), porém não era apenas a lealdade, marco discursivo da cultura sertaneja e elemento que compõe a estética da ficcionalização dos sertões, que definia sua fidelidade, mas sobretudo a introjeção plena da aceitação do mundo tal qual se apresentava, fazendo pesar sobre a sua alma todo um fatalismo cuja expressividade como legenda foi sentenciada pelo próprio Benedito ao dizer: “O que deve acontecer, tem força, acontece mesmo” (RAMOS, 1950, p. 98). Essa fala cristalizada diluída no imaginário coletivo dos sertanejos faz parte da fórmula que apresenta Benedito como um *pharmakós*: ao mesmo tempo inocente e culpado da tragicidade que o envolve.

Assim como Joaquim Percevejo, protagonista do conto *Peru de Roda*, Benedito compreende apenas relativamente a condição de dominação e exploração na qual está submetido. Ele sabe que a sorte de Malaquias, assim como de todos os camaradas, era “passa[r] assim de mão em mão [...] sempre sujeito ao ajuste, de que se livra, comumente, quando chega a morte”, mas “sente isso confusamente” (RAMOS, 1950, p. 84), como esclarece o narrador do conto, admitindo para si mesmo que, “desde pequeno, achara as coisas naquele pé, e assim como estavam, haviam de continuar até que Deus fosse servido em comandar o contrário” (RAMOS, 1950, p. 84).

No processo de construir uma correlação entre a estrutura de sentimentos de Benedito, que representa também a dos sertanejos em geral na visão de HCR, e as fórmulas de significação cultural dos sertões – o destino é quem define o que deve acontecer, e não os homens –, o autor enuncia os limites da compreensão do vaqueiro de

sua própria situação, pois por nada dever ao patrão sentia que “era livre e movia-se para onde bem queria prendendo-o apenas àqueles lugares o hábito da meninice e a gratidão para com os donos da fazenda” (RAMOS, 1950, p. 84).

Os hábitos de meninice, articulados à lealdade, são o índice criado por HCR para representar o trabalhador sertanejo livre do ajuste do patrão, mas não livre da dominação. De fato, Benedito traz Malaquias de volta à fazenda e assiste o camarada sendo surrado em um antigo tronco no centro do pátio da fazenda Quilombo, uma ironia explícita, completamente conformado à situação. Nessa cena, constitui-se a inocência de Benedito, porque mesmo que soubesse da condição de escravização de Malaquias e tenha ouvido os alertas de que não devia confiar no patrão e que não era tão livre quanto imaginava (RAMOS, 1950); mesmo tendo lhe escutado as queixas de que “não deve[ri]a aceitar aquela incumbência ...Tempo de cativo e capitão do mato já passou... Estava no seu direito de ir onde bem queria ... [...] O patrão abusava de sua falta de letras”, ainda assim leva Malaquias de volta ao cativo (RAMOS, 1950, p. 102) .

O destino de Malaquias estava definido: voltava à “senzala”, mas quanto a Benedito, “só na [sua] alma [nesse momento] mais esclarecido, como um cão danado remordeu o remorso” (RAMOS, 1950, p. 109). Contudo, seu erro é muito menor do que o que lhe acontece, o que faz dele uma vítima e configura o modo do enredo da novela como uma ironia trágica. Seu remorso não arrefece sua lealdade, e chegamos aqui ao segundo evento definidor da trama: agora configurando a outra face da ironia trágica que o acomete: sua culpa. Benedito mantinha um caso de amor com Chica, uma cabocla bonita e cobiçada que vivia na vila próxima à fazenda.

O coronel toma a mulher por amante; quanto a Benedito, mesmo tendo sido avisado por Malaquias, não concebe uma relação entre a cabocla e seu patrão. Composto como uma personagem que não compreende a situação e a profundidade da dominação nos sertões, a inocência de Benedito é ampliada às raias da ingenuidade, uma estratégia do autor para suavizar seu estado agônico.

A catástrofe de Benedito inicia-se com sua incompreensão de que as regras que sustentam o poder nos sertões não fazem exceção, porém HCR permite à personagem a fuga da angústia – algo que Alberto Rangel não concede aos seus personagens vítimas ou *pharmakós* – justamente para formular com mais força a ironia da situação, pois, ainda diferentemente de Rangel e, nesse caso, de Coelho Neto também, não há em HCR

a busca por explicar a situação, mas por tornar compreensível o que passa despercebido ao protagonista da novela.

O que HCR deseja é fazer com que Benedito compreenda que o universo sertanejo é constituído narrativamente em uma zona cinza das relações sociais que ora reforçam os valores costumeiros, como lealdade mútua entre empregados e patrões, ora transgridem esses mesmos valores em função de uma hierarquização social que tem como centro motor o orgulho pessoal do coronel; lembramos aqui do caso do arrieiro Joaquim Percevejo, levado arrastado e cuja barba foi raspada numa demonstração performática da força simbólica da dominação.

Voltemos ao enredo de *Gente de Gleba*. Enquanto Nhá Lica sofre de amores em silêncio, Benedito não concebe ser correspondido pela filha do coronel e, focalizando sua atenção em Chica a “alegre companheira [Chica] de folgares”, resolve ir à vila mesmo contra a ordem do coronel, que lhe determinara não sair da fazenda durante aquela semana (RAMOS, 1950, p. 110). Chegando à vila, deixou sua égua no rancho dos tropeiros e seguiu a pé, por volta das “onze horas menos um quarto”, à casa de Chica.

Recebido pelo cachorro em algazarra, antes de entrar na casa ouve a voz abafada de outro homem, e em seguida Chica pergunta quem estaria à porta, visto que não esperava Benedito naquela noite. Benedito “não respondeu, numa súbita desconfiança”; conseguiu abrir a porta e ainda vislumbrou um vulto esgueirando-se pela janela. Irado, Benedito interroga Chica: “– Quem era? Quem?” (RAMOS, 1950, p. 111-112). A mulher chora, mas não responde:

Ante o silêncio que mais uma vez o acolhia, a negar toda a certeza daquele amor passado, da fidelidade e obediência antiga, achou-se de todo desorientado; e, perdida a tramontana, numa impulsiva revolta, derrubou-a de novo arrebatadamente, e desandou a espancá-la, aos rugidos de fera. [...] Então já dementado, dobrou-se sobre aquele corpo que lhe opunha apenas a morna passividade dum silêncio obstinado, e furiosamente, bestialmente, violentou-a com selvageria [...] (RAMOS, 1950, p. 113).

Embora em grau menor que Sabino, Benedito direcionara sua revolta contra a mulher, e não contra a situação e seus responsáveis. Por outro lado, há uma ambivalência no direcionamento na descrição que o narrador faz das sensações e emoções de Benedito: estaria ele revoltado com Chica ou com o coronel e padrinho? A fidelidade e a obediência antiga eram da mulher para com ele ou dele para com o coronel? A fúria resumia sua decepção com a mulher ou com o patrão? Provavelmente com os dois. As regras da gratidão o calavam tão fundo que mesmo diante das

evidências de que corria perigo, depois de embriagar-se, resolveu retornar à fazenda Quilombo (RAMOS, 1950).

No caminho de volta, intercepta-o Malaquias – o negro que ele levava sojigado de volta à fazenda – para lhe avisar que não voltasse ao Quilombo, que “sum[isse] no mundo, [pois] o patrão t[inha] gente à [sua] espera para o prender, morto ou vivo” (RAMOS, 1950, p. 115). Benedito compreendeu, enfim, toda a situação: “era, pois, aquele velhote perrengue que se lhe metera com a Chica” (RAMOS, 1950, p. 115). Não fugiria:

Abafando todo o respeito antigo, e uma necessidade imediata de imperiosa bruteza do instinto animal afrontado.... [...] ficando esporas, [...] se afastava, cego, numa arrancada veloz, rumo da Estiva, para o seu destino, para sua perdição... (RAMOS, 1950, p. 115).

Destino e perdição andam lado a lado nas tramas trágicas sertanejas. A força do que tem que acontecer encaminha Benedito para seu fim, enquanto Malaquias aproveitou o momento, não tendo conseguido demover o vaqueiro da ideia de seguir ao encontro do coronel, para “envered[ar-se] por um trilho à esquerda. Caminho do homizio e do sertão” (HCR, 1950, p. 116). Benedito, mesmo de sobreaviso, foi preso, laçado e levado rumo ao Quilombo. Quando lá chegaram, foi dada a ordem do coronel: “– Amarrem o homem no curral, tirem-lhe os estorvos do corpo, deixem apenas pés e mão manietados” (HCR, p. 116). Todos se retiraram, ficando com Benedito apenas o coronel, que, em cólera, vociferava se era lá coisa de outro mundo. “É esta a primeira vez que trazem à porteira um poldro madraço em vias de capação? Pois as éguas do meu pasto não foram apuradas para roncolho dessa laia!” (HCR, 1950, p. 117). Benedito, preso ao tronco do curral, ouve as palavras do fazendeiro sem compreender o significado:

A cabeça pendida sobre o peito, olhos esgazeados, olhava sem compreender, à espera de que aquele pesadelo de chumbo se dissipasse [...] Que significava aquela lâmina reluzente, cujo fio o patrão experimentava na unha do polegar, e a fitá-lo sinistramente? E a cadeia de ideias, de novo partida, se lhe embaralhava na mente, sem coordenação (HCR, 1950, p. 117).

Nesse momento funesto, a lucidez de Benedito do Dourados está quase totalmente apagada, mas nem por isso ele se faz menos culpado. Do que o acusam? De viver em uma sociedade na qual todas as coisas tinham donos, inclusive os homens e as mulheres. Como Benedito não entende o significado das palavras do patrão e nem mesmo por que estava ali aprisionado, não pode formular sequer uma palavra em sua própria defesa; ele sequer pode pensar ordenadamente. Se pudesse, o narrador exporia

sua justificativa, mas não, sua perplexidade atravessa mais uma vez todo o seu ser. O passo seguinte do coronel, castrar Benedito e deixá-lo amarrado para morrer, exprime a violência, artifício do poder e do mandonismo nos sertões, mas é a atitude final de Benedito que compõe uma imagem emblemática dos sertões:

A operação foi demorada, cruenta, dolorosa, a julgar pela contração intermitente de seus lábios convulsionados. Mas a boca, os olhos, esses, não exprimiam uma só queixa... Deixou-se amputar em silêncio, sem movimento quase, como uma rês abatida (HCR, 1950, p. 118).

Destino e perdição se encontram na construção da estrutura poética trágica das narrativas literárias dos vales e, mais importante, consumam em Benedito a vocação dos sertões para a morte e para o fatalismo dos homens: a primeira sentença deu o próprio vaqueiro ao dizer que nos sertões tudo continuava igual “até que Deus fosse servido em comandar o contrário” (HCR, 1950, p. 84). A segunda quem dá é João Vaqueiro, que assistiu à crueldade que o coronel fizera a Benedito e predisse: “Tratos assistira-os a muitos [...] Mas como aquele, pedia castigo divino!” (HCR, 1950, p. 118). Essa segunda sentença resume o desastre que se abateria sobre a família do coronel, que teria sua filha, Nhá Lica, morta de “tristeza e de paixão” na mesma tarde em que Benedito desfalecia “após lenta agonia”, ao passo que na fazenda, “agora erma, lento e lento o tempo começara a sua obra de estrago e desconforto” (HCR, 1950, p. 119).

Corroendo a prosperidade da propriedade com a mesma lentidão que a morte chegara para Benedito. A decadência da fazenda é concebida como castigo divino na urdidura do enredo trágico, mas ele se fecha no sentido privado da punição: apenas a fazenda Quilombo e a filha do fazendeiro são atingidas. Não há um concerto ou rearranjo nas relações do mundo sertanejo, o que nos conduz à primeira sentença: seus significados, para além do destino pessoal de Benedito, do universo e das relações de poder nos sertões que HCR cria, são feitos de permanências, pois os vales são marcados pelo tempo “lento e lento”:

Um a um, valendo-se de novos contratos com fazendeiros do arredor, os camaradas do sítio se tinham ido, numa passividade fatalista de rebanho, da ferropeias dum jugo para as de outro quem sabe, mais duro e cruel... Por último João Vaqueiro, que ali se deixara ainda ficar, lutando em balde com um atavismo de condição que atreito àquelas paragens (HCR, 1950, p. 119).

A lentidão do tempo equivale à lentidão dos homens, que apenas “um a um” deixavam o Quilombo. Presos nos contratos que somente a morte desfazia, como bem recordou Benedito, procuravam novos padrões, porém continuavam assenzalados no mesmo sistema de “cativeiro”. Em tudo Benedito é representativo do arquétipo ficcional

que foi construído para o sertanejo pobre dos vales dos rios Araguaia e Tocantins: seu atavismo diante dos costumes que encontrou desde sua meninice completa sua perplexidade ante o que lhe acontece sem que o discurso literário consiga expressar algo além do fatalismo que emerge da profundidade da estrutura poética da novela. A vítima trágica narrada no modo irônico não consegue se defender porque o que lhe acontece independentemente de qualquer ação sua já está prefigurado no seu universo ficcional um horizonte de predestinação à desgraça, à escravidão ou à morte.

Esse constructo trágico aufere força de matriz literária não somente na composição das personagens típicas. No conjunto dessas três obras e na combinação dos aspectos comuns entre elas, vemos surgir a tripartite da base composicional da ficção dos vales dos rios Araguaia e Tocantins: a) a construção da paisagem de forma ambivalente: entre descrição naturalista dos elementos e a metaforização dos sentidos que figuram floretas, campos, cerrados ou matas como ambientes opressivos que constituem presenças marcadamente agônicas tanto nas tramas pessoais quanto nas socioculturais que exprimem os dramas sertanejos; b) um discurso que estetiza as lutas sociais e constitui as vozes das personagens em um diálogo polifônico ao contemplar a tensão entre o universo interior da obra e a forma da moldagem dos critérios éticos no texto literário que dão sentido às representações da realidade social figurada.

O mundo social discursivamente ficcionalizado converge para a construção de uma realidade inventada que mobiliza as formas simples em suas mais variadas configurações para inserir a dimensão cultural das relações na narrativa ficcional da exploração e da dominação evidenciando o sentir, o interpretar, o estranhar e o conhecer das personagens que respondem aos autores em uma humanidade difusamente compreendida; c) a ficcionalização recorrente da exploração e da dominação dos homens como um fim para a morte consuma-se como a expressão de uma persistente poética trágica que funda topos literários vinculados à reconhecimento do fatalismo e do atavismo dos sertões.

Desse ponto de vista, o universo ficcionalizado tanto pode nos apresentar personagens com as quais nos identificamos por terem as mesmas condições humanas que as nossas e enfrentarem as mesmas dificuldades para lidar o meio como pode nos apresentar personagens inferiores a nós colocando no panorama literário o tom irônico que converge para a situação de vítima com a qual as personagens sertanejas são figuradas desde o final do século XIX.

Essa base tripartite constituiu o modelo literário privilegiado por meio do qual boa parte das temáticas, de um lado, e dos sentidos históricos e ficcionais, de outro, foi sendo introduzida na literatura regionalista durante todo o século XX, principalmente a goiana, que construiu a tradição de figurar não apenas Goiás, mas também o Pará e o Maranhão. No próximo capítulo, discutiremos justamente como e quais temáticas vão preenchendo o esqueleto estrutural e compondo a arquitetura de uma narrativa que engloba as dimensões da linguagem, da ficção e da história nos vales.

## CAPÍTULO IV

### A CONSTRUÇÃO TEMÁTICA DOS SERTÕES DOS VALES: AS FORMAS DA MODERNIZAÇÃO E A GRAMÁTICA DA REVOLTA E DA COLETIVIDADE

Desde o primeiro quartel do século XX, o universo narrativo sobre os sertões dos vales dos rios Araguaia e Tocantins tem sido ampliado com novos autores e novas escriturações. Contudo, essa nova arquitetura narrativa se constituiu a partir de uma tradição que havia lançado as bases poéticas desse mundo narrado como trágicas e, ao mesmo tempo, como irônicas, apesar de algumas vezes resíduos narrativos de uma visão idílica insistissem em reavivar-se. Esse jogo entre tradição e inovação constitui-se em um caudal de ideias, conteúdos e enredos que circulam entre textos de ficções *tout court* e textos que ficcionalizam a si e o mundo sem, todavia, advertirem-se quanto ao fato. Sertão é invenção poética, sertões são inventividades realistas nas quais poéticas e retóricas se encontram, enfrentam-se ou se complementam.

Discutir as circunstâncias desses contatos exige perscrutar algumas questões relativas às mudanças no construto narrativo e estético das escriturações sobre os sertões dos vales a partir da década de 1930, quando novas expectativas políticas trabalharam no sentido de “reinventar” os discursos sobre a região. Assim, algumas questões que estão em nosso horizonte neste capítulo vinculam-se à busca por compreender se a partir de 1930 os processos de construção das estruturas narrativas desses sertões reafirmam ou resignificam os estilos, as semânticas da retórica ou o fundamento irônico, esse último vazado quase sempre em enredos trágicos constituídos anteriormente ao período em referência.

Para isso, escolhemos alguns narradores que escreveram entre 1930 e 1960 e que podem ser concebidos como a emergência de novas formas narrativas acerca dos sertões. Entre eles, alguns são escritores ficcionais e outros narradores não ficcionais, esses últimos difíceis de enquadrar em um gênero de escrita, mas que são reverenciados como narradores realistas dos sertões dos vales. O narrador não ficcional é o engenheiro militar Lysias A. Rodrigues<sup>151</sup>. Rodrigues viajou pela região que compreende o

---

<sup>151</sup> Lysias Augusto Rodrigues nasceu na cidade do Rio de Janeiro, em 23 de junho de 1896. Em 1921, como tenente, integrou a primeira turma de Observadores Aéreos ao lado do capitão Newton Braga, entre outros companheiros. Como capitão, em 1927, concluiu o curso de piloto, realizado na Escola de Aviação Militar, conquistando o “brevet” de aviador. Era engenheiro-geógrafo, escritor e fluente no francês, castelhano, inglês e italiano. Estudioso dos assuntos ligados à aeronáutica, e por acompanhar a evolução que ocorria na Itália, França e Inglaterra, iniciou uma campanha pela criação de um organismo para

sul/sudeste do Pará, sul do Maranhão e norte de Goiás no decorrer do ano de 1931 e escreveu as obras *Roteiro do Tocantins* (1943) e *O rio dos Tocantins* (1945). Os autores ficcionais são os literatos goianos Eli Brásiliense<sup>152</sup>, com a obra *Pium: nos garimpos de Goiás*, publicada em primeira edição em 1949, e Bernardo Élis<sup>153</sup>, com o romance *A*

---

congregar as aviações civil e militar, a exemplo desses países. Afirmava que sem um ministério próprio o Brasil jamais teria uma aviação capaz de atender às exigências impostas por sua imensidão geográfica. Defendia com ardor seus argumentos e criou, em 1928, campanha nesse sentido, lançando a público, em 07 de outubro, o artigo intitulado: *Uma Premente Necessidade: O Ministério do Ar*. Com a criação do Correio Aéreo Militar, em 12 de junho de 1931, o Brasil interior começou a ser explorado com vistas à instalação de pistas de aviação entre o centro e norte do Brasil. Naquela ocasião, como havia interesse da “Pan American Airways” em diminuir o tempo gasto por suas aeronaves entre Miami e Buenos Aires – o trecho no território brasileiro era realizado ao longo da costa –, o governo designou o major Lysias Rodrigues para acompanhar e fiscalizar a missão americana, recebendo a incumbência de estudar a implantação de campos de pouso no Brasil central até Belém. Assim, em 19 de agosto de 1931, começa sua viagem, percorrendo os Estados de São Paulo, Minas Gerais, Goiás, Maranhão, chegando a Belém do Pará em 09 de outubro. Atravessou por terra os sertões interiores promovendo convênios com as prefeituras locais para a instalação de pistas de pouso, aventura esta que registrou em sua obra *Roteiro do Tocantins*. Durante a “Revolução” Constitucionalista, em 1932, o major Lysias Rodrigues combateu ao lado de São Paulo, comandando o Grupo de Aviação Constitucionalista, sediada no Campo de Marte. Depois do armistício em 03 de outubro, ele e seus companheiros foram reformados pelo governo e exilaram-se em Portugal e Argentina. Em 1934, foram anistiados e reintegrados ao Exército. De volta ao Brasil, continuou o trabalho iniciado com a exploração terrestre em 1931. Assim, em 14 de novembro de 1935, iniciou o levantamento aéreo no avião Waco, decolando do Campo dos Afonsos em direção a Belém, inaugurando todos os campos de pouso que ele próprio implantou em 1931 em diversas cidades no norte de Goiás, sul do Maranhão e sul-sudoeste do Pará, antes de chegar a Belém. Na década de 1940, propôs ao governo de Getúlio Vargas a criação do Território Federal do Tocantins, que abrangeria o sul do Maranhão e o norte de Goiás, não obtendo êxito. Faleceu no Rio de Janeiro em 1957, aos 61 anos de idade.

<sup>152</sup> Literato norte-goiano que nasceu em 1915 na cidade de Porto Nacional, a mesma cidade sobre a qual Lysias Rodrigues discorreu didaticamente acerca da existência de fabulosa e acessível mineração. Autor de diversas obras, algumas ficcionais e outras de cunho místico ou transcendental, Brásiliense viveu até o ano de 1937 no norte de Goiás circulando entre sua cidade natalícia e Pedro Afonso. Aprendendo o francês com os frades dominicanos que viviam em Porto, tornou-se professor de francês e português, demonstrando desde cedo seu pendor pelas letras (ALMEIDA, 1985). Mesmo tendo excursionado pelo mundo da poesia, foi como prosador de ficção que o escritor goiano foi reconhecido como escritor de talento, o que se destaca nas críticas que seu primeiro romance, *Pium: romance nos garimpos de Goiás* (1949), recebeu. Para Jorge Ramos, *Pium* “era um dos grandes romances brasileiros [...] obra de uma intensidade de vibração humana”, vibração humana essa também destacada por Bernardo Élis, outro escritor goiano, ao afirmar o “aspecto profundamente humano” e que significava “uma arma posta a serviço da causa do povo” (BRASILIANSE, 1987, p.12). Fato é que *Pium*, apesar de sua qualidade literária reconhecida, não alcançou visibilidade imediata para além dos círculos goianos, como bem consignou a *Revista do Globo* de 15 de abril de 1950 ao afirmar que a obra não teve a projeção que merecia. (BRASILIANSE, 1987). Faleceu em Goiânia no dia 05 de dezembro de 1998, aos 83 anos.

<sup>153</sup> Bernardo Élis Fleury de Campos Curado (Corumbá de Goiás, Goiás 1915 - idem 1997). Contista, romancista, poeta, ensaísta, advogado e professor. Élis inicia o estudo das primeiras letras em casa, com o pai, o poeta Érico José Curado. Em 1928, viaja para a cidade de Goiás. Estuda no Liceu de Goiás, onde conclui o curso clássico somente em 1940, pois interrompe o curso por dois anos para assumir o cargo de escrivão do cartório do crime de sua cidade natal. Transferido para Goiânia, forma-se em direito em 1945. Tenta a carreira literária no Rio de Janeiro, mas, pela falta de interesse de editoras em seus originais, volta a Goiânia e funda a revista *Oeste*, em que publica o conto *Nhola dos Anjos* e a *Cheia de Corumbá*. Participa do 1º Congresso de Escritores, em São Paulo, em 1945. De 1941 a 1965, foi filiado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), atuando na área de comunicação e agitação do partido em Goiânia. Em 1953, organiza o 1º Congresso de Literatura, em Goiás. Dois anos depois, publica seu único livro de poemas, *Primeira Chuva*. Funda e preside a Associação da Escola Técnica de Goiânia e do ensino público estadual e municipal, além de ministrar aulas de literatura brasileira na Universidade Católica de

*terra e as carabinas*, novela escrita da década de 1940, e com o conto *Ontem, como hoje, como amanhã, como depois*, contido na obra *Caminhos e descaminhos*, publicada em 1965.

Como exposto na apresentação da tese, não nos ateremos a investigar obras completas ou mesmo uma obra em todos os seus aspectos, dando preferência por interpelar as narrativas conforme o que consideramos ter sido o grau de representatividade do conto ou da novela dentro de uma referida obra ou mesmo de determinado tema no conjunto da obra de um dos autores destacados para análise. Quando em referência a romances, caso da obra *Pium: nos garimpos de Goiás* (1987), de Eli Brasiense, a direção tomada neste capítulo centra-se em problematizar a temática mais relevante no conjunto das inserções semânticas nos sertões dos vales.

Considerando esses apontamentos, buscaremos formular como os sertões começam a ser delineados de forma paradigmática e como signo global de interpretação de modo que uma ficcionalidade passe a integrar sua construção inter e extra narrativas a partir da década de 1930. O foco de análise aqui são os conteúdos tratados não como contexto, mas como modo temático de enredo das obras. Northrop Frye divide os aspectos do enredo em geral conforme os modos de sua ficcionalização terminem por isolar o herói e/ou protagonista de sua sociedade, caracterizando o modo de ficção trágica, ou terminem por incorporá-lo nela, configurando o modo de ficção cômica<sup>154</sup>.

Além desses dois modos, há na teoria dos modos ficcionais de Frye os modos temáticos, os quais também são ficcionalizações do enredo, mas são constituídos principalmente da expressão na obra da relação entre o escritor e sua sociedade, vejamos:

Aristóteles arrola seis aspectos da poesia: três deles, a melodia, a dicção e o espetáculo, formam por si mesmos um grupo [...] Os outros três são o *mythos* ou trama, o *ethos*, que inclui os caracteres do ambiente, e a *diánoia* ou 'pensamento'. As obras literárias que consideramos até agora são obras de ficção nas quais a trama é, conforme Aristóteles a chamou, a 'alma' ou princípio conformador, e os caracteres existem primariamente como funções da trama. Mas além da ficção interna do herói e de sua sociedade (características dos modos da ficção trágica e cômica), há uma ficção externa,

---

Goiás. Retira-se dos quadros do PCB e, em entrevista do ano de 1990, reconhece que deixou o partido em função das perseguições que vinda sofrendo em Goiás, mas que ainda pensava como quando escreveu *A Terra as Carabinas*, na década de 1940, acerca das lutas sociais. Na década de 1970, é assessor cultural do Escritório de Representação do Estado de Goiás no Rio de Janeiro, e volta a dar aulas na Universidade Federal de Goiás. Em 1975, é eleito o quarto ocupante da cadeira número 1 da Academia Brasileira de Letras (ABL). Desempenha a função de diretor adjunto do Instituto Nacional do Livro (INL), em Brasília, de 1978 a 1985. Em 1986, é nomeado para o Conselho Federal de Cultura, do qual faz parte até sua extinção, em 1989. Faleceu em Corumbá de Goiás, em 1997.

<sup>154</sup> Sobre os modos ficcionais trágicos e cômicos em Northrop Frye, voltar ao capítulo III.

que é uma relação externa entre o escritor e a sociedade do escritor. A poesia pode estar completamente absorvida em suas personagens internas [...]. Mas logo que a personalidade do poeta surge no horizonte, estabelece-se com o leitor uma relação que transcende a estória, e que pode aumentar até não haver mais história alguma além daquilo que o poeta está comunicando ao leitor. Em gêneros tais como os romances e as peças, a ficção interna é comumente de interesse precípua; nos ensaios e na lírica, o interesse primário é na *diánoia*, a ideia ou pensamento poético (algo muito diferente, por certo, das outras classes de pensamento) que o leitor obtém do escritor. A melhor tradução de *diánoia* talvez seja ‘tema’, e a literatura com esse interesse ideal ou conceptual pode ser chamada de temática (FRYE, 1973, p. 57-58-destaques do autor).

As ficções e ficcionalizações nas quais a trama – trágica ou cômica - é a dimensão de interesse precípua colocam para o leitor a seguinte pergunta: Em que irá dar essa história?; a que tem o pensamento como interesse principal, pergunta: “Qual o sentido desta estória?”, porém não se trata de reduzir a narrativa ao discurso e muito menos de compreendê-lo fora dos limites da invenção, mas entender que em uma obra temática – que privilegia o pensamento – “o herói, a sociedade do herói, o poeta e os leitores do poeta, sempre estão presentes, ao menos potencialmente” (FRYE, 1973, p. 58). Ou seja, nos modos temáticos ainda há uma trama aprofundada nos modos trágicos ou cômicos, como vimos no capítulo anterior, mas é o horizonte da ficcionalização externa ao texto – entre o autor e sua sociedade - que define seu status literário como temático.

No que concerne às obras não ficcionais que pretendemos abordar aqui, seu caráter de narração, no qual o enredo existe primordialmente para ilustrar os temas, porém sem perder a “ênfase vigorosamente ficcional”, permite-nos entrever aspectos que possibilitam interpretá-las nos modos temáticos (FRYE, 1973, p. 59). Isso se torna possível porque nessas obras não ficcionais há uma tendência paradigmática que remonta à construção dos topos que figuraram uma semântica modeladora dos significados de sertão e que persiste até o presente.

Na esteira dessa exposição inicial, façamos alguns esclarecimentos: a) quanto à literatura de ficção propriamente dita, trata-se de narrativas que surgem no interior de uma formação literária propriamente goiana, mas que não restringe a construção de seus cenários e conflitos aos espaços geográficos dentro do território goiano; b) enquanto formação literária, ela compõe seus temas a partir da dimensão poética trágica, porém a presença do “pensamento” ou *diánoia*<sup>155</sup> do autor, expresso ficcionalmente, parece fazer

<sup>155</sup>Segundo Guerreiro, Platão define *diánoia* como o diálogo da “alma consigo mesmo”, ou seja, uma ação de comunicação discursiva interior ou pensamento (GUERREIRO, 1995, p. ). Por sua vez, Aristóteles, em *Metafísica* (2012a) diz que a *diánoia* é um pensamento ou raciocínio, ou melhor, “um

emergir uma série diferencial que caracteriza os sertões como narrativa inventada a partir de 1940; c) quanto às narrativas não ficcionais, mas ainda assim ficcionalizadas e ficcionalizantes dos sertões, delimitadas nas obras de Lysias Augusto Rodrigues, o que as caracteriza não é propriamente o grau de ficcionalização, mas o grau de narração – pautada pela expressividade do pensamento do autor no interior da obra – que transforma os mitos em modelo interpretativo.

#### **4.1 A construção dos mitos da natureza na temática da riqueza: o Eldorado revisitado em Lysias A. Rodrigues e Eli Brasiense**

Desde a carta de Caminha, o mito é introduzido nos sertões como a representação de um avistamento que ainda não havia se dado, ou seja, uma ficção. Uma terra distante, invenção de uma riqueza e de uma uberdade, mas, sobretudo, invenção de uma selvageria que se perdia no tempo e fazia o homem se perder no tempo e no espaço. A terra perdida e distante é transmutada em uma terra de pecado, mas a terra também vai se transformando em paisagem poética. Um mundo árido, como descreveram os médicos Artur Neiva e Belisário Pena, ou uma geografia de águas banhada por rios, contada tanto por Carlota Carvalho quanto por José Maria Audrin, começam a recortar territorialmente os sertões apontando-lhes características particulares e especificidades que de alguma forma estão estruturadas em um de seus topos primários: a perdição.

As formas como os homens se perdem nos sertões são variadas e escrituradas conforme o gênero discursivo da narrativa: se são literaturas imaginativas, algumas formas, se são relatos não ficcionais, outras formas. Certo é que os sertões dos vales dos rios Araguaia e Tocantins, apesar dos cursos perenes de águas, trazem na presença da aridez um acúmulo de sentidos que articulam natureza e experiência não apenas por suas relações materialmente constituídas, mas pelos caminhos da subjetividade nos quais as poéticas criam o mundo sertanejo a partir da agudeza do olhar dos autores.

No caso de Eli Brasiense, o sertanismo moderno expresso nas páginas do romance *Pium* (1987) evoca um Eldorado que em quase nada coincide com os tons épicos que os narradores do bandeirantismo criaram. Sua linguagem é tecida fora do

---

pensamento raciocinante”. Para Northrop Frye, de quem apropriamos a noção, diánoia é a poética sob o modo do pensamento discursivo ou narração, distinguindo-se dos modos ficcionais (trágicos e cômicos) por focalizar o enredo na comunicação de uma ideia ou temática, e não na construção da urdidura na trama (FREY, 1973).

círculo de significação da exuberância da vegetação e por isso o cenário do romance apesar de entremeado pelas riquezas minerais é figurado como um “pedaço de terra pedregosa e improdutivo” (BRASILIANSE, 1987, p. 15). A sutileza áspera com que compõe os cenários do garimpo é transposta para as tramas do romance identificando-a com o sofrimento dos homens que viviam de cavar a terra em busca do cristal.

Recriando as imagens histórico-econômicas da sociedade sertaneja à qual pertence, Eli Brasiense move-se, no conjunto de sua obra, entre uma crítica social profunda da realidade dos garimpos e a busca por decifrar esteticamente o período de transição do mundo rural para “uma época pejada das mais variadas e ousadas inovações” (ALMEIDA, 1985, p. 34). *Pium*, partindo da ficcionalização de situações verídicas, produz os sentidos, de um lado, da miséria do sertão e, de outro, das condições que são as bases do desenvolvimento de Goiás: as pistas de aviação, o comércio repleto de inovações e a construção de Goiânia que teriam “varrido as cinzas do isolamento que insulava [Goiás] como Estado mediterrâneo, por questões óbvias, do resto do Brasil” (ALMEIDA, 1985, p. 33).

Essa literatura de transição, criada com ênfase na hibridez das circunstâncias e interpretações, parece iniciar a composição dos sertões dos vales para além dos movimentos antitéticos nos quais eram forjados desde o período colonial e abrir caminho para outras leituras e para a construção de novas ficcionalizações, como, por exemplo, as riquezas, o progresso e o desenvolvimento econômico; talvez por isso Eli Brasiense reconheça *Pium* (1987) como “a coluna mestra de toda a sua obra” (BRASILIANSE apud ALMEIDA, 1985, p. 37). Mesclando-se à “problemática humana” que cresce com as ilusões de riqueza, o labor literário desse regionalista sugere as incongruências dos sertões no século XX, mas não mais reivindica as construções antitéticas.

As obras *Roteiro dos Tocantins*, publicada em 1943, e *O Rio dos Tocantins*, publicada em 1945, desde seus títulos colocam em perspectiva a relação entre os sertões dos vales e as águas fluviais, relação essa construída pelo autor de ambas: Lysias A. Rodrigues. Antes de nos acercarmos dessas narrativas, apresentemos o contexto da viagem aos vales que dá origem às duas obras em referência. Formado piloto na Escola de Aviação Militar em 1927, desde logo esse aviador se interessou pelos problemas de integração territorial do Brasil e passou a destacar a importância do transporte aéreo como instrumento de territorialização do Brasil profundo.

Seu interesse pela região tocantina se deu quando da criação do Correio Aéreo Militar, em 1931, ocasião na qual Rodrigues integrou a missão americana de implantação das pistas de pouso ao longo da rota das cidades e vilas que margeava o rio Tocantins, passando pelos três estados que compõe os vales: Goiás, Maranhão e Pará. O texto, que se encontra no site da reserva da Aeronáutica, esclarece:

Com a criação do Correio Aéreo Militar, em 12 de junho de 1931, o Brasil interior começou a ser ‘descoberto’ pelos bandeirantes do ar. Naquela ocasião, como havia interesse da ‘Pan American Airways’ em diminuir o tempo gasto por suas aeronaves entre Miami e Buenos Aires – o trecho no território brasileiro era realizado ao longo da costa –, o governo designou o Major Lysias Rodrigues para acompanhar e fiscalizar a missão americana, recebendo a incumbência de estudar a implantação de campos de pouso no Brasil central até Belém. O Correio Aéreo Militar já estava iniciando a extensão da rota Rio – São Paulo até a capital de Goiás. Assim, em 19 de agosto de 1931, começa sua viagem, percorrendo os estados de São Paulo, Minas Gerais, Goiás, Maranhão, chegando a Belém do Pará em 9 de outubro. Varou por terra o sertão bruto. Quão confortável deve ter sido essa viagem! Uma aventura registrada em seu diário, com simplicidade, sem qualquer afetamento, mais tarde incluída na obra que batizou de *Roteiro do Tocantins*<sup>156</sup>.

A longa viagem foi realizada na parte referente aos sertões dos vales quase totalmente em embarcações movidas a remos pelo rio Tocantins, embora uma pequena parte, no início da viagem, tenha sido percorrida em lombo de animais. No percurso mesmo dessa viagem, Rodrigues costumava “trabalha[r] até ao escurecer no [seu] ‘Diário de Viagem’”, construindo a narrativa que daria origem tanto ao *Roteiro dos Tocantins* (1943) quanto ao *O rio dos Tocantins* (1945) (RODRIGUES, 1943, p. 185).

Retornando dessa viagem, Rodrigues participou da revolta armada de 1932<sup>157</sup>, lutando por São Paulo, o que teve como consequência sua reforma prematura, sendo reintegrado ao Exército em 1934. Mesmo depois de quatro (04) anos da primeira viagem, a região tocantina permanecia no horizonte do aviador e por isso em 1935, juntamente com dois funcionários da Panair do Brasil, fez o caminho de volta aos sertões dos vales, dessa vez não mais por água, mas pelo ar: em uma aeronave. Esse retorno aos vales também foi transformado em um relato que consta do *Roteiro do Tocantins* (1943).

<sup>156</sup>Galeria de honra da Reserva da Aeronáutica. Disponível em: <<http://www.reservaer.com.br/galeriahonra/lysias.html>>. Acesso em: 20 ago. 2017.

<sup>157</sup>Revolução Constitucionalista de 1932, também conhecida como Revolução de 1932 ou Guerra Paulista, foi o movimento armado ocorrido no Estado de São Paulo, entre julho e outubro de 1932, que tinha por objetivo derrubar o governo provisório de Getúlio Vargas e a convocação de uma Assembleia Nacional Constituinte.

Considerado o patrono do Instituto histórico e cultural da Aeronáutica (INCAER), Lysias Rodrigues não apenas recebeu o título de “bandeirante do ar” na narração das Forças Armadas como, décadas antes disso, transformou em sua própria narrativa, realizada nas décadas de 1930/1940, os sertões dos vales naqueles mesmos sertões bravios que as bandeiras do século XVII teriam devassado, pois, em sua visão, o “século XVII foi o apogeu do bandeirantismo paulista. Esse movimento de gigantes em direção ao Tocantins em 1590, e se processava cada vez com maior intensidade à proporção que começava a decorrer o novo século” (RODRIGUES, 1945, p. 70).

#### **4.1.1 A temática da riqueza: a paisagem mineral como retórica da prova em Lysias Rodrigues**

Partindo principalmente das narrativas de Alfredo Ellis Júnior e Afonso D’escragnolle Taunay, os sertões das antíteses se desfazem na escrita de Lysias Rodrigues. Contudo, enquanto Taunay procurava afastar a imagem dos sertões ricos em minerais da imagem do paraíso, transformando a “epopeia” paulista em atos de heroísmo no combate à tríade semântica fome/doença/indígenas<sup>158</sup>, Rodrigues transformou as riquezas minerais dos vales em tema que tanto era valioso por fazer parte de uma expectativa de desenvolvimento econômico do país quanto por elevar o êxtase que as referidas expectativas poderiam causar nos leitores de suas narrativas.

Isso não significa dizer que o aviador tenha deixado de lado as referências da epopeia paulista como momentos limitantes ocasionados pela fome e pelos riscos naturais de seguir pelo rio Tocantins, mas elas serviam a um sentido que emerge em outras bases, como veremos abaixo. Na narração de Rodrigues, os temas das riquezas minerais e a figuração de pedras preciosas e de minérios foram constituídos sob três abordagens diversas, porém inter-relacionais. Primeiro, uma tentativa de coletar informações acerca da existência de minérios nos vales conduziu o autor à descrição que operacionalizava o realismo das formas ficcionais como instrumento de divulgação de seu pensamento.

Segundo, incorporando à coleta as narrações dos sertanejos que encontrou pelos caminhos, momento no qual o texto fluía do realismo para a urdidura imaginária; terceiro, quando desse imbricamento entre prospecção e imaginação, o jogos da

---

<sup>158</sup> Sobre essa discussão, retomar o Capítulo I.

linguagem aprofundou-se até o mito – ficção fundante – que sombreava o construto factual do que se escrevia sobre os sertões dos vales.

Por outras palavras, a presença das riquezas minerais surge na narração de Lysias Rodrigues como uma das formas de expressão temática de seu pensamento poético, ou seja, como um dos temas ficcionalizados dos quais emerge sua relação de autor com o grupo para quem escrevia, a saber, os exploradores dos sertões dos vales: os sertanistas do século XX. Sobre esse lugar de escrita de um autor temático, Northrop Frye esclarece que esse autor mantém uma relação de integração e /ou isolamento em relação à sua sociedade. Quando tendendo ao isolamento, “pode escrever como indivíduo, acentuando o isolamento de sua personalidade e o inconfundível de sua visão”; nesses casos, a “frequência dos estados de espírito de protesto queixa, zombaria e solidão [...], em tais obras, talvez indique uma analogia aproximativa com os modos trágicos da ficção” (FRYE, 1973, p. 60). Quando integrado à sua sociedade, o autor pode

devotar-se a ser um porta-voz de sua sociedade, o que significa, pois, que ele não está se dirigindo a uma segunda sociedade, que um conhecimento poético e um poder expressivo, latente ou necessário em sua sociedade, formulam-se por meio dele. Tal atitude produz poesia educativa no sentido mais amplo: epopeias do tipo mais artificial ou temático, poesia e prosa didática, compilações enciclopédicas de mito, folclore e lenda (FRYE, 1973, p. 60).

Lysias Rodrigues partilhava e representava a estrutura de sentimentos dos sertanistas modernos, o que o levava a construir seu pensamento poético nesse amálgama entre si mesmo e sua sociedade, sociedade aquela que envolvia os sertões e buscava recolonizá-los. Nesse sentido, ao mobilizar um intenso poder expressivo, reconstruiu temáticas que nortearam a realização de uma linguagem que vibrava ao toque, por exemplo, de temas como as lendas que remetiam ao fausto e ao heroísmo bandeirante. Sua prosa remetia evidentemente à epopeia do bandeirantismo paulista, mas as figurações de sua própria experiência de explorador confluem para a ficcionalização narrativa dos sertões que amplia, aprofunda e renova os sentidos míticos da região aqui em estudo.

A primeira recorrência temática das obras de Rodrigues é a das riquezas minerais, as quais desde o início da sua narração figuraram as antigas cidades mineradoras do norte goiano<sup>159</sup> com uma esmaecida, mas presente, cor dourada e que

---

<sup>159</sup> Cidades surgidas no século XVIII durante o período mineratório. Sobre isso, ver PALACÍN, Luís; MORAES, Maria Augusta de S. *História de Goiás*. 7. ed. Goiânia-GO: UCG, 2008.

deram o tom de seu texto: a busca do sentido metafórico perfeito para imprimir vividez à pálida imagem da riqueza que ele prospectava tanto durante a viagem quanto em seu texto.

Em Conceição do Norte, uma antiga e pobre cidade aurífera do norte de Goiás, os sinais do fausto que não podiam ser vistos na opulência local quando da passagem de Lysias foram (des)cobertos por meio de estórias contadas pela elite local sobre uma velha igreja onde estariam, (em)cobertos sob uma arquitetura pobre, os alicerces “argamassados com ouro em pó”. O orgulho mítico da cidade era saber que os moradores de séculos anteriores “faziam questão de trazer uma garrafa de ouro e derramar na argamassa da fundação” (RODRIGUES, 1943, p.146). Esses ricos alicerces figuravam a riqueza presente, ainda que oculta, de um fausto invisível que foi reintroduzido na narrativa como uma promessa que sobreviveria em algum lugar oculto às vistas, mas exposto nos ambientes da imaginação.

Esses lugares foram compostos pelo aviador em diversas ambientações: em determinado momento, foi verificado pelo próprio Rodrigues ao se deparar com “uma montanha de pedra branca [que] alvejava” a qual “verifi[ca] depois ser quartzo”(1943, p. 76). Em outros, as referências foram colhidas dos sertanejos com os quais ele e sua comitiva se encontraram e que relataram a existência de “jazidas de malacacheta, turmalinas, salitre, grés, níquel, das montanhas de ferro, dos rios diamantíferos e auríferos, enfim, de toda a riqueza imensa que aqui jaz inexplorada e em abundância” (RODRIGUES, 1943, p. 61).

A enumeração dos vestígios de minérios presente na narração de Rodrigues imprimiu materialidade a uma nova forma de expressar a natureza: aquela que embutiu a paisagem na linguagem da mineração por meio das locuções adjetivas, figurando “rios diamantíferos e auríferos” ou “montanhas de cristais”. Essas expressões atestam não a exuberância da vegetação ou a uberdade da natureza, mas o potencial de riqueza em prospecção, como registrou o aviador sobre a relação que recebeu, de um prefeito da região, “de todas as minas descobertas, ali, que somam um total de 33, todas de espécies diferentes” (RODRIGUES, 1943, p. 61).

Além disso, a narrativa de tipo descritiva evoca uma representação realística que à época visava a vivificar uma semântica da viabilidade econômica da região e por isso excede em *Roteiro do Tocantins* (1943) a enumeração de uma riqueza da qual o “subsolo e[ra] prenhe” e que foi grafada por vocábulos como “verificar”, referir” e

“examinar” as amostras minerais (RODRIGUES, 1943, p. 71) amostras que haviam sido examinadas em laboratórios estrangeiros, tendo sido “verificado o teor de 93% de níquel” em determinado minério (RODRIGUES, 1943, p. 153-154).

A fruição do estilo de Rodrigues faria cintilar os olhos dos exploradores com informações sobre a existência de “jazidas de fósforo, enxofre, malacacheta, prata, cobre, cristal, chumbo, etc.”, sobre as quais são unânimes “mineralogistas e engenheiros que por [aquela] região [tinham] passado” (RODRIGUES, 1943, p.156 ). Por outras palavras, a natureza em Lysias Rodrigues não foi urdida para ser apreciada por sua exuberância, contemplada por sua significação paradisíaca ou temida por sua aridez: ela surgia como uma paisagem utilitarista: montanhas [de cristais] e/ou rios [diamantíferos e auríferos] que deveriam ser “verificadas”, “examinadas” e finalmente exploradas.

Se, por um lado, contudo, o movimento descritivo da narrativa autenticava a escrituração do avião como embaixador das demandas de exploração dos sertões, por outro, a construção de seu texto é entremeada por elementos que, transfigurados em evidências, compõem a dimensão imaginativa da criação dos sertões dos vales. As riquezas minerais cujos indícios são fixados em um primeiro momento nos relatórios, observações e opiniões profissionais cedem lugar pouco a pouco à construção de um poder expressivo da linguagem que requer a realização de uma prosa constituída como revelação – no sentido mítico – de algo que precisa ser revelado.

É nessa forma que Rodrigues incorporou à sua narrativa a imaginação de riquezas minerais colhidas “à flor da terra [pois que] o ouro está nessa região, ainda [naquele] mês houve provas desta verdade” (1943, p. 153). As *provas*<sup>160</sup> são relatos contados pela elite regional, principalmente da cidade de Porto Nacional, sobre, por exemplo, “duas velhas, [que] em um mês, catando nas sarjetas das ruas e, no próprio quintal, juntaram 80 oitavas de ouro, isto é, cerca de 250 gramas” (RODRIGUES, 1943, p. 153-destaques nossos).

Esses episódios reincidiam nos relatos ouvidos: ora “um camarada vinha da fazenda a cavalo [e encontra] uma pepita de ouro de 30 gramas”, ora “uma mulher foi lavar roupa num corguinho que passa aqui atrás; achou uma pepita pesando 50 gramas”, recriando uma presença que serviu à urdidura da retórica<sup>161</sup> da prova: algo que não

---

<sup>160</sup> Grifo nosso.

<sup>161</sup> Segundo Aristóteles “Pode-se definir a Retórica como a faculdade de observar, em cada caso, o que se encerra de próprio para criar a persuasão. Nenhuma outra arte possui tal função. [...] Quanto à retórica, todavia, vemo-la como o poder, diante de qualquer questão que nos é apresentada, de observar e descobrir

podia ser negado, pois provado estava, por ter sido o ouro encontrado à “flor da terra” (RODRIGUES, 1943, p. 153). O artifício retórico ergue-se na narração do aviador como um exercício de persuasão sobre a existência de minérios, e a palavra prova, nesse caso, não somente se liga à ideia do irrefutável como é um esforço para produzir determinado sentimento de crença.

Esses sertões, desde sua nomeação no período colonial, são inseridos no mundo como uma questão de linguagem, sua percepção dependeu dos artifícios narrativos e de narração que foram empregados para determiná-los e como tal foi imprescindível jogar com a urdidura de demonstrações que mobilizava tanto os meios da própria arte retórica quanto os que “necessita[va]m ser descobertos e inventados” (ARISTÓTELES, 2013, p. 45).

Completando o discurso de persuasão ligado à demonstração da prova por meio da presença dos exemplos testemunhais de homens e mulheres que encontraram ouro em Porto Nacional, havia a estruturação de meios construídos pelo aviador para suprir o ideal de convencimento de seu auditório<sup>162</sup>, no caso sua própria sociedade. Ou seja, a estruturação do texto de Rodrigues (com)formava o projeto de convencer o novo sertanista/colonizador da viabilidade de se explorar economicamente os vales.

Esses meios colocam no centro do discurso a ficcionalização das riquezas minerais que se revelava em certa “Cachoeira do Lajeado [...] lugar que os pobres procura[va]m na hora das aperturas” (RODRIGUES, 1943, p. 154). Nessa cachoeira, a “água em parte derivava por um canal menor, lateral, e é aí que eles vão catar diamantes. E são de tal valor, que nem sequer guardam o ouro que por acaso vem na bateia” (RODRIGUES, 1943, p. 154). Essa sobreposição das riquezas – diamante, ouro – superlativizava o sentindo metafórico da expressão à “flor da terra”, remetendo-a à disponibilidade dos sertões para serem explorados por quem a isso se dispusesse.

Os sertanejos, porém, não estavam incluídos entre aqueles que se dispunham a extrair a riqueza dos sertões. Os relatos de Frei Founier, um frade dominicano com quem Rodrigues teve contato em Porto Nacional, esclarecem que naquela região “ninguém batea[va] ouro; só se o cata em pepitas se se tropeça com elas, ou se brilham à noite pelo reflexo da lua ou de alguma luz. Em qualquer lugar da cidade, se se cavar, é certo ter ouro para compensar o trabalho” (RODRIGUES, 1943, p. 157). Ou seja, se

---

o que é adequado para persuadir. E esta é a razão por que a retórica não aplica suas regras a nenhum gênero particular e definido” (2013, p. 44-45).

<sup>162</sup> Sobre isso, ver o capítulo segundo da obra de Aristóteles *Da Retórica*.

ninguém bateava o ouro seria preciso que viesse o “estrangeiro”, o “de fora”, para retirar os sertões do marasmo e do atraso.

Ainda era preciso, no entanto, convencer a audiência a quem Rodrigues dirigia sua narração e de quem era porta-voz: os novos sertanistas e exploradores. Seu auditório parecia requerer esse fundo de excitação, o que transformou o texto do aviador em uma epopeia de registro, uma narração que exaltou os sentimentos aventureiros do desbravador moderno, impelindo-o a desejar, novamente, devassar os vales.

Rodrigues não transformou os sertões em um paraíso – como recebido de alguns dos primeiros cronistas ou como os concebeu o frade José Maria Audrin—, seu desejo era excitar a imaginação bandeirante trazendo para o centro de sua narração a figuração de um novo sertanismo. Mais que isso, sua viagem em 1931 representou um prelúdio do que significaria a Marcha para o Oeste, projeto de Getúlio Vargas a partir de 1938. A atualização da colonização construída no texto de Rodrigues trazia o matiz, em cores luminosas como as pedras que os sertanejos colhiam ao luar, dos primeiros passos da marcha para o interior do país. Sobre a Marcha para o oeste, escreveu Alcir Lenharo:

Através da criação das Colônias Agrícolas Nacionais, podemos avançar um pouco mais a nossa compreensão da política de trabalho e colonização que Vargas imprimiu durante o Estado Novo. Foi no bojo da proclamação da ‘Marcha para Oeste’ que os trabalhadores foram convocados para conquistar o interior do país e contribuir com o seu quinhão para a edificação da nacionalidade. Os que responderam aos apelos para a criação da colônia em Goiás – informa um estudo recente – deixaram claro mais o desejo de conseguir terra do que de colaborar para a grande obra patriótica. De modo semelhante não seria nada fácil para o regime mobilizar a massa volátil de ‘baianos’ escavadores da terra e construtores de cidades (LENHARO, 1986a, p. 50).

Segundo Lenharo, esse “projeto patriótico” sofreu diversos entraves, a começar pelos interesses práticos e materiais dos “migrantes” nordestinos – sertanejos – que se pretendia mobilizar para o Brasil central. Porém, se na dimensão prática seus resultados foram limitados, na dimensão propagandística ele representou a construção de uma imagem da campanha como a nova epopeia, agora nacionalista, uma verdadeira “cruzada”. A Marcha para o Oeste, seja no plano discursivo, seja no plano das justificativas administrativas, constituiu um precioso exemplo dessa fabricação de imagens” (LENHARO, 1986b, p. 55- destaque do autor). Essa propaganda tinha sua visada na promessa de que “para os cidadãos brasileiros com mais de 18 anos sem propriedades e sem riqueza” aventurar-se pelos sertões era uma oportunidade de trabalho e, principalmente, de enriquecimento (LENHARO, 1986a, p. 50).

Lysias Rodrigues, em uma escala diferente, fez de sua narração uma propaganda das riquezas dos sertões, mas para um público específico: aqueles brasileiros que tinham meios econômicos para explorar as riquezas minerais. Contudo, para alcançar tal objetivo, foi necessário mobilizar os instrumentos de linguagem que levassem seu auditório a uma “certa disposição de espírito”<sup>163</sup> (ARISTÓTELES, 2013, p. 45). Atingir essa disposição de espírito fez de Rodrigues um ouvinte das lendas sertanejas, não de todas, mas daquelas que fortalecesse a atmosfera de uma crescente admiração ante essa “riqueza fabulosa” (RODRIGUES, 1943, p. 155).

#### 4.1.2 A natureza de pedra: o sonho do Eldorado em *Pium*, de Eli Brasiense

Esse sertão figurado tematicamente por seu potencial mineratório e que começava a cultuar uma paisagem de pedra e rocha a partir da década de 1930, entretanto, muitas vezes foi narrado a partir de outra interpretação que não aquela da admiração das riquezas fabulosas. Esse é o caso de Eli Brasiense. Assim como Lysias Rodrigues, Brasiense escreve primordialmente com vistas ao diálogo com sua sociedade. Entretanto, diferentemente do aviador, o autor norte-goiano é um homem de fronteira e se constrói como escritor na interface do mundo rural – e toda a sua carga de semantização – com uma reelaboração letrada desse mesmo mundo, reelaboração essa que foi dada a partir do olhar híbrido de um sertanejo crítico acerca da estrutura de sentidos na qual ele próprio está imerso.

Há meio caminho entre isolar-se e integrar-se em sua sociedade – a própria sociedade sertaneja –. Brasiense produz com o romance *Pium*: nos garimpos de Goiás (1987), publicado em primeira edição em 1949, uma literatura que se move entre duas temáticas: ora se move em direção ao mundo da mineração figurando a riqueza e o progresso, ora se move em direção à pobreza e à exploração que se originavam no trato da terra e atravessavam o garimpo deixando um rastro de dor e angústia. Nesse sentido, essa obra está inserida no modo temático de ficcionalizar porque o pensamento do autor – sua diánoia – parece dirigir a construção da trama do romance na busca por estabelecer sentidos.

---

<sup>163</sup>Sobre a mobilização das emoções na construção da campanha da colonização denominada Marcha para o oeste, Getúlio Vargas, além de outros meios, lançou mão do recrutamento de Villa-Lobos, um dos compositores mais renomados da época, para participar da composição “Marcha para Oeste”, de 1938. O esforço de difusão da campanha foi tão amplo que em 1939 surgiu até uma marchinha para o carnaval, cujos autores foram João de Barro e Alberto Ribeiro (LENHARO, 1986a).

Tendo existido realmente, desde a década de 1940, nas imediações da cidade de Porto Nacional, o garimpo do Pium, que depois viria a se tornar cidade, foi ambientado no romance homônimo também na circunvizinhança da zona rural de Porto. Além disso, inferimos a década de 1940 como temporalidade narrada em função do personagem narrador do romance narrar toda a trama enquanto deslocava-se em um automóvel para ir “pro exército [...] defender nosso Brasil”, no contexto da 2ª Guerra Mundial (BRASILIANSE, 1987, p. 08).

Personagem-narrador de Pium, Domingos, de quem pouco se sabe até a metade do livro, narra a história de homens e mulheres que viviam ou haviam morrido no garimpo do Pium e expressa uma mudança significativa em relação à composição do cenário ficcionalizado dos sertões dos vales, pois sua paisagem é constituída de um “chapadão, onde [...] somente alguns arbustos, cujas folhas estavam cor da terra, se alinhavam à margem e a poucos metros da estrada. Árvores sujas, inúteis, esqueléticas e opiladas, semelhantes a uma fila de mendigos à espera de esmola..” (BRASILIANSE, 1987, p. 09).

O recorte espacial do romance não passa de uma ínfima parte do mundo natural dos vales, que, como já apontamos em outro momento, varia entre campos, florestas e cerrados. Entretanto, pensando em uma semantização mais específica, as narrativas que viemos tratando nesta pesquisa concebem as paisagens ainda em dois polos: a fertilidade das florestas, o mundo de águas ou a utilidade dos campos, figurando a uberdade e a exuberância, mesmo quando trabalhando contra os homens, de um lado; e, de outro, a secura dos espaços áridos, descampados e desertos que na dinâmica de metaforização figurariam os signos da miséria, da escassez e da fome.

Do ponto de vista da descrição do solo e da vegetação, Pium se encaixa nessa última caracterização natural: era, como descreveu o narrador do romance, uma “terra pobre. Pedaco de terra pedregosa e improdutiva, esquecida nos sertões de Goiaz, encalacrado no vasto município de Porto Nacional” (RODRIGUES, 1987, p. 15). Essa caracterização da paisagem natural nos parece similar àquela descrita pelos médicos Neiva e Pena, os quais figuraram os sertões dos vales com um espaço típico das zonas áridas, onde a vida se esvaia e as riquezas tão propaladas pela linguagem ditirâmbica não passariam de ilusões. Contudo, em *Pium*, embora as paisagens físicas se aproximem da descrição dos médicos três décadas antes, uma curva desloca os significados dessas paisagens:

Havia uma terra pobre, um grande pedaço de terra quase abandonada nos sertões de Goiás. Os lavradores que moravam por ali [...] não notavam que a terra por pior que seja a sua aparência, sempre esconde algum tesouro. [...] Toda nesga de terra serve para alguma coisa. Aquele pedaço de terra era ingrato mesmo. Somente dava com fartura aquele cristal que nem servia para ‘pedra de fogo’. [...] Havia cristal em profusão. Era uma faixa de terra onde morava gente muito pobre, dona somente do ar que respirava, pisando numa riqueza enorme, esparramada por todos os lados. Uma grande maloca de gente pobre vegetava e sofria naquela zona dominada pelo Pium (mosquito), que corria aos trambolhões para se apadrinhar com o Araguaia, com medo daquele deserto. Quando o mundo sentiu apavorado o peso da bota nazista, e experimentou no lombo o cotucar da esporra da opressão, ouviu-se um grito quase angustiado, um grito, porém, salpicado de confiança: ‘Cristal! Deem-nos cristal, por qualquer preço!’ Para aquela terra inculta e má, perdida nos ermos de Goiás, as vistas do mundo se voltaram esperançosas. Ali havia cristal feito praga (BRASILIANSE, 1987, p. 16-17).

A terra pobre, esquelética, pedregosa, improdutiva, inculta e má remete ao uso retórico que os médicos do Instituto Manguinhos deram às representações do espaço natural e à construção metafórica<sup>164</sup> dos sertões dos vales com um lugar árido. Mas, em *Pium*, o desvio sobre o que a terra representava pode ser conhecido de forma mais profunda quando compreendemos que a riqueza como uma ilusão, como tentaram persuadir os médicos em 1912, era a grande ficção sobre os sertões.

Ela estava lá. Mesmo nas nesgas mais ingratas, havia um tesouro oculto, mas ainda assim à flor da terra, como narrou Lysias Rodrigues ao se deparar com a “montanha de pedra branca que alvejava”. Não se tratava da aparência da terra, mas do fato de que ela escondia, mesmo à vista, um tesouro, o qual mesmo remetendo à metáfora de que o sertão era um deserto, era antes de tudo a ruptura desse conjunto semântico.

Por outras palavras, se na aparência, ou ilusão produzida até então, a deficiência nutricional da terra ou a vegetação esparsada figuravam a pobreza, na narrativa literária de Eli Brasiense, acompanhando a representação dos sertões feita pelo aviador Lysias Rodrigues, a riqueza estava justamente nessa aparência de deserto agora resignificado e preenchido, e não esvaziado. Esse sentido construído por Eli Brasiense para a terra é urdido desde ideia de transformar o significado do sertão/deserto/pobreza em outro, qual seja em sertão/deserto/riqueza ao menos no que concernia ao extrato mineral.

<sup>164</sup>No sentido aristotélico de que a metáfora “é a transferência para uma coisa do nome de outra; ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie de uma para o gênero de outra, ou por analogia”, constituindo-se o núcleo comum entre a poética e a retórica. Poética, 1457b, p. 6-9. In: RICOEUR, Paul. *A Metáfora Viva*. Trad. Dion Davi Macedo. 2. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005, p. 24.

O sertão de pedra e improdutivo escondia um tesouro: “pedaços de cristal catados na casca da terra ou nos grotões feitos pelas chuvas”, pelos quais “se pagava qualquer preço” (BRASILIANSE, 1987, p. 17). Porém, não é apenas a antítese do deserto/pobreza que se rompe, é também a ideia do deserto/vazio, pois naquele momento – década de 1940 – ele havia sido invadido:

Os raros moradores da zona do Pium viram, de boca escancarada, chegar um ror de gente de todas as idades, de todas as profissões, de todas as camadas sociais. Tropas surgiam numa mistura de gritos de peões e de tilintar de guizos. Carros de bois gemiam, carregados de trates velhos, ferramentas novas e usadas [...]. Tempos depois abria-se uma estrada de rodagem até lá. Caminhões e automóveis iam e vinham, apagando com seus pneus rastros grandes e pequenos calcados na terra fofa. O arraial crescia como leite fervendo. Agarrava-se nos morros, alastrando-se pela chapada numa sucessividade de ranchos e barracas; descia ladeiras, equilibrava-se nos barracos. O lugar atraía mais gente. [...]. As rodovias tornaram-se insuficientes para atender ao movimento de gente que queria ir para aquele pandemônio. Fez-se um campo de aviação. Os aviões varavam o espaço, cheios de homens e de dinheiro. Regressavam roncando repletos de cristais (BRASILIANSE, 1987, p. 26).

Os desertos dos quais até mesmo os mosquitos tinham a pretensão de fugir rumo ao Araguaia, tornavam-se então um lugar povoado por gente muito variada, e o crescimento humano era acompanhado pela transformação de sertões atrasados em uma paisagem de progressos: eram estradas, caminhões, pistas de aviação, tudo isso permitido por uma ficcionalização maior: o “visgo do garimpo”, que “enfeitça[v]a pela esperança de fortuna” muitos sertanejos e inúmeros forasteiros (BRASILIANSE, 1987, p.14-18).

Brasiliense via os sertões dos vales por dois prismas: de um lado, aquele do qual é porta-voz, ou seja, quando escreve representando sua sociedade; e, de outro, lado, aquele no qual sua poética representa mais uma “visão do seu eu” e que, afastando-se da cultura sertaneja, deixa aflorar sua fala individualizada, mas com o intuito de inscrever suas personagens numa funcionalidade coletiva, como veremos em outra seção deste capítulo. Quanto ao prisma no qual Brasiliense assume a função de porta-voz dos sertões dos vales, sua construção temática consubstancia-se no desejo de desmistificar a imagem de uma natureza da qual nada se podia retirar. Afinal, naquela nesga de sertão, onde se localizava o garimpo do Pium, brotava cristal e, mais que isso, brotavam sonhos e ambições, ou melhor, brotava um novo Eldorado.

Essa figuração do espaço natural como um ambiente para onde se dirigiam aqueles que sonhavam com a riqueza, urdida pelos primeiros cronistas do Brasil, sofre uma brusca interrupção por parte de narradores como Neiva e Pena no início do século

XX. Entretanto, a partir de Lysias Rodrigues, na década de 1930, ressurge como uma potente metáfora interpretativa. O feitiço que se tornava um visgo para os sertanejos, presente na composição de Eli Brasiense, em 1949, já estava sendo composta pelo avião com tons dos quais brotavam as riquezas minerais em uma linguagem onírica e desejante que podia mover os homens.

#### 4.1.3 Entre o sonho e o encantamento: as febres da riqueza em Bernardo Élis e Lysias Rodrigues

Não é somente nesses dois autores, entretanto, que a formação dos sertões narrativos retornava à metáfora do Eldorado e atualizava-a. No conto *Ontem, como hoje, como depois*<sup>165</sup>, de Bernardo Élis, a miragem da riqueza mineral tem uma textura agônica na qual a ambição revela bem mais do que o desejo de riqueza. As personagens centrais desse conto são cabo Sulivero, um militar goiano destacado em uma cidade às margens do rio Tocantins – talvez Porto Nacional, talvez Pedro Afonso – por volta de meados da década de 1940; uma indígena da etnia krahô nomeada Put-Kôe; e o pai da indígena, o velho e alcoólatra Man-Pok, que negociava os favores sexuais de sua filha em troca de “qualquer garrafa de cachaça” (ÉLIS, 1965, p. 21).

O narrador expõe toda a trama do conto a partir das sensações e emoções de cabo Sulivero, pois é esse personagem quem evoca a ideia dos sertões como um espaço da continuidade, presente desde o título, e que culminava com o tédio sentido pelo militar por viver em um “chão parado” que se confrontava com a “fogueira de sua imaginação” (ÉLIS, 1965, p. 20). A vida enfastiada à margem do rio Tocantins só se tornava possível porque Sulivero se deixava queimar pelo desejo da riqueza quando montava “na garupa do sortilégio e ganha[va] esse mundão de meu Deus” (ÉLIS, 1965, p. 20).

À sombra da imaginação, “lá vêm sonhos para o cabo. Sonhava que estava no Pium furando chão, uma pedra que era uma beleza salt[ava] da picareta, ele quase não podia carrega-la” (ÉLIS, 1965, p. 20). E em seus devaneios, antevia as negociações e a vida farta que levaria quando os faisqueiros<sup>166</sup> lhe perguntassem:

<sup>165</sup> Esse conto está presente na obra *Caminhos e Descaminhos*, publicada em primeira edição no ano de 1965, assim como também aparece em *Caminhos das Gerais* (contos), de 1975. Estamos trabalhando aqui com a primeira edição de *Caminhos e Descaminhos* (1965).

<sup>166</sup> Compradores de pedras preciosas e ouro nos garimpos. Atravessador que comercializa a produção dos garimpeiros.

‘– Quanto quer pela pedra? Cinquenta, setenta, oitenta, noventa, cem contos de réis?’. – Notas e mais notas de conto, carteira recheada, roupa chique, mulheres cada qual mais bonita, garrafa de uísque, boa casa, boa cama, boa mesa (ÉLIS, 1965, p. 20).

Enfeitiçado pelo sonho de riqueza, como bem escreveu Eli Brasiliense sobre os homens que sonhavam com o garimpo no romance *Pium*, essa personagem de Bernardo Élis compõe miragens realistas: “iria para o garimpo, ficar[ia] rico”, mas enquanto não realizava tais planos, sofria de vertigens, enfoqueirava-se envolto nas narrativas míticas que o autor recolhia das lendas regionais:

E os bichos estúrdios que diziam ser de mentira? Negro d’água, cobra grande. Será que existe mesmo? Uns dizem que tem, outros que não tem. Cabo Sulivero já viu Piratininga, já viu sucuri, nunca viu Negro d’água, nem Cobra Grande, mas por isso mesmo cabo Sulivero acredita[va] muito mais na existência daqueles seres que nunca viu (ÉLIS, 1965, p. 20).

Os sertões dos vales ainda eram compostos como parte da fala mítica que abordamos no capítulo anterior. Élis recorre à construção primária da semântica sertaneja por meio das lendas porque compreende que a sua literatura não pode se desgarrar dos significados que dão coerência à cultura sertaneja. Entretanto, nesse conto, essas lendas e esse mundo de mistérios nos parecem mais com um adorno do que com um diálogo com a tradição viva que povoava a imaginação dos sertanejos. Cabo Sulivero acreditava, mas ligava pouca importância a essa dimensão do mundo, pois suas fantasias e assombros se voltavam para outra forma ficcional, essa atualizada: a invenção de um mundo de prosperidade e ao alcance de todos.

Os sertões ainda eram povoados de lendas, aleivosias, assombrações e seres míticos, mas as escriturações sertanejas buscavam inscrevê-lo em uma figuração cuja elaboração foi modernizada por novas formas de criação. Assim, as lendas referidas acima não têm na narrativa de Élis uma solução de continuidade no que concerne à trama em desenvolvimento, são apenas evocadas por sua carga referencial e a seguir esquecidas.

De outro lado, o que tomou os lugares dessas lendas dentro do enredo de Bernardo Élis foi a reatualização do mito do Eldorado que surgiu em concomitância com as invasões coloniais dos sertões dos vales ainda nos séculos XVII e XVIII. O universo imaginário que constituiu os novos vocabulários dos sertões e que concorria com a mítica tradicional faz aflorar os desejantes rumores de uma nova metáfora, que na fala de Sulivero é traduzida em tom vertiginoso: “– Dinheiro é no Pium, nome de Deus!

Cristal anda valendo o olho da cara, com as catas dando cada calhau do tamanho de um boi, com o dinheiro surgindo como por encanto” (ÉLIS, 1965, p. 20).

Essa nova metáfora é o encantamento. No conto de Élis, é o encanto criado pelo feitiço do cristal que projeta nas riquezas materiais adquiridas no garimpo um universo de possibilidades de reinvenção dos sertões que se veem invadido por homens e máquinas, como bem descreveu Eli Brasiense acima, os quais de algum modo lhes modernizam o sentido.

Se as lendas vinculadas às superstições regionais perdiam espaço na significação e interpretação dos vales, as modernizações e possibilidades de riquezas materiais que procuravam atualizá-los não deixavam de buscar na linguagem mítica das antigas lendas um substrato de pertinência e validade semântica, validade e pertinências essas que tanto mobilizavam o imaginário local quanto construíam uma textura que seduzia o forasteiro. Lysias Rodrigues, duas décadas antes que Bernardo Élis e uma antes que Eli Brasiense, compreendeu o potencial modernizador da metáfora do encantamento prefigurando as lendas sertanejas com a intenção de sofisticar a composição de um território que seduzia e, ao mesmo tempo, se colocava como espaço de viabilidade econômica.

Nesse sentido, junto aos relatos descritivos e factuais das riquezas minerais, surgiu na narrativa do avião uma fala mítica na qual o processo de ficcionalização dos sertões talvez se fizesse uma dimensão poética específica dentro da sua “arte” retórica. Essa fala mítica aparece aqui não como superstição, caso da literatura de Hugo de Carvalho Ramos, mas, tendo o mesmo fundo; a ideia de concepção ou metáfora ao nível da narração surge, “pelo facto de ser narração, não [...] como texto fixo, nem está ligado a formas literárias determinadas: pode ser artisticamente desenvolvido ou comprimido até ao mais seco resumo, pode aparecer em prosa, verso e canção” (BURKET, 1986, p. 08).

Além disso, a fala mítica não se liga exclusivamente a formas literárias específicas porque, em si, o mito, tomado aqui como modo de significação, como propõe Roland Barthes em *Mitologias* (2013), já é uma forma, “pois ele não se define pelo objeto de sua mensagem, mas pela maneira como o profere: o mito tem limites formais, mas não substanciais” (BARTHES, 2013, p. 199). Para Barthes, tudo poderia ser um mito, pois

o universo é infinitamente sugestivo. Cada objeto do mundo pode passar de uma existência fechada, muda, a um estado oral, aberto à apropriação da

sociedade, pois nenhuma lei, natural ou não, pode impedir-nos de falar das coisas. Uma árvore é uma árvore, dita por Minou Drouet, já não é exatamente uma árvore, é uma árvore decorada, adaptada a um certo consumo, investida de complacências literárias, de revoltas, de imagens, em suma de um uso social que se acrescenta à pura matéria (BARTHES, 2013, p. 200).

O uso social de um objeto abre-o como um conjunto semiológico total, ou seja, abre-o como matéria-prima de significação, que em sua acepção mais primária é denominada por Barthes como *simples metáfora* (BARTHES, 2013, p. 205). Esse jogo de significação das coisas e do mundo quando aplicado por Lysias Rodrigues aos índices do imaginário social dos sertões dos vales transformou as referências materiais das riquezas minerais em uma metalinguagem. Ou seja, transformou uma linguagem-objeto (as evidências da riqueza mineral) em um mito (metalinguagem) capaz de estruturar um sistema que era instituinte de um signo global de significação.

Por outras palavras, à escrita descritiva de Rodrigues está intercalada uma metalinguagem que evoca de, um lado, a imaginação traduzida pelo termo *lenda*<sup>167</sup> e pela singularização dos lugares e acontecimentos por meio da metáfora do *encantamento*<sup>168</sup> e, de outro lado, o imaginário bandeirante. Logo no início do relato de *Roteiro do Tocantins* (1943), o aviador narra a lenda do “Morro Encantado”:

Conta a lenda que: ‘um velho bandeirante paulista depois de juntar em um tacho grande quantidade de ouro ali catado, com medo de ser roubado, enterrou-o no morro. Muitos foram os que procuraram descobrir esse ouro, mas, como o bandeirante houvesse morrido sem revelar o segredo, sua alma vive penando por perto do tesouro; caçadores e passeantes desprevenidos que por ali andam, já têm visto as alças do tacho. Indo buscar ferramentas para desenterrá-lo, ao voltarem não acham mais o lugar onde o viram. Alguns, mais cuidadosos, fizeram marcas e picadas no lugar, onde viram as alças do tacho, até o caminho fora do mato, mas, voltando, nem assim descobriram o tesouro’. Ainda há quem acredite no tesouro e muitos são os que se esfalfam pelas íngremes ladeiras do morro, à procura do tacho cheio de ouro que o bandeirante paulista escondeu. Tão rica como Cavalcante, contam os moradores, só há outra cidade: São Félix, 18 quilômetros daqui. (1943, p. 65).

O encantamento do morro e toda a história maravilhosa que se atrelava a ele podem ou não ter tido algum fundo factual, mas a presença de um bandeirante lhe atribuiu um fundo histórico. Assim, tendo sido ele um bandeirante paulista, assomava-se uma significação heroica que constituiu um equilíbrio entre a linguagem que descobre as riquezas – no caso os sertanejos que apanham ouro ou pedras preciosas a qualquer momento à “flor da terra” – e as que as mantêm escondidas à espera de um novo bandeirante capaz de revelar o tacho de ouro. Esse equilíbrio entre a linguagem-

<sup>167</sup> Grifo nosso.

<sup>168</sup> Grifo nosso.

objeto – aquela que permite descrever as riquezas minerais – e a metalinguagem – aquela que as constitui tal qual um signo global, muitas vezes aparecia em uma só e mesma lenda. No caso a lenda da lagoa encantada:

E como ‘Caboclo’<sup>169</sup> está com a palavra refere ‘as falação’ da Lagoa encantada, que se liga ao rio subterraneamente [...]. Diz o ‘Caboclo que várias pessoas têm passado por ali à noite, têm ouvido música maviosa, seguida de gritos de dor, barulhos diversos, etc’. Outros afirmaram que viram ‘a cobra de fogo’, de cabeça serrilhada, inclusive ele próprio ‘Caboclo’ que viu em uma viagem que fez com o Cel. Ananias, e foram obrigados a pousar ali próprio. [A cobra] ‘não só ‘lumeia’ muito, como é ligeira mêmo’. O Caboclo nos contou também, que uma vez que parou na beira do rio das Almas, apanhou uma pedra que brilhava dentro d’água, que ‘alumiaa toda a mão, pedra que ele vendeu por 5\$000 a um alemão que andava por Palma nessa época’ (RODRIGUES, 1943, p. 129-130).

Esse trecho situado no tópico cujo título é *A lagoa encantada*, do *Roteiro dos Tocantins* (1943), contém o diálogo entre Lysias Rodrigues e “Caboclo”, um dos barqueiros que conduziam a embarcação na qual navegavam o aviador e sua comitiva pelo vasto território que ligava Goiás, Maranhão e Pará. Rodrigues se referiu ao discurso do barqueiro com dois termos: falação e lenda, ambos remetendo à metáfora do encantamento como fala, ou melhor, como fala mítica. Nesse universo de invenções compostas como críveis, Caboclo buscou a verossimilhança de sua narração no registro de sua própria experiência: uma experiência assombrosa que revelava animais misteriosos e cujas sensações de sublimidade eram dadas tanto pelos gritos de dor quanto pelo deleite musical. De um lado, essas imagens, sons e sensações podem se referir à composição da atmosfera da cena com a qual o barqueiro figurou o fechamento da narração maravilhosa: a circunstância de ter encontrado uma valiosa pedra, a qual vendera por um excelente preço.

Nesse caso, assim como no conto de Bernardo Élis, as lendas com cobras gigantes povoavam a imaginação dos sertanejos, mas aqui elas não são apenas um adorno, pois cumpre a função de preparar a atmosfera para a cena principal com a qual o sertanejo esperava seduzir o aviador: a existência de pedras valiosas nos sertões dos vales. A atualização da lenda de cobras gigantes se constitui justamente na figuração desse ente mítico dentro de uma narrativa que transformou a linguagem-objeto – no caso a pedra que brilhava dentro da água – em uma metalinguagem metaforizada pela lagoa encantada, ou seja, o encantamento estaria no centro dessa atualização de um discurso mítico acerca da existência de riquezas minerais nos vales.

<sup>169</sup> Apelido de um dos barqueiros que trabalhavam para Rodrigues durante a navegação do rio Tocantins.

Por outro lado, esse texto é de autoria do aviador, e não do barqueiro, o que nos conduz a outra possibilidade: a organização da “falação” de Caboclo situa-se na dimensão na qual Rodrigues tenta inserir na captação das riquezas minerais – um empreendimento comercial tão fugidio quanto arriscado na época – os sentidos poéticos das vozes e sons que se ouvem na lagoa encantada os quais figuram sentimentos de dor, sacrifício, medo e, sobretudo, de encantamento pelas promessas de infindas riquezas.

Obviamente, o prêmio final seria recebido somente por aquele que tivesse coragem suficiente para viver essa aventura épica. Para Lysias Rodrigues, esse herói não era o sertanejo, por motivos óbvios, mas o estrangeiro, seja o alemão que comprou a pedra do barqueiro, seja o forasteiro que compraria a pedra do tamanho de um boi de cabo Sulivero, personagem do conto *Ontem com hoje como amanhã como depois*, de Bernardo Élis.

O encantamento performatizou uma linguagem que pretendia impactar um tipo específico de forasteiro, aquele que pudesse compreender os significados do bandeirantismo. Contudo, para alcançar verossimilhança, foi necessário projetar a cultura sertaneja dentro do imaginário do bandeirante paulista em uma coerente narrativa que articulasse as lendas sobre monstros assombrosos às riquezas misteriosas e que culminasse com uma reatualização do mito do Eldorado que era reintroduzido na história dos sertões dos vales, mas agora como um signo interpretativo global.

#### **4.1.4 O mito do Eldorado: o roteiro da linguagem para o novo sertanista nas obras de Lysias Rodrigues**

Prospectando evidências das riquezas minerais enquanto percorria os sertões dos vales, Lysias Rodrigues coletou lendas, superstições e imaginários dos sertões, registrando-os articulados aos sinais dos “buracos do ouro”, das “riquezas das mil e uma noite” e aos vestígios do que ele compreendeu ter sido as marcas da passagem dos bandeirantes pela região (RODRIGUES, 1943, p.145).

Sobre esse aspecto em *Roteiro do Tocantins* (1943), foi anotado pelo aviador a história de uma pedra, conhecida com Pedra Riscada, na qual se encontravam inscritos sinais que Abílio – dono da embarcação na qual viajavam – descrevera como “um desenho semelhante ‘ao olho do sol’”, descrição essa que Rodrigues considerou fruto de um “pitoresco linguajar” (RODRIGUES, 1943, p. 123). Interessado nas inscrições da pedra riscada, Rodrigues ouviu de Abílio que não havia muito tempo um padre francês

estivera na região “especialmente para estudar as inscrições, e [que] sai[ra] dizendo que aquilo era obra da natureza” (RODRIGUES, 1943, p. 124).

Para o aviador, que fizera questão de fazer um reconhecimento das inscrições da pedra *in loco*, “dizer que a inscrição da Pedra Riscada era obra da natureza, [seria] forte” (RODRIGUES, 1943, p.124). Assim, iniciou a construção de sua própria interpretação a partir de algumas perguntas retóricas: “Seriam os fenícios, [cujas] marcações [o viajante] Schwenagen descobri[ra]? [...] Seriam sinais dos judeus, que no tempo de Salomão vinham às regiões amazônicas [...]? Seriam os atlantes, os pais das raças ameríndias, os fixadores de sua passagem por ali?” (1943, p. 123-124). Nenhuma dessas hipóteses satisfazia Lysias, e o seu argumento era:

A nosso ver foram os audazes bandeirantes paulistas. Alguma ‘bandeira’ em que viesse alguém entendido em astronomia, porque o imenso lajedo que vimos, medimos e levantamos detalhadamente continha nada mais nada menos que o aspecto do céu no signo de Aires conforme descobrimos anos depois. A laje, quase horizontal, levemente arqueada, está toda gravada; sinais geométricos, círculos pequenos e grandes, semiparábolas, semielipses, como se pode ver do gráfico anexo que a reproduz, orientados inteligentemente. Perdemos horas medindo desenhando a ‘pedra riscada’. (RODRIGUES, 1943, p. 124).

Antes, porém, dessa resposta, Rodrigues fez mais uma pergunta: “Seriam civilizados que por desfastio fizeram estas inscrições?” (RODRIGUES, 1943). Os sinais, segundo o aviador, haviam sido feitos pelos civilizados bandeirantes paulistas, porém não para combater o tédio, mas para demarcar uma localização. Segundo Rodrigues, era uma coordenada de localização, contudo ele não ousa indicar qual objetivo teriam tido tais bandeirantes para “inteligentemente” registrarem esse local em um mapa grafado em pedra.

Entre as hipóteses plausíveis, duas se destacam: demarcar a localização de algum grupo indígena ou demarcar a localização de indícios de uma riqueza mineral considerável para posterior averiguação. Embora não tenhamos elementos para determinar, concordamos que a segunda hipótese seja mais coerente com os termos da narrativa do aviador. Se a inscrição na pedra furada podia indicar uma fabulosa riqueza inexplorada, o registro no texto de Rodrigues, inclusive com a reprodução do desenho, indica mais um prática retórica cujo sentido foi excitar a imaginação desse novo sertanista: afinal, o que assinalaria essa inscrição?

A texturização dos grafos na pedra – que podia ser sentida no toque indefinido da linguagem – serviu para fazer ver e fazer crer em algo que não podia ser divisado por Lysias Rodrigues ou pelos demais exploradores, mas que constituía pela própria

reprodução no livro da referida inscrição em uma retórica da prova, à qual singularizava a argumentação do aviador delineando-a como um roteiro para o novo sertanista. De outro lado, essas mesmas inscrições se assemelham, em sua forma interpretativa, ao que o narrador do conto de Bernardo Élis<sup>170</sup> afirmou ser a estrutura da crença do personagem cabo Sulivero: ele acreditava nas lendas justamente porque não podia vê-las, mas interagia com esse imaginário mítico narrado por meio da aura do encantamento que construía a presunção das ricas jazidas de ouro.

A interação proposta por Rodrigues, no que se refere às inscrições supostamente feitas por bandeirantes paulistas, é esclarecida quando ele escreveu que depois de terem trabalhado à exaustão, não puderam “ver as inscrições do Córrego Santa Cruz”, numa alusão aos sinais e à lenda da Santa Cruz dos Martírios, um local mítico do qual várias localizações geográficas tomam emprestado o nome em referência ao Eldorado, como foi discutido no capítulo I.

Em outra obra sua, *O rio dos Tocantins* (1945), na qual esboça toda a trajetória da conquista da região tocantina desde o período colonial, Lysias Rodrigues demonstrou compreender a importância da lenda do Eldorado durante a invasão europeia ao norte do Brasil. A forma como recontou essa lenda abre o ciclo da metáfora do encantamento e expõe dentro dessa significação metafórica como o aviador compreendia a sensibilidade dos conquistadores, transformando-a em uma linguagem poética:

Seria preciso todo um livro e tempo largo para escrevê-lo, para se registrar enorme influência que a lenda do Eldorado teve na descoberta das terras da América, pois ela vinha ao ‘encontro dos mais caros desejos [dos europeus], [...] lança[ndo-os] num delírio febril [...]’. O que lhe contavam os marinheiros das naus do Estado sobre o que haviam visto, sobre o que traziam das terras conquistadas, como o que relatavam os corsários das prodigiosas terras da América, era de estontear. Em breve quase toda a Europa era tomada pela febre do Eldorado. [...] eram um só desejo, uma só ânsia: atingir o Eldorado! Uns localizavam-no ali, outros lá, aqueles mais além, mas todos localizavam-no na América do Sul! (RODRIGUES, 1945, p. 35-36).

A influência dessa lenda é inquestionável, mas queremos conduzir nossa discussão para o campo da linguagem e da narrativa que institui o sertão como um espaço de riquezas minerais sempre à espera de um grande explorador. O Eldorado, como um mito, não precisava ter sua existência comprovada, bastava estar presente na dimensão da cognição da própria inserção dos sertões no mundo inteligível europeu. Dessa forma, as “impressões formidáveis” resultavam do universo desejante da própria cultura europeia, mas que, porém, haviam sido transferidas para a Colônia. As formas

<sup>170</sup> Conto “Ontem com hoje como amanhã como depois”.

de transferência dessa “ânsia” de conhecer “essas terras de tanta riqueza” deslocaram as referências geográficas, substituindo-as por referências narrativas que habitavam o campo do que “contavam os marinheiros” ou o que “relatavam os corsários”, afinal, o Eldorado poderia ser aqui, ali e acolá.

Essas coordenadas narrativas, sobrepondo-se às geográficas, também situavam o Eldorado no horizonte dos desejos dos colonizadores dos vales, os quais entendiam que o “Tocantins nascia na lagoa Dourada<sup>171</sup> e as suas margens estavam cheias de prata e esmeraldas” (RODRIGUES, 1945, p. 36). Nesse ponto, a percepção aguçada de Rodrigues sobre esse universo de sensações e sensibilidades o fez evocar a mesma estética das narrativas coloniais para redesenhar o Eldorado dentro das referências geográficas e paisagísticas dos sertões dos vales a partir da inserção da lagoa, do morro encantado, das inscrições de Santa Cruz dos Martírios ou da “pedra riscada” como impulsionadores da nova epopeia bandeirante.

As primeiras décadas do século XX são receptivas à urdidura dos relatos e à realização de expedições exploradoras. Rodrigues narra uma conversa que teve com um morador de Carolina, sul do Maranhão, sobre as expedições estrangeiras que devassavam os sertões desde o início do século em busca ora do “tesouro deixado pelos jesuítas dos tempos coloniais”, ora “dos tesouros [de] uma bela e vasta cidade [...] localizada à beira de um belo lago e [...] que outras informações acrescentam que a cidade está no alto de um morro” (RODRIGUES, 1943, p. 186-187).

Dessas expedições, a mais notória é aquela do coronel britânico Percy Fawcett, que teria desaparecido em 1925 em algum lugar entre as margens do rio Tocantins e do rio Xingu enquanto buscava encontrar o Eldorado. Segundo contara o referido morador, Fawcett, vindo do rio das Mortes, onde se localizaria a cidade de ouro, chegou “muito doente e esfarrapado à fazenda do Cel. Justo, um seu conhecido, que t[inha] fazenda nas margens do Araguaia, e aí morreu” (RODRIGUES, 1943, p. 187).

Fawcett teria trazido consigo um “roteiro escrito em inglês” que demarcava a localização do Eldorado, mas esse mapa se perdeu, e mais uma vez o que restou aos que desejavam atingir o Eldorado se resumia aos sentidos que Lysias traduzia, ainda se referindo aos primeiros exploradores do século XVII, como a “âns[ia] por alguma coisa nova e melhor que seus corações pressentiam e não sabiam explicar” (RODRIGUES, 1945, p. 34).

---

<sup>171</sup> A Lagoa Dourada era na verdade a Ilha do Bananal, que os exploradores do século XVII vendo do alto de um monte julgavam ser um lago gigante.

Assim, o Eldorado é preenchido com a substância que lhe configura a forma, qual seja o signo da busca pelo novo, pelo desconhecido, apenas pressentido. Esse conjunto semiológico engloba todo o sentimento dos forasteiros, e não apenas retroalimenta o imaginário, mas impacta o potencial ativo desses sujeitos, quer eles desejassem aventuras “livra[ndo-os] de vez do sombrio cativo em que viviam”, quer ansiassem pela “riqueza, tão fácil de obter” (RODRIGUES. 1945, p. 24-25).

Nesse sentido, mesmo que a lenda do Eldorado tenha sido mobilizada por Rodrigues de forma direta e remeta ao passado mítico, os sentidos narrativos com os quais preencheu essa lenda são ampliados e fechados. Roland Barthes pode nos auxiliar nessa compreensão:

Quer se trate da grafia literal ou da grafia pictural, o mito apenas considera uma totalidade de signos, um signo global, o termo final de uma primeira cadeia semiológica. E é precisamente esse termo final que vai se transformar em primeiro termo ou termo parcial do sistema aumentado que ele constrói. Tudo se passa como se o mito deslocasse de um nível o sistema formal das primeiras significações (BARTHES, 2013, p. 205).

Conforme Barthes, o mito não compartimentaliza o signo que lhe dá o sentido inicial, constituindo esse signo global o encerramento da cadeia de significação primária. No caso do mito do Eldorado, o termo final de sua cadeia de significação primária – signo que não pode ser subdividido em sentidos particulares – é a totalidade de sua matéria-prima significante, a saber, o tesouro magnífico, mais ou menos ficcional, conforme as evidências que se possam ou não apresentar de sua existência. É partindo dessa matéria-prima que o mito do Eldorado operacionaliza seu segundo sistema semiológico, transformando o signo – as figurações da riqueza – em um significado simples: o encantamento pelo desconhecido e suas promessas. Aqui voltamos ao mito em uma acepção contemporânea. Segundo Barthes:

É necessário recordar, nesse ponto, que as matérias-primas da fala mítica (língua propriamente dita, fotografia, pintura, cartaz, rito, objeto), por mais diferentes que sejam inicialmente, desde o momento e que são captadas pelo mito, reduzem-se a uma pura função significante: o mito vê nelas apenas uma mesma matéria-prima; a sua unidade provém do fato de serem todas reduzidas ao simples estatuto da linguagem (BARTHES, 2013, p. 205).

As matérias-primas que formam o signo total do mito quando transformadas em sistema semiológico se reduzem ao simples estatuto de linguagem que evoca a metaforização narrativa. No caso da arquitetura narrativa de Lysias Rodrigues, o estatuto de simples linguagem é forjado pela busca por tesouros que, em suas múltiplas inserções desde o século XVII, são condensados no mito do Eldorado como uma

simples metáfora, qual seja o encantamento, encantamento por algo misterioso e desconhecido, o que reduz os sertões dos vales narrados à condição de simples linguagem mítica.

Enquanto linguagem narrativa, todo o signo global do Eldorado tem seu sistema primário condensado - aquele sistema constituído de superstições, assombrações, seres monstruosos - na ideia do mistério que aquela fronteira guardava em aventuras e riquezas, surgindo daí a ficção da modernização dos sertões narrados que se reproduzia em linguagens de estatutos literários diversos desde a década de 1930.

Os sertões, em suas recorrências temáticas vinculadas à semantização das riquezas, deixam emergir essa virtualidade, esse quase ser: ora um local de riquezas, ora uma promessa de aventuras, ora um lugar de mistérios realizado enquanto um Eldorado moderno na linguagem atualizada das narrativas literárias e não literárias como a visão global, ou diánoia, de autores que imaginavam uma ideia de progresso que passava pela realização de uma nova epopeia: a Marcha para o oeste.

As riquezas minerais sondadas por Lysias Rodrigues em sua viagem e figuradas por Eli Brásiliense e Bernardo Élis em suas obras, estão dentro dessa grande metaforização dos sertões narrados como promessa de algo novo, constituindo-se naquele momento narrado o lugar onde ficcionalização e modernização se interseccionam na construção discursiva dessa região como instrumento de um projeto político que se propunha retirar os vales do isolamento.

#### **4.2 A temática da modernização e a linguagem do progresso na narrativização dos sertões dos vales**

Propor reinscrever nas interpretações históricas o lugar da temática da modernização como um dos fios ficcionalizados advindos da temática da riqueza passa por problematizar a construção da linguagem do progresso nos sertões dos vales dos rios Araguaia e Tocantins a partir da década de 1930. Contudo, para se discutir a formação de uma linguagem do progresso como forma nova de ficcionalização, é necessário compreender o estatuto do atraso dentro das interpretações sobre os sertões dos vales. Segundo o historiador goiano Nars Fayad Chaul na obra *Caminhos de Goiás: da desconstrução da decadência aos limites da modernidade* (1997), no primeiro quartel do século XX “os termos decadência e atraso continuaram a dar a tônica na explicação

político-econômica que v[inha] caracterizando a análise da história regional” (CHAUL, 1997, p. 135).

Ou seja, as dinâmicas interpretativas ficaram presas à linguagem que traduzia as regionalidades como sinônimas de um universo antigo e atrasado, especialmente a partir da abordagem sociológica de Francisco Itami Campos, para quem a política do primeiro quartel do século XX era comandada por pecuaristas que não tinham interesse em modernizar os sertões e sustentavam seu conservadorismo na política do coronelismo<sup>172</sup> (CHAUL, 1997).

Esse modelo de controle político local e regional apresentava-se, de um lado, sustentado pela dominância econômica do setor agropecuário, que, como vimos em *Tropas e Boiadas*<sup>173</sup> (1917), é a expressão do poder do coronel e da dominação dos sertanejos pobres figurada no modo trágico. De outro lado, o controle da terra, a escravização por dívida dos trabalhadores e a violência constituíam a estética do

---

<sup>172</sup> Edgar Carone, em *A República Velha I* (1978), afirma que o coronelismo foi um fenômeno político que se baseava na criação de Estados, dentro do Estado, ou seja, caracterizava-se pelo fortalecimento do poder local contra o enfraquecimento do poder estadual. A ocorrência desse Estado interno fundamentar-se-ia no personalismo e no poder econômico do coronel: seus dotes pessoais e riqueza oferecer-lhe-iam condições de negociar as relações políticas locais e estaduais por meio do controle do voto. A perspectiva de Eul Soo Pang em *Coronelismo e oligarquia* (1889-1934) (1978) se aproxima daquela de Carone (1978) no que se refere a compreender o coronelismo como um fortalecimento do poder local, ou seja, como o fortalecimento do poder dos coronéis. Vitor Nunes Leal, em *Coronelismo, enxada e voto* (1986), entende que "coronelismo é, sobretudo, um compromisso, uma troca de proveitos entre poder público, progressivamente fortalecido, e a decadente influência social dos chefes locais, notadamente os senhores da terra", ou seja, diferentemente de Pang e Carone, defende o enfraquecimento do poder local como constituidor do coronelismo, porém permanece preso ao circuito voto/poder, como os demais estudiosos. Dois caminhos que me parecem interessantes são as análises, ainda dentro dos clássicos, de Maria Izaura Pereira Queiroz em *O mandonismo local na vida política brasileira e outros ensaios* (1976) e as de Raimundo Faoro em *Os Donos do Poder* (1993). Sobre Queiroz, basta dizer de seu esforço em ver e fazer ver que os homens do coronel, mesmo dentro de uma sensibilidade de lealdade não aceitava passivamente a vontade desse. Faoro, em *Os Donos do Poder* (1993), por sua vez, inicia afirmando, como também o faz Queiroz, que o coronelismo não era novo, o que era novo era sua tonalidade estadualista depois da proclamação da República, ainda assim trazia fortes laços com as dependências criadas no Império. Ou seja, sua análise sobre o poder é ampla e processual. Ademais, esclarece a presença, ainda que opaca, de uma realidade social que o leva a questionar a ideia de que o vínculo coronelístico obedeça a linhas simples. A complexidade de que fala é traduzida por sua ideia de "pacto não escrito". Os estudos mais específicos sobre o coronelismo nos sertões dos vales discutem-no acerca de Maranhão e Goiás. O historiador Luiz Palacín e o sociólogo Itami Campos discutem o coronelismo em Goiás e são fortemente influenciados pela visão de Leal e Carone, vinculando suas abordagens às ideias de decadência, atraso, progresso, periferia, centro. A historiadora Maria de Lourdes M. Janotti, em *O Coronelismo, uma política de compromissos* (1989), investiga o coronelismo nos sertões maranhenses a partir de um estudo de caso sobre Ana Jansen Pereira, rica fazendeira da região dos Pastos Bons que possuía fazendas inclusive em Carolina, sul do Maranhão. Seu trabalho adverte, pertinentemente, que o estudo do coronelismo não deveria discutir somente a dimensão política das relações, mas diversos outros aspectos relativos à formação da sociedade brasileira, tais como a dimensão da violência, mesmo quando disfarçada de cordialidade (1989).

<sup>173</sup> Livro de contos e novelas do literato goiano Hugo de Carvalho Ramos discutido no capítulo terceiro desta tese.

conformismo fatalista que criava uma sensibilidade de lealdade e sofrimento para os homens e mulheres que viviam nos vales.

Em inter-relação direta com essa cultura de dominação social e política havia a atividade da criação de gado. Essa atividade, pouco requerendo novas técnicas que, porventura, pudessem modernizar a economia, sustentava-se nas condições naturais da região que forneciam campos férteis propícios para a criação bovina e cavalar no modo extensivo. De qualquer forma, ao “fato do gado se duplicar sem maiores investimentos somava-se a sua auto-locomotoção”, que em um “solo propício oferecia à pecuária as condições básicas para, paulatinamente, ir ocupando o território goiano, bem longe da ilusão do *El-Dorado*<sup>174</sup> do sertão” (CHAUL, 1997, p. 89).

Acertadamente, Chaul defende que, no universo rural das três primeiras décadas do século XX, o Eldorado não apenas carecia de materialização dentro do imaginário regional como não despertava maior interesse nos homens sertanejos que se acostumaram a seguir o fluxo natural da criação, esses satisfeitos com “processos rotineiros [...] pouca técnica e relativa rentabilidade” (1997, p. 89). O mundo girava em torno da fazenda, que se isolava, como descreve Hugo de Carvalho Ramos:

Em pontos mais ou menos distanciados das sedes dos municípios [...] existem as chamadas fazendas de criação. Os seus proprietários quase sempre homens-ricos ou chefes políticos de prestígio, vivem comumente nas cidades; não possuem apenas uma e duas fazendas, mas quatro e cinco e às vezes mais. Lá aparecem somente pela época das vaquejadas, quando se tem em vista fazer a contagem das crias do ano, a sua ferra [...]. Confiam no vaqueiro, que substitui e faz com absoluta fidelidade às vezes do chefe. A cultura da terra é ali mínima, senão nula, limitada apenas aos gastos do pessoal. Disso se incumbem dois ou três camaradas, em furados de mata enxuta, ao pé dos morros. [...] Toda a vida se resume [...] na criação do gado e da manada cavalar. Vivendo a vida livre do campo, certo é que as condições desses nossos legítimos e agora bem denominados sertanejos são muito diversas das que por aí se têm apreçoado [...] (1950, p. 133-134).

Constante no artigo *O Interior Goiano*, de 1920, nesse trecho HCR constrói a imagem dos sertões rotineiros, onde os sistemas modernizadores e as novas atividades econômicas ainda não haviam chegado. Tudo se resumia ao ritmo do boi que circulava pela região e levava os homens consigo, guiando as tropas em um estilo lento de viver e de narrar a vida. Situação similar experimentava o sul do Maranhão, pois, segundo Eloy Coelho Neto,

os principais municípios do alto sertão maranhense e também da região sul do nosso grande Estado, no século XX, logo nas três primeiras décadas, naturalmente com algumas exceções, começam a fixar o seu quadro histórico

---

<sup>174</sup> Grifo do autor.

[...]. A civilização do boi e do couro, com agricultura de sustentação, ainda não cedeu lugar ao processo industrial [...] (COELHO NETO, 1979, p. 223).

A economia pecuária encravara a agricultura nos limites de uma existência rural e de subsistência circunscrita à dinâmica das fazendas e construtora de espaços (i)móveis que descolavam os homens apenas dentro dos sertões. Forjando uma cultura agrária, essa “civilização do boi” influenciava a construção narrativa criadora de uma estética do isolamento e remetia quase sempre ao discurso do atraso. O universo político era refletido nessa composição narrativa à medida que a manutenção do atraso “era uma das formas de controle, larga e conscientemente utilizada pelos coronéis, no exercício do domínio político” (CHAUL, 1997, p. 134).

Se a pecuária, contudo, ainda era o sustentáculo da economia dos sertões dos vales, outras eram as demandas políticas a partir de 1930. Um dos fatores definitivos do surgimento de um discurso de mudanças veio no arcabouço das disputas entre as velhas oligarquias, que baseavam seu poder na manutenção das dinâmicas políticas coronelísticas, e as novas oligarquias, que se propunham ampliar a inserção dos vales nas relações capitalista de mercado e deslocar o domínio político. Nesse sentido, a Revolução de 1930 teve um papel preponderante por representar uma resposta à crise econômica – especialmente à crise de 1929 – e propor uma “reestruturação do processo de acumulação de capital”, como esclarece Ana Lúcia da Silva em *A revolução de 30 em Goiás* (2001, p. 17). Nesse processo, a reestruturação não ocorreu apenas no âmbito econômico, mas alavancou propostas de mudanças nos níveis político, social e cultural. Segundo Silva:

A revolução de 30 é um desses momentos de crise e reestruturação da acumulação, o que engendrou reestruturações em todos os níveis. Numa perspectiva mais ampla 1930 é um dos momentos mais significativos da revolução burguesa no Brasil. [...] Ela encaminhou, historicamente, as principais questões que envolvem [essa] revolução [...]: A relação com o passado: ou seja, a questão agrária, o que implicou em mercantilizar a agricultura e liberar a força de trabalho do campo para torná-la disponível para o capital. A relação com o presente: expressa de um lado, nos conflitos intraburgueses [...] e de outro, com a questão nacional, ou seja, como se articular com o capital estrangeiro. A relação com o futuro: como relacionar-se com o proletariado e com os setores sociais intermediários emergentes [...] Por fim a questão do Estado – isto é, o movimento de construção das estruturas nacionais [que] expressa[riam] o poder burguês manifesto como interesse geral da nação (SILVA, 2001, p. 17-18).

Nos sertões dos vales e mais propriamente no sertão goiano, o problema da reestruturação da acumulação baseada na entrada na cena econômica de proletários e industriais não aconteceu antes de 1970, pois as bases permaneceram, mesmo depois de

1930, essencialmente agrárias. Contudo, dentro da dimensão da disputa política, o fortalecimento de um horizonte vinculado ao mundo urbano começou a deslocar o ideário conservador substituindo-o por uma

[...] ideologia do progresso, a mentalidade dita progressista e modernizante que encontrava respaldo nos projetos políticos e econômicos dos grupos em ascensão no pós-30, com o apoio de uma nova capital<sup>175</sup>, a uma maior inserção do Estado no mercado nacional, a novos meios de comunicação e transporte [...] (CHAUL, 1997, p. 176).

O que significaria, porém, modernização nesse contexto? Nos anos de 1940, modernização foi apropriada como termo que buscava conceituar um conjunto de processos técnicos cumulativos que reforçavam a formação de capital e que saía da ampliação de recursos, passava pelo desenvolvimento das forças produtivas e ia até o aumento das formas urbanas de vida (HABERMAS, 2002). Ou seja, a modernização refere-se ao desenvolvimento da racionalidade instrumental tanto no âmbito sociocultural quanto no econômico vinculando-se à modernidade<sup>176</sup>.

Tanto modernidade quanto modernização, entretanto, foram termos figurados de forma bastante ambígua nas narrativas sobre esses sertões, pois se no centro-sul de Goiás, por exemplo, o apito do trem já indicava “que o sertão adentro [ia sendo] conquista[do], transforma[do], aniquilando tipos, costumes e aspectos, na marcha arrasadora do progresso [e] da civilização”; no norte de Goiás, no sul do Maranhão e no sul-sudoeste do Pará o progresso ainda estava circunscrito ao construto de uma linguagem que deveria dar conta de expressar um certo discurso de modernização. No entanto, isso não significa dizer que nenhuma mudança ali chegava.

No âmbito discursivo, a ideia nos parece ter sido a de reforçar a linguagem do progresso, algo do que se incumbiu uma elite letrada da região, auxiliada por narradores que em alguma medida construíram uma estética da modernização que disputava com outra que destacava a pobreza e que caminhava junto com as promessas de riqueza e de progresso. Se levar a modernização aos sertões representava trazer as inovações técnicas para região, paradoxalmente e em amplo espectro esse progresso subsistiu apenas no discurso de uma nova elite política.

<sup>175</sup> A nova capital em referência é Goiânia, que foi inaugurada em 1937 como expressão da modernização goiana e marco de uma nova forma de fazer política: aquela que buscava inserir Goiás no mercado capitalista nacional.

<sup>176</sup> Segundo Jürgen Habermas, em *O discurso filosófico da modernidade: doze lições*, a modernidade enquanto consciência histórica “pertence, portanto, o deslindar entre o novíssimo e o moderno: atualidade como história do presente dentro do horizonte da Idade Moderna passa a ocupar um lugar determinante” (2002, p. 20).

De qualquer forma, narrativas que valorizavam a cultura da pecuária em detrimento da ocupação e rentabilidade que o gado promovia já não eram suficientes, os sertões dos vales requeriam novos discursos que dessem conta de expressar a insurgência de novos personagens na cena política regional: no caso os profissionais liberais que, em sua maioria, eram os filhos dos fazendeiros que haviam sido enviados para estudar no Rio de Janeiro. Esses novos personagens da política formavam-se médicos e advogados e possuíam uma mentalidade urbana, mas com os pés plantados em solo rural, resultando disso uma ambiguidade que fazia proliferar jogos semânticos que pretendiam significar esse desejo de inovações e, ao mesmo tempo, em contrapartida, a permanência dos signos da tradição e da dominação.

#### **4.2.1 Ensaios de ruptura: a linguagem sobre os sertões dos vales como possibilidade de desenvolvimento**

Antes mesmos das estradas e das linhas férreas serem apresentadas aos sertões dos vales dos rios Araguaia e Tocantins, as pistas de aviação e os caminhos do céu já cortavam o norte de Goiás, o sul do Maranhão e o sul-sudoeste do Pará. Se o gado tinha um “passo” próprio que remetia à apreciação da lentidão da paisagem que se fixava em cores primárias, o avião inaugurou outra estética: aquela que matizava as cores do sertão, pois a velocidade definia a figuração da paisagem. Em meados de 1935, Lysias Rodrigues empreendeu, depois de quatro anos, o caminho de volta aos vales: dessa vez em um avião Waco CSO. Esse voo partiu de São Paulo e cruzou os Estados de Minas Gerais, Goiás, Maranhão e Pará inaugurando a rota do Correio Aéreo Militar (CAM), uma divisão da Aeronáutica brasileira.

No percurso aéreo Rodrigues, lançou suas vistas para outros aspectos a partir do momento que adentra em Goiás; não se tratava mais de prospectar as riquezas naturais dos sertões, especialmente as minerais, mas de constatar ou não as mudanças ocorridas naqueles vastos espaços. As transformações que interessavam ao aviador eram aquelas que indicavam o progresso, principalmente as vias de comunicação. Sobre Formosa, escreve em *O rio dos Tocantins*:

Hoje Formosa é uma cidade próspera, com um futuro brilhante a esperá-la. Centro de irradiação poderoso, mantém ainda tráfego intenso pela outrora picada da Bahia; está ligada por autovias a Planaltina e Veadeiros, exercendo grande influência comercial em um círculo de largo raio. Seu aeroporto está fadado a ser em breve prazo um grande centro aeroviário, ponto de

cruzamento de rotas áreas de todos os quadrantes (RODRIGUES, 1943, p. 107).

Nessa argumentação, Rodrigues constrói uma linguagem da precipitação do tempo e no espaço: entre um “breve prazo” e um “tráfego intenso”, a cidade de Formosa deixaria para trás os sinais do atraso e principalmente do isolamento, pois a aviação definia a velocidade do desenvolvimento que estava prestes a ocorrer. O propósito semântico era significar a chegada, com máxima brevidade dos resultados, dos avanços em transporte, pois as bases desse processo já estavam plantadas com as autovias e o aeroporto.

As ideias que permeiam esse conjunto semântico apontam para a transformação nas formas de contemplar os sertões: ele já não é apreciado apenas por suas permanências ou belezas naturais, mas por sua capacidade de absorver o novo e transformá-lo em desenvolvimento econômico. Uma fruição irradiada por aquela experiência de êxtase com o Eldorado, revisitado por Lysias Rodrigues, aproxima o mito ancestral do crescente encantamento com um sertão que poderia oferecer riqueza. O aviador tem clareza dessa relação entre desenvolvimento e apreciação:

Colocada, em ótima situação, Porto Nacional progride rapidamente, exercendo poderosa influência no progresso da região tocantina, sendo o centro da linha base da marcha para o oeste. Seu aeroporto, suas estradas carroçáveis para Tocantínia, Barreiras (Bahia), Natividade e Palma, os garimpos de cristal, a mineração do ouro, enfim os mil e um fatores que regem seu progresso [...] deixam entrever o desenvolvimento vertiginoso que há de ter muito em breve (RODRIGUES, 1943, p. 110).

A construção semântica da narrativa compunha o pensamento de Lysias Rodrigues e colocava em destaque, novamente, as demandas da aceleração, pois o “civilizador” do século XX já não estava disposto a esperar pelas promessas inconclusas dos primeiros cronistas. O êxtase do Eldorado necessitava de um complemento que não se vinculasse ao passado, mas que trouxesse para o presente a possibilidade de experimentar a ruptura que aquele momento – a atualidade de 1930 – podia proporcionar. “Rapidamente”, “vertiginoso” e “breve” evocam no leitor a urgência que se tinha do progresso e do desenvolvimento desses sertões. No entanto, a construção de uma linguagem que fizesse fruir a percepção de trazer para o presente o futuro de um passado – no caso o realizar-se do Eldorado – precisava de um aporte material, o qual foi suprido pelos garimpos de cristal e pela mineração do ouro.

Na ótica de Lysias Rodrigues, entretanto, o garimpo era apenas um meio para a riqueza, um caminho para o novo Eldorado que aparecia travestido, naquela

contemporaneidade, da temática da modernização. A riqueza compunha o ideário, mas a evidência de que a modernização estava a caminho era o interesse e referência recorrente às pequenas inovações técnicas presentes, ou não, no cotidiano da elite regional. Em Porto Nacional, norte de Goiás, a mirada de Rodrigues denunciava onde se encontrava o deleite para ele e seu grupo durante a viagem; a notícia de “haver cerveja” naquela cidade faz com que à simples possibilidade do consumo “já goza[ssem] o prazer” e sentissem, na sequência, “a desilusão geral” [...] quando verifica[ram] que a mesma estava choca” (RODRIGUES, 1943, p. 120).

A linha imaginária entre ilusão/desilusão/ilusão é tênue para os homens que circulam pelos sertões dos vales a partir de 1930. A possibilidade de uma cerveja gelada produzia em Rodrigues o frenesi do reencontro com os vestígios do mundo urbano e “civilizado” tão rápido quanto esse mesmo êxtase se transformava em miragem quando a cerveja encontrada não correspondia à sua imaginação. Na linguagem de uma modernização, o êxtase ou a decepção não mais são antitéticos, parecendo se complementarem, pois nos sertões dos vales começava a se formar o discurso de que ilusão/desilusão/ilusão era a base do avanço civilizador sobre essa nova fronteira.

Na cidade de Carolina, no sul do Maranhão, vemos esse processo de reencantamento ser encenado, quando se surpreendem com a existência de geladeira e, conseqüentemente, de uma “cerveja fresca que serviram, [dando-lhes] particular prazer, pelo calor que fazia e pelo tempo que não bebia[m]”, ato que repetiram várias vezes em “nova rodada” ou quando “escapuliram para ir beber [outra] cerveja gelada no Bar Paraíso” (RODRIGUES, 1943, p. 120). Para Rodrigues, avanços técnicos caminhavam lado a lado com práticas cotidianas civilizadas e evocava isso com a materialização de uma linguagem que elevava a posição da cidade de Carolina:

Ao lado do salão principal há um outro, salão grande, mas soalhado de tijolos; este salão dispõe de uma grande varanda fresca, onde nos refugiamos, para evitar as danças e para poder observar a sociedade. Os homens vestem-se bem, pode-se se dizer que na última moda; muitas moças de vestidos de baile, mas todos os vestidos simples. Povo bom, instruído, gentil, dançando como se faz no Rio de Janeiro e bebendo à chilena (RODRIGUES, 1943, p. 152).

Por um momento, os sertões foram reinventados em uma linguagem que edificou novos signos sociais. Observar a sociedade era mais que um ato de apreciação, tornava-se um exercício de construção de significados. Carolina, nesse caso, foi retirada da semântica do atraso e inserida em um cenário de progresso, mas principalmente foi

inserida em um ambiente de civilidade: o “bem-vestir”, as danças ao modo do Rio de Janeiro, a instrução e a gentileza contrastam com a imagem da decadência.

Essa não é, contudo, uma contradição insuperável no horizonte de Rodrigues;, ao contrário, para o aviador Carolina representava, enquanto ícone do mundo “civilizado”, como os sertões dos vales dos rios Araguaia e Tocantins poderiam vir a ser talvez em “breve”. Nisso ele aparta-se em definitivo dos médicos Artur Neiva e Belisário, os quais acreditavam que o atraso e a decadência da região eram intransponíveis.

Por meio de sua narrativa, o aviador compôs Carolina, mas não somente ela, como modelo de superação do atraso econômico e cultural a partir a inserção de costumes “civilizados” os quais figurou como sinais de desenvolvimento. A cada avanço técnico que identificava, Lysias Rodrigues correspondia uma mudança no costume e no cotidiano dos sertões. Desde a geladeira, passando pelos bailes e pela moda, até o cotidiano mais doméstico e íntimo se tornaram símbolos desse processo de construção do desenvolvimento:

Passando pela casa do sócio do prefeito, uma casa comercial, fomos surpreendidos sabendo haver ali privada com fossa em recinto separado. Que progresso! Estávamos aí, dando uma prosa, quando chegou o padre João, que fez questão que fôssemos ao café em sua casa. Mas, oh! Surpresa, esplêndido chocolate nos esperava ali, em xícaras de fina porcelana e acompanhando um esplêndido bolo! O homem conhecia o que era bom, verificamos que o padre tinha uma vitrola, bons discos clássicos e boas cadeiras de palhinha; nas paredes, uma oleogravura de ‘Daniel na cova dos leões’ (RODRIGUES, 1943, p. 164).

Aqui progresso e costumes se amalgamam pela via da narrativização da modernização dos hábitos e da melhoria da cultura material. A existência de uma privada com fossa séptica enuncia que o progresso nos sertões, que poderia vir combater o atraso, era ensaiado também no cotidiano e na intimidade dos sertanejos, ou melhor, da elite sertaneja. O êxtase se faz presente na linguagem: “oh! Surpresa, esplêndido”, criando a atmosfera de admiração desses viajantes ao encontrarem “fina porcelana” e vitrola que tocava “discos clássicos” em pleno vale e que eram os símbolos de que “o progresso” se avizinhava. E também Rodrigues, sonhava:

Já não estamos nós aqui estudando a Rota Aérea do Tocantins? Já não está uma companhia aérea comercial interessada também nessa empreitada? Já não está vitoriosa a Revolução (Revolução de 1930) Esperemos confiantes o futuro! A civilização marcha de leste para oeste e sempre que ela precisa dar um salto, reúne esforços, conjuga estímulos e num dado momento age. Parece que a civilização no Brasil cansou-se de passear pela costa marítima e

resolveu prosseguir sua marcha para o oeste, adentrando-se por esse Brasil magnífico. Nós dessa comissão somos inconscientemente batedores da civilização, nesse momento, como somos agentes também da unidade política da Pátria, visto a obra que projetamos ser o melhor veículo de civilização e o melhor instrumento de unidade política – a rota aérea! (RODRIGUES, 1943, p. 179).

Esse trecho está contido no tópico de título *Sonhando* da obra *Roteiro de Tocantins* (1943). Momento mais utópico da narrativa de Lysias Rodrigues, aparece carregado de sentimento, civilização e patriotismo, que são tratados como a chave para a “entrada nessa nova era [do] Brasil [que] merec[ia] [ser uma apoteose” (RODRIGUES, 1943, p. 180). Deitado sob o luar na cidade de Marabá, sudeste do Pará, sonhava de “olhos abertos” (RODRIGUES, 1943, p. 180). De um lado, a certeza no desenvolvimento que o processo de integração nacional realizaria está expressa nas várias repetições da palavra civilização, secundada pelas exclamações entusiasmadas de que “os batedores da civilização” deveriam seguir de leste para oeste em uma jornada inderrogável.

Entre o ambicioso projeto político da Marcha para o oeste e as evidências da prosperidade, o texto do aviador transpunha a valoração dos homens litorâneos para as entranhas dos sertões, certificando-se de apresentar em detalhes os vestígios de que a região avançava. Destacando em sua narrativa os sinais do desenvolvimento, a mesa posta que encontrou na casa de certo coronel passou a simbolizar que esse “sabia se tratar [por oferecer um] serviço [bom] de mesa e roupa de mesa” (RODRIGUES, 1943, p. 120).

A temática da modernização encontra-se com a expressividade do progresso técnico por meio de uma linguagem que coloca no centro da narrativa a força centrípeta da apropriação do mundo que produz e projeta o gosto. Quanto mais o desenvolvimento – urbano, econômico – pronuncia-se na viagem de Lysias Rodrigues, mais a linguagem projeta a etiqueta social e as aparições dos signos da modernização. Circulando pela cidade de Marabá, “admiram[-se] de ver postes de luz elétrica”, mas o que lhes “fere os olhos foi um saco de pães de trigo, pães fresquinhos [...] um prazer inenarrável! Pão fresco! Pão de trigo” (RODRIGUES, 1943, p. 181-182). A energia elétrica na cidade provocava admiração nos viajantes, mas era o gosto culinário que produzia prazer, e é sobre ele que Rodrigues diz não ter palavras para descrever as sensações.

Os signos parecem importar não apenas para o forasteiro, pois no conto *Ontem, como hoje, como amanhã, como depois*, do goiano Bernardo Élis, as ilusões da personagem cabo Sulivero são perpassadas por uma percepção estética do “saber o que

é bom” ou do “sab[er] se tratar”, como expressou também Lysias Rodrigues. Nos devaneios de Sulivero, a pedra gigante de cristal de rocha que ele sonhava garimpar quando fosse para o garimpo lhe daria “carteira recheada, roupa chique, mulheres cada qual mais bonita, garrafa de uísque, boa casa, boa cama, boa mesa”, como também percebe Lysias Rodrigues (ÉLIS, 1965, p. 20).

Sulivero sonhava com a possibilidade de ter acesso aos recursos e produtos que as “notas e mais notas de conto” poderiam comprar, e o seu deleite se baseia justamente nesse novo paradigma dos sertões: o consumir. O autor do conto, Bernardo Élis, permite que Sulivero vá ao garimpo do Pium, carregado de sonhos de enriquecimento e de poder consumir o “que e[ra] bom”, relatando, o narrador, mais um processo de desilusão/ilusão:

Por cima de tudo havia a imaginação do cabo. O garimpo não dava nada e ele só pensava em sair do lugar, em ir embora, correr mundo, largar o sertão horroroso e morar no Paraná. Por que Paraná? Foi uma conversa que ouviu, e como ela construiu todo um quadro. Paraná era um lugar muito rico e muito farturento. Iria para lá (ÉLIS, 1965, p. 27).

Cabo Sulivero não conseguiu extrair do garimpo do Pium cristal de rocha suficiente que lhe permitisse enriquecer, mas nem isso lhe retirou o sonho, e sua imaginação fluía como o rio, ininterruptamente: agora desejava ir para o Paraná, uma nova ilusão. Não foi, voltou para as margens do rio, e do balcão da venda continuava a imaginar e ver o Tocantins “manso, liso, [...] escorregando sempre e sempre [...] para o infinito, para o sem fim, ontem, como hoje, como amanhã, como depois e depois ainda” (1965, p. 31-32).

Havia sido plantado em parte da população o sonho do enriquecimento, o qual, mesmo sem possibilidade efetiva de realização, encantava e reencantava os pobres da região, tal qual cabo Sulivero. Discutindo a estética da modernização, Robert Kurz afirma que uma sociedade é considerada mais desenvolvida tanto maior for

o número de oportunidades que ela oferece – assim afirma o sistema de pensamento burguês tardio. Como sempre desde o Iluminismo, a modernidade capitalista aparece como o coroamento da história, embora haja algo de deplorável em ver nela a mais alta e insuperável aquisição da evolução social, em que o homem funcionalmente reduzido se apresenta apenas como o ponto de intersecção entre as estruturas sistêmicas (KURZ, [198?], p. 02).

Segundo Kurz, a modernização dentro do capitalismo evoca uma nova forma de apreciação estética a qual reduz os homens à aquisição de oportunidades. Contudo, são muito mais homens que oportunidades, e essa circunstância conduz à frustração, de um

lado, e à tensão entre as antigas estruturas da decadência e os limites das novas forças do progresso, de outro lado. O que medeia essas relações é a ideia de que a riqueza, na modernidade, refletiria a aquisição de evolução social. Ter uma geladeira ou uma privada, possuir bons trajes e boas roupas de cama e mesa deveria produzir a distinção não apenas econômica, mas também sociocultural. Talvez por isso Sulivero não desistisse de sonhar, pois na imaginação se encontravam suas únicas oportunidades.

Em última instância, cabo Sulivero vê-se sem meios de se afastar das margens do rio Tocantins, uma condição definida não conforme a ficção interna da obra, mas conforme a relação entre o poeta, no caso Bernardo Élis, e sua sociedade, nos moldes estabelecidos por Northrop Frye para os modos temáticos. Em 1965, quando escreve o conto *Ontem, como hoje, como amanhã, como depois*, Élis vivia um processo de desencanto com o processo de superação de atraso dos sertões dos vales: para ele, os esforços envidados desde a década de 1930 não haviam surtido efeito, pois excluía o homem comum das possibilidades de participar do desenvolvimento econômico e social.

Nesse caso, Bernardo Élis, assim como Lysias Rodrigues, escreve para sua sociedade, com a diferença fundante de que a sociedade de Rodrigues era o litoral representado pela cidade do Rio de Janeiro e a de Élis era o sertão dos vales. No que se refere a Élis, podemos aplicar a teoria crítica de Frye, pois o escritor goiano:

Devota[va]-se a ser um porta-voz de sua sociedade, o que significa, pois ele não está se dirigindo a uma segunda sociedade, que um conhecimento poético e um poder expressivo, latente o necessário em sua sociedade, formulam-se por meio dele (FRYE, 1973, p.60).

Esse poder expressivo ao qual se refere Frye é formulado em Bernardo Élis como um artifício para colocar em evidência o corpo global de sua visão, esclarecida em anos depois, em 1990, em uma entrevista concedida ao *Jornal Opção*, de Goiânia. Falando sobre seus arrependimentos, Élis desabafa para o jornalista Euler de França Belém que, se pudesse voltar no tempo, “não seria escritor. Ou, mais precisamente, não seria escritor em Goiás. É profundamente inútil escrever em locais atrasados” (ÉLIS, 2014, p. 07).

Na visão mais ampla de Élis, a qual começa a se consolidar a partir de 1964, Goiás é percebido como um lugar onde não é possível viver de literatura, pois as relações entre os homens estão sempre os puxando para trás. Nesse sentido, Élis compõe a personagem Sulivero como expressividade daquele sertão goiano que não

superava o atraso porque não era capaz de superar o isolamento, aliás, mesmo em 1990, quando concedeu a referida entrevista, concebia que em solo goiano ainda há[via] um certo isolamento” (ÉLIS, 2014, p. 07). Ao cabo não era permitido prosperar, como, principalmente, não era possível sair das margens do rio Tocantins e, por isso, passaria a vida como ontem, como hoje, como amanhã e depois, preso ao solo goiano, ainda que voando nas asas da imaginação.

Iniciados na década de 1930, esses ensaios de como romper com o ontem do atraso, secundados pelo desejo de interromper a pobreza, não têm os mesmos sentido em cada um dos autores aqui perscrutados. Em Lysias Rodrigues, a mirada para os sertões faz-se por meio de uma linguagem cujo ímpeto modernizador – aviões, energia elétrica, produtos, avanços técnicos, refinamento dos costumes – faz da região alvo de interesses externos e de interesses de uma pequena elite regional. Em Bernardo Élis e Eli Brasiense, a linguagem da modernização concilia-se em termos narrativos com a linguagem da miséria, pois a literatura dos vales concebe esse jogo ficcionalizante mais como um artifício de diferenciação entre esses efeitos estéticos híbridos e aqueles concebidos como expressividade da estrutura poética trágica e fatalista concebida por Hugo de Carvalho Ramos na década de 1910.

Enquanto as personagens de Hugo de Carvalho Ramos e Alberto Rangel, como discutido no capítulo terceiro, não sonham e esperam o que lhes reservava o destino, as personagens de Bernardo Élis e Eli Brasiense sonham e, mais que isso, se agitam imaginativamente contra as limitações que suas realidades ficcionais lhes impunham. Esses enredos, tecidos entre pressões e limites, trazem para a narrativização dos sertões um topos novo: o mover-se por entre frustrações, que rivalizaria permanentemente com o topos do fatalismo a partir da década de 1940.

#### **4.2.2 A linguagem da modernização: trabalho e frustrações na narrativização dos sertões dos vales**

No romance *Pium*, de Eli Brasiense, um dos núcleos de personagens é formado por Zé do Carmo, sua esposa, Zefa, e sua filha, Ritinha; ele um garimpeiro que vive nos arredores do garimpo construindo ilusões e arrebatado por frustrações. A existência de um comércio local no garimpo é narrativamente construída pelo narrador:

O abismo tem língua de sapo. Comprida, visguenta, pega de longe. A vida artificial era o maior abismo existente sobre aquela terra. Uma loja de

novidades, plantada assim de repente num meio matuto daqueles era uma arapuca perigosa para os sertanejos. Zé do Carmo vivia agora no meio de tanto dinheiro, mas continuava necessitado, mais ainda do que antes. Não podia oferecer à filha, que já era mulher, o que os outros pais procuravam proporcionar às filhas [...] O garimpo lhe viera mostrar uma vida diferente, intolerável. O abismo estava atraindo Ritinha (BRASILIANSE, 1987, p. 33).

O abismo de Ritinha no garimpo do Pium era o desejo de consumir: ela “andava descalça, vestida de algodão. Não tinha colares ao pescoço, mas somente aquela figuinha encardida e presa a um cordão ensebado e cheio de nós” e de repente começou a sonhar com a loja e com os presentes com os quais um faisqueiro – comprador do minério extraído pelos garimpeiros – tentava-lhe. (1987, p. 24). Enquanto o “dinheiro por ali rodava fartamente de mão em mão”, Ritinha entrava na loja de Domingos, e o visgo do abismo a atraía:

Correu os olhos pelo mulherio que comprava braceletes, brincos, sapatos e bolsas da mesma cor. Pelo balcão engendrado de caixotes de pinho viam-se cortes de seda de preços absurdos, loucos. [...] Ritinha estava tonta com aquilo tudo [...] (BRASILIANSE, 1987, p. 21).

As mercadorias enchiam os olhos de Ritinha porque o “mundo viera parar ali com todas as suas tentações”, e a metáfora do abismo construída por Brasilianse semantizava esse mundo como um lugar híbrido, uma fronteira difusa entre riqueza e pobreza (1987, p. 24). As sedas, os calçados, a moda aticava os sonhos da sertaneja com a presença do dinheiro ao alcance da mão, mas inacessível para muitos, como para família de Zé do Carmo. Enquanto Ritinha se inebria com a beleza dos objetos da loja, a fruição estética que Eli Brasilianse desenvolve assenta-se na busca por surpreender o leitor com uma apreciação (avaliação) da miséria não como resultado da essência do próprio sertanejo como defenderam os médicos Artur Neiva e Belisário e, de certa forma, o literato Alberto Rangel, mas como resultado das circunstâncias. Esses critérios estéticos híbridos aparecem plenamente amalgamados no seguinte trecho de *Pium*:

Ritinha caminhava a passos ligeiros, rumo à cata em que seu pai trabalhava. Ia levar-lhe comida num caldeirão. Comida pobre e desvitaminizada. A carne estava racionada e por preços exorbitantes. Ao chegar ali viu um quadro de estarrecer. Um garimpeiro jazia no solo, ensanguentado, com a cabeça rachada. Os miolos estavam estufados, misturados com a terra e gorgulho. Os demais garimpeiros prosseguiram no seu pesado trabalho. Era preciso extrair muito cristal naquele dia. O dono do serviço precisava entregar uma partida no próximo avião. Além disso, aquele negócio lhe daria a bagatela de noventa contos líquidos (BRASILIANSE, 1987, p. 45).

O narrador do romance estabiliza a experiência literária narrada por meio da justaposição quase tranquila entre a “comida pobre”, sem nutrientes e vendida a preços

absurdos, de um lado, e a extração da partida de cristais que deveria seguir no “próximo avião”, de outro lado, e por isso o cadáver do garimpeiro permanecia exposto no solo. Pobreza e riqueza, modernização e estagnação compõem o cenário do garimpo na mesma medida que essa estética híbrida faz as personagens avaliarem eticamente aquela situação sob a ótica da normalidade e continuidade.

Sem dúvida, “houve um momento de pânico”, aquele no qual a contemplação do ocorrido mobilizava os nervos daqueles homens, fazendo-os imaginar suas condições frágeis ante aquele universo de riqueza, porém no momento seguinte uma apreciação pragmática devolve-os à (in)sensibilidade das circunstâncias: “retiram [Marcelino – garimpeiro morto] do fundo da escavação, [deixando-o] ali jogado de um lado. O serviço continuava” (BRASILIANSE, 1987, p. 46).

Explorando a inquietude de Ritinha, que andava apressada pelo garimpo, presa em seus devaneios de consumo, o narrador faz com que ela seja a única pessoa no garimpo que parece “estremecer-se” com a cena, lembrando ao leitor a violação que a linguagem do romance faz da condição humana. A moça encontra o pai, Zé do Carmo, e lhe pergunta quem era o morto, que lhe responde:

- Tu não conhece, Rita. É um garimpeiro. Vai para casa. – Mas como é o nome dele pai? [Pergunta novamente]. – Não adianta. Nome de gente pobre é só pra não misturar com os outros, não significa nada. Isto é o Marcelino, tu não conhece (BRASILIANSE, 1987, p. 46).

Marcelino estava morto e ninguém, além de Ritinha, importava-se com ele, mas diferentemente de Benedito, personagem da novela *Gente de Gleba*, de Hugo de Carvalho Ramos, nada de particular ou privado havia na circunstância. Era um garimpeiro morto, e seu desaparecimento era o ônus do progresso, uma fatalidade, mas não uma condição fatalista: era uma exigência social da dinâmica do garimpo.

Outro homem fora mandado para providenciar o enterro. Uma rede, uma cova. Pouco acompanhamento. Os garimpeiros eram numerosos, mas não podiam abandonar o serviço só para acompanhar um defunto, com receio de perderem a diária, pois ali tudo era adquirido pela hora da morte. Certamente não haveria lágrimas. Flores? Eram mato pelo campo, perto do cemitério improvisado. Os tatus se encarregariam do resto (1987, p. 46).

A figuração de Marcelino realizada por Brasiliense deixava exposta a engrenagem econômica e social do garimpo. O garimpeiro morto era uma peça do mecanismo que fazia a extração do cristal girar. Se uma peça inutilizava-se, outra ia “pro lugar del[a]”, pois “não pod[iam] parar o serviço [...]” (BRASILIANSE, 1987, p. 46). A estrutura de sentido que alimentava a construção ficcional de Eli Brasiliense

nesse romance não pressupunha formas coletivas que faziam subsumir o trabalhador individual na sensibilidade do grupo. Uma concepção literária modernizada é ensaiada em *Pium* quando o gesto coletivo esclarece a massificação das sensibilidades dos personagens garimpeiros dentro da lógica da produção e da reprodução da disciplina para o trabalho.

Sobre esse aspecto, a interpretação de Walter Benjamim acerca das formas que compõem a multidão em Baudelaire pode ser útil à nossa compreensão. Segundo Benjamim, quando a multidão presente na poesia de Baudelaire é submetida à disciplina dos mecanismos sociais, ela tem de si eliminadas certas formas de comportamento, certas emoções e em seu lugar surge um movimento que uniformiza percepções e práticas como, de certa forma, estabeleceu Karl Marx sobre a linha de produção (BENJAMIM, 1989).

Obviamente, não estamos comparando os garimpeiros com operários fabris do auge do capitalismo europeu, mas problematizando a atualização das formas literárias na obra de Eli Brasiense à luz das demandas poéticas a partir de 1940, quando o olhar para a coletividade suplantava, de certo modo, as experiências individuais. Os garimpeiros, cujas vozes se enunciavam coletivamente no comportamento e ideias de Zé do Carmo, são inseridos na ordem produtiva do garimpo com relativa facilidade, pois, em parte, no coração do autor já havia sido introduzido a ideia da produção permanente e mais que isso a convicção da inviolabilidade do lucro. Assim, não poderia haver tempo para vela, flores e choro por Marcelino. Da mesma forma, sua substituição na engrenagem deveria ser imediata.

Eli Brasiense nasceu em Porto Nacional, cidade dos vales dos rios Araguaia e Tocantins, mas transferiu-se para Goiânia em 1949, ano que publicou *Pium*, quando já tinha aderido ao Modernismo. Brasiense se interessava pela temática da modernização desde que, em 1937, ano da fundação de Goiânia, havia participado nessa cidade do 1º Congresso de Educação do Estado de Goiás, surgindo desse entusiasmo o seu terceiro romance urbano, *Chão Vermelho* (1956). Esse romance, segundo Nelly Alves de Almeida, “focaliza [...] o homem, a luta, o momento histórico que marcaram Goiânia em seu heroico surgimento como nova Capital de Goiás” (ALMEIDA, 1985, p. 27).

Refletindo sobre a cidade e o trabalho na cidade, o narrador do romance *Chão Vermelho* expõe os sentidos que perpassam a escrituração ficcional de Brasiense:

Marcelo, depois de ficar bom, encontrou apoio no machado e na enxada. Desde menino eram seus instrumentos de trabalho, manjava-os com

satisfação. Capinava quintais, rachava lenha, tinha uma diária que lhe garantia o aluguel de uma choça no bairro e sustento para a família. O casebre pertencia a um homem engravatado, morador no centro. Agora já não era mais um molambo na casa do compadre, sentia-se forte, disposto para o trabalho (BRASILIANSE, 2002, p. 166).

Marcelo é uma das personagens de *Chão Vermelho* que são obrigadas a deixar os sertões e mudar para Goiânia, pois sua terra havia sido tomada pelos “carabinas” – grilheiros de terra. Inicialmente doente, em razão da violência dos latifundiários, quando consegue um trabalho que lhe permite alugar um “casebre” e sustentar a família sente-se reerguido. O pensamento (diánoia) global de Brasiliense nesse romance parece ser a de que o trabalho dignifica o homem, mas não qualquer trabalho, mas aquele pelo qual o trabalhador era pago e, conseqüentemente, podia viver com a dignidade de não depender do auxílio de outros. Marcelo personifica o trabalhador assalariado, aquele que conforme a nova ordem econômica, o capitalismo, vendia sua força de trabalho.

O narrador desse mesmo romance condensa a ideia que perpassa todo o texto ao evocar os sentimentos de Joviano, outro personagem. Diz: “Sua religião era o trabalho, onde a velhacaria era o pecado maior. Considerava o trabalho uma espécie de escada de Jacó por onde chegaria aos pés de Deus” (BRASILIANSE, 2002, p. 210). A síntese global da diánoia de Brasiliense parece ser a ideia da inserção do trabalhador nas novas regras do trabalho assalariado, afastando de suas personagens o peso da escravidão por dívidas presente nos romances de Hugo de Carvalho Ramos e Alberto Rangel, como discutimos no capítulo terceiro.

Embora o cenário do *Pium* não seja o urbano, o narrador do romance não deixa de externar que a preocupação dos garimpeiros ao resolverem não interromper o trabalho para enterrar Marcelino, o garimpeiro morto, era o “receio de perderem a diária [de serviço], pois ali tudo era adquirido pela hora da morte” (BRASILIANSE, 1987, p. 46).

A violência, a escravização por dívida, a exploração e o mandonismo ainda sobreviveriam por muitas décadas depois de 1949, quando *Pium* foi publicado, mas os sertões dos vales começavam a se transformar em função das demandas da modernização e do capital. Assim, nesse período, o campo literário e a ficcionalização narrativa dessa região já estavam sendo tingidos pelo surgimento de “novos significados e valores, novas práticas” dentro da cultura hegemônica sertaneja (WILLIAMS, 1979, p. 126). Mas o aparecimento dessas novas culturas não significa o surgimento de uma cultura emergente, mas de inovações dentro da própria cultura dominante.

Zé do Carmo parece ser uma das personagens que entendem como funcionava a cultura de trabalho que emergia com as novas necessidades produtivas relativas à extração do cristal de rocha: a produção não podia parar porque disso dependia o lucro do patrão e, conseqüentemente, suas minguadas diárias. Por outro lado, o que representava esse negócio no espectro da economia mundial fugia completamente a esses sertanejos. Quem explica é o narrador:

As jazidas de cristal de Pium, Fundão e Cristalina atraíam toda cambada de sanguessugas da economia popular, de mistura com os mal-aventurados cavadores de terra (os garimpeiros). Onde o garimpeiro pisava o pé por algum tempo brotava um povoado qualquer. [...] Esses heroicos sertanejos (os garimpeiros), de cujos braços dependia a segurança da resistência e da ofensiva aliada, se anulavam ante a pressão de ambições desenfreadas daquela praga de indivíduos espertos (os atravessadores do comércio de cristal) e alheios aos interesses de uma coletividade sofredora. Para essa gente a guerra, ao invés de ser um castigo, era apenas oportunidade para lucros fabulosos (BRASILIANSE, 1987, p. 13).

O cristal de rocha – cristal de quartzo – era um componente essencial os rádios transmissores dos Aliados durante a Segunda Guerra Mundial, considerados por alguns estudiosos como um dos instrumentos definidores da vitória aliada. De acordo com Otávio Guilherme Velho, a extração do quartzo representou uma das vertentes da frente de expansão mais promissoras entre 1940 e 1944, pois “era um material de importância estratégica” (2009, p. 64).

De um lado, os vales se inseriam em mais um mercado exportador, apontando para a necessidade da constituição de uma mão de obra regular; de outro lado, como esclarece acima o narrador de *Pium*, os garimpeiros eram explorados pelos atravessadores e patrões do negócio do cristal, reafirmando a visão global do pensamento de Brasiliense ao opor “indivíduos espertos” a uma “coletividade sofredora” (BRASILIANSE, 1987, p. 13).

Essa “coletividade sofredora” já não sofria somente no isolamento das fazendas e isso alterava as formas de sentir dos trabalhadores, que pareciam experimentar, desde que seus sofrimentos fossem partilhados, uma frustração coletiva por não conseguirem, como sonhava Zé do Carmo, “não precisa[r] dobrá o espinhaço pra entrá em casa. Entra mais é desimpenado, com a cabeça de pé” (BRASILIANSE, 1987, p. 20). A presença desse sentido de coletividade no romance de Eli Brasiliense enuncia a composição de um trabalhador que não concebia, ainda, um caminho de atuação e por isso a psique das personagens é agitada pela frustração experimentada em suas vidas.

Em certa noite, insone, Zé do Carmo revira suas lembranças. Recorda que desde criança estivera “sob o domínio do coronel Basílio, [pois] não conhecera mãe, nem pai” (BRASILIANSE, 1987, p. 53). De camarada, passara a barqueiro, “quando era bem jovem” e dessa época ele lembra com saudades (BRASILIANSE, 1987, p.53). Entretanto, essa saudade, um misto de nostalgia, foi entrecortada, “enquanto cismava dentro da escuridão” pelas desventuras e perigos dessa atividade: “a gente como barqueiro morre sem tê nada na vida e arrisca a vida toda hora” (BRASILIANSE, 1987, p. 56).

Por essa época, provavelmente na década 1930, Zé do Carmo já era casado e Ritinha, sua filha, havia nascido. A personagem precisa pensar no futuro e por isso decidira “tratar da lavoura, como agregado [...] Vou isprimentá a lavoura [...] Vou trabalhá com qualqué desses graúdos” (1987, p, 55-56). De um lado, Zé do Carmo parece ser construído por Brasiliense como uma figura arquetípica do sertanejo dos vales. Passando por todas as estações do trabalho que sustenta a cultura regional, nasce sob a dominação do coronel, arrisca-se como barqueiro e, quando não morre vítima de alguma cachoeira, termina por trabalhar como agregado de algum fazendeiro, partilhando meio a meio sua parca produção na lavoura. A pobreza o persegue.

De outro lado, há algo de novo em Zé do Carmo: ele não se deixou deter pelo fatalismo. Era um homem que buscava soluções e esperava, analisando o próprio passado, “encontrar novos caminhos, menos sinuosos e menos longos”: foi assim que decidira partir para o garimpo, fugindo daquilo que Eli Brasiliense identificou como a mentalidade daquela “gente pobre” que era refém de uma “ignorância [que] lhe transtornava a mente com um terrível fatalismo, uma incapacidade de reação fora do comum” (BRASILIANSE, 1987, p. 16). Zé do Carmo era diferente, fora atraído pelo visgo do garimpo. Mistura[ra]-se no formigueiro humano formado subitamente” (BRASILIANSE, 1987, p. 18).

Zé do Carmo é uma das primeiras personagens que, dentro do processo de ficcionalização dos sertões dos vales, aparecem mergulhadas em novos sentidos estéticos e psicológicos que fermentam o caldo de transformações culturais. O garimpo para essa personagem fazia emergir os sonhos de uma vida melhor, mas isso havia sido estruturado por Brasiliense como um instrumento por meio do qual ele reinscreve o Eldorado na cultura sertaneja e, ao mesmo tempo, faz corroer o fatalismo que imobilizava o homem.

Desde que saíra da fazenda do coronel Basílio, desejava encontrar novos caminhos. Sua trajetória da fazenda, passando pelo rio, quando trabalhou como barqueiro, até a lavoura, quando trabalhou e viveu como agregado, fora solitário, porém o garimpo trazia um novo cenário: o “formigueiro humano”. Já não estava mais sozinho; embora não compreendesse, ainda, o que era pertencer a um grupo, a morte de Marcelino, companheiro de trabalho, deixava-o “sem alento para enfrentar uma força tremenda como a do cristal” (BRASILIANSE, 1987, p. 58). A frustração o acompanhava, pois, mesmo que “ganha[sse] um disparate em comparação com o que fazia na lavoura [...] a carestia da vida engolia tudo e sua esposa, Zefa, assombrava-se ela com a realidade de tanto dinheiro [que] entravam por uma porta e saíam pela outra” (BRASILIANSE, 1987, p. 18).

Nos momentos de crise de Zefa, Zé do Carmo “aparecia, sempre, para acalmar qualquer ameaça de transbordamento do desespero que se ocultava nas palavras de Sá Zefa”, porque ele sabia de uma forma quase intuitiva que o dinheiro não “izala[va] feito alcanfor”, como imaginava sua esposa (BRASILIANSE, 1987, p. 19). Eram outras as razões, como explica o narrador:

Todos os lavradores das redondezas eram arrastados para o garimpo e a produção da lavoura caía. Os poucos estoques de gêneros alimentícios eram vendidos por preços elevadíssimos. O dinheiro cada dia valia menos (BRASILIANSE, 1987, p. 19).

O que emerge da compreensão difusa de Zé do Carmo articulada à explicação do narrador sobre os termos da inflação que assolava o garimpo é algo que até aquele momento não estava presente no horizonte de compreensão do mundo: uma interpretação de que as mazelas nos sertões dos vales não eram fruto da vontade de Deus ou, mais comumente, do destino com o qual cada um tinha sido marcado antes do nascimento. Os homens começavam a desenraizar-se e com isso a questionar as explicações socioculturais fatalistas. A frustração de Zé do Carmo não é vivida inteiramente no conformismo, ele procura refletir sobre os caminhos que se apresentam à sua frente.

Discutindo o processo de surgimento das novas formas de pensar e sentir, Raymond Williams explica que o que as caracteriza é que devem ser percebidas em suas fases embrionárias, “antes de se tornar uma troca plenamente articulada e definida” (1979, p. 133). No caso do enredo do romance *Pium*, a nova cena humana, o garimpo, não transtorna as formas de compreensão dos sertões dos vales em meados do século

XX, mas insere elementos que reinventam determinadas dimensões do sentir e do pensar quando o autor, Eli Brasiliense, apresenta, de um lado, uma nova psique para Zé do Carmo: aquele que busca meios para gerir sua própria vida, fora da zona de influência dos coronéis, e que trabalha sua própria autoconsciência das experiências vividas mesmo sem conseguir articulá-las e defini-las.

De outro lado, Brasiliense apresenta uma Ritinha que, entre as personagens, faz saltar aos olhos do leitor uma (co)vocalização enunciada por um desejo de consumir ainda indeterminado, mas que evoca uma nova fruição estética nas sertanejas dos vales. A moça “sentia-se nua, metida no meio de tanta gente”; notava agora que vestia um simples vestido de algodão, assim como via que “havia mulheres que não vestiam roupas daquele jeito” (BRASILIANSE, 1987, p. 22). Sintomático desse processo de mudanças, Ritinha reconhecia não fazer parte daquelas novas formas da beleza, pois:

As outras moças e mulheres não faziam mais essa coisa ingênua (usar trancinhas). Arregaçavam o cabelo para cima, embolavam os caracóis ao alto da cabeça e deixavam o pescoço tomar sol. Outras raspavam a nuca. Para que meias? As mulheres modernas não usavam mais meias. Isto era somente para internas de colégio. Raspavam o cabelo das pernas, raspavam o sovaco. Pelavam-se. Ritinha estava com as pernas cabeludas. Baixou os braços, envergonhada, pois cabelo no sovaco era imoralidade (BRASILIANSE, 1987, p. 24).

Na visão global de Brasiliense, aqui ele parece construir um efeito ético-estético. De um lado, Ritinha frustrava-se porque não tinha aparência das outras mulheres do garimpo e avaliava isso como uma forma de tentação, afinal, talvez “o diabo anda[sse] solto na zona do Pium”, ou como dizia Zefa, sua mãe, “o mundo não anda[va] bão nada. Todo dia aparecia uma coisa.... que Deus me livre e guarde” (BRASILIANSE, 1987, p. 36). De outro lado, Ritinha encantava-se com essas novas formas e modas, “uma força irresistível [...] a empurrava para lá”; queria fazer parte desse mundo de mulheres modernas mesmo que isso representasse “deixar o lugar livre para o demônio” (BRASILIANSE, 1987, p. 34).

As novidades que apareciam e que Zefa condenava atraía Ritinha, porém essa não compreendia os sentidos desse novo, desse moderno, ou seja, não elaborava plenamente os significados desse processo de modificação que os sertões dos vales começavam a passar. Contudo, era plenamente capaz de reconhecer os signos dessa modernização: as sedas leves, “as mulheres modernas com os cabelos pintados”, os lindos brinços que recebera do faisqueiro, embora não compreendesse que sua febre era pelo consumo (BRASILIANSE, 1987, p. 36).

O que Brasiliense buscava construir com a urdidura desses acontecimentos confusos aos olhos de Ritinha é apresentar, justamente, a complexidade desse processo de transição dos sertões: de uma economia de abastância<sup>177</sup> para uma economia de mercado, ainda incipiente, estruturada por intensas mediações simbólicas. Sobre esses processos de transformação nos diz Raymond Williams:

O que realmente se modifica é alguma coisa bastante geral, numa ampla gama, e a descrição que com frequência melhor se aplica a essa transformação é o termo literário ‘estilo’. É uma modificação geral e não uma série de escolhas deliberadas e não obstante se podem fazer escolhas nela, bem como se podem escolher efeitos. Tais modificações podem ser definidas como modificações nas *estruturas de sentimento*<sup>178</sup>. O termo é difícil, mas [diz respeito] a significados e valores tal qual como são vividos e sentidos ativamente. [...] Falamos de elementos característicos do impulso, contenção e tom; elementos especificamente afetivos da consciência e das relações, e não de sentimento em contraposição ao pensamento, mas de pensamento tal qual como sentido e sentimento tal qual como pensado. [...] Estamos então definindo esses elementos como uma ‘estrutura’: como uma série, com relações internas específicas e ao mesmo tempo engrenadas e em tensão [...] (WILLIAMS, 1979, p. 133-134).

As estruturas de sentimento em Williams estão vinculadas diretamente a como os sujeitos históricos elaboram em sua consciência suas experiências em termos práticos e afetivos, construindo seus valores e significados culturais de forma relacional e sempre em aberto. Além disso, Williams refere-se, especialmente com o termo estrutura, à dinâmica interna da construção de consciências práticas e afetivas específicas, mas ainda não reconhecidas como social ou classificadas no interior das instituições e formações.

No caso das transformações que estavam sendo definidas no momento que Brasiliense escreve *Pium*, década de 1940, elas são transpostas por esse literato para o interior do enredo e distribuídas abertamente entre as experiências de Zé do Carmo e Ritinha, compondo nos modos de sentir e pensar dessas duas personagens o surgimento desse novo “estilo” de narrar e de viver. Sobre a questão do “estilo” de uma época ou período como a compreende Williams, é necessário pensar metodologicamente as estruturas de sentimento, na medida em que ela é “uma hipótese cultural, deriva na prática de tentativas de compreender esses elementos e suas ligações, numa geração ou

<sup>177</sup> Segundo Paulo Bertran, a definição da noção/prática de abastância é, em termos gerais, “uma economia agrícola que não é nem tanto a de subsistência, nem tanto a comercial [...]. Poderia ser entendida como a agricultura do século XIX que se caracterizaria como de abastância vez que seu mercado [...] só raras vezes ultrapassava as barreiras extrarregionais”, mas que seria satisfatória dentro das relações de determinada região, o que para os Vales constitui-se em uma explicação pertinente até ao menos a década de 1930 (1988, p. 43).

<sup>178</sup> Grifo do autor.

período, e que deve retornar, interativamente, a essa evidência” (WILLIAMS, 1979, p. 135).

Obviamente, entender os elementos e suas relações a partir de uma hipótese cultural, no caso de Brasiliense a mudança nos padrões de consumo, a disciplina no trabalho e a formação de uma consciência prática coletiva, é uma tarefa difícil, pois essa hipótese cultural ainda não foi isolada formalmente nas estruturas e instituições sociais. Contudo, no que concerne às narrativas e, mais especificamente, à arte e à literatura, a constituição de uma hipótese cultural e, conseqüentemente, a compreensão de seus elementos e ligações são essências, posto que são nelas:

Onde o verdadeiro conteúdo social está num número significativo de casos desse tipo presente e afetivo, que não podem ser reduzidas sem perda a sistemas de crença, instituições, ou relações gerais explícitas, embora possa incluir todas essas como vividas e experimentadas, com ou sem tensão [...] que podem estar além, ou ser revelados ou imperfeitamente ocultos pelos elementos sistêmicos reconhecíveis em outros pontos. A presença inequívoca de certos elementos na arte, que não são cobertos [...] é a verdadeira fonte das categorias do ‘estético’, das ‘artes’ e da ‘literatura imaginativa’<sup>179</sup> (WILLIAMS, 1979, p. 135).

A literatura projeta esses processos abertos, e ainda não transformados em experiências sociais definitivamente interpretadas à luz dos controles institucionais, em artifícios estéticos, éticos e de estilo literário à medida que joga com o ocultar/desvelar dos significados e valores embrionários que surgem no horizonte da experiência vivida, sentida e pensada relacionalmente no presente de sua insurgência. Disso vemos surgir, *a posteriori*, as possibilidades de compreensão desses espaços ficcionalizados da formação da cultura sertaneja. Zé do Carmo e Ritinha personificam as tensões e limites que abrem os sertões dos vales para a constituição de novos processos culturais que, por ainda não terem formas específicas de reconhecimento, evidenciam as complexas relações e funções da construção ficcional dessa região.

Por entre sonhos, ilusões e, especialmente, frustrações, uma semântica de coletividade começa a surgir em um ambiente de dúvidas, desconfiças e esperanças que aprofundam as rupturas entre os novos e os velhos significados do Eldorado, como naquele instante em que Brasiliense, depois de decretar a frustração de Zé do Carmo com as promessas inconclusas do garimpo, faz emergir uma nova força: “o Dr. Souza, Doutor José Linhares Cavalcante Souza. [Que] afirmava ser advogado, especialista em sindicalização” (1997, p. 59).

---

<sup>179</sup> Grifos do autor.

### 4.3 Nos sertões dos vales: a retórica da luta e a poética da rebeldia na formação da temática da coletividade

A partir de fins da década de 1940, mais certamente desde 1950, vemos surgir nos sertões dos vales as primeiras manifestações de insatisfação com os modelos instituídos das relações de trabalho que, de forma muito profunda, impediam que os trabalhadores tivessem acesso aos bens de consumo que eram insistentemente trazidos às suas retinas, provocando ambições, violências e revoltas, frutos, sobretudo, da exploração. Contudo, não se trata de discutir nessa seção os processos políticos já finalizados desse período, mas de problematizar como as narrativas literárias e não literárias tratam esteticamente e poeticamente as formas como se dá o aparecimento da coletividade na cena da luta social.

Poucas são as pesquisas acadêmicas existentes sobre os garimpos de cristal nos vales dos rios Araguaia e Tocantins antes de 1990. Além disso, essas pesquisas se referem quase sempre à dinâmica da exploração aurífera na Serra Pelada, Estado do Pará, ou seja, remetem aos momentos mais recentes das questões da mineração. Discutindo o problema território de Marabá no período que compreende a década de 1980, quando começa a instalação da Vale do Rio Doce na região, João Márcio Palheta da Silva escreve:

Os novos atores sociais nessa região organizaram-se de acordo com os diversos segmentos sociais aos quais pertenciam. Surgiram, assim, a Cooperativa de Mineração dos Garimpeiros de Serra Pelada, a Associação dos Garimpeiros de Serra Pelada (COMIGASP), o Sindicato dos Garimpeiros, os Sindicatos dos Urbanitários, o Sindicato de Trabalhadores Rurais, o Sindicato Patronal da Agropecuária, o Sindicato dos Trabalhadores na Indústria de Exploração de Ferro e Metais Básicos (METABASE), o Sindicato dos Trabalhadores Metalúrgicos (SIMETAL), além dos movimentos dos trabalhadores pela posse e uso da terra, de forma organizada e reconhecida por meio de diferentes siglas, como o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, e as Organizações Não Governamentais. As relações surgidas a partir da década de 1980, envolvendo novos atores sociais na reestruturação espacial, como é o caso da Vale<sup>1</sup>, do MST, das empresas agropastoris, dos fazendeiros, dos sindicatos rurais, da Igreja, das associações de moradores, das Ongs, etc, também se fazem presentes (SILVA, s/d, p. 01).

Referindo-se à década de 1980 e à redistribuição territorial do município de Marabá, sudeste do Pará, em razão do fortalecimento da indústria da produção aurífera, Silva apresenta não apenas as complexas representatividades dos trabalhadores nesse período como esclarece tratar-se da emergência de novos atores na cena social daquela região, surgidos como reação “às relações anteriormente comandadas e controladas hegemonicamente pelos donos dos castanheais” (SILVA, s/d, p. 01). Entre 1900 e 1960,

essas relações de trabalho controladas pelos donos dos castanhais se inseriam naquele topos fatalista, vazado tragicamente, e que traduzia a vida do trabalhador como violência e conformismo. Segundo o médico Júlio Paternostro:

A safra vai de janeiro a maio, ou de dezembro a abril. Os proprietário e arrendatários dos castanhais *alugam*<sup>180</sup> os sertanejos para apanharem as castanhas. Em todo o vale do Tocantins usa-se o termo *alugar*<sup>181</sup> em vez de *empregar*<sup>182</sup>. Exprime com nitidez a situação em que se encontram os sertanejos, da classe dos párias de nossa civilização. Há mais de cem anos que trabalham numa pátria que se lhes não reconhecem direitos; invalidam-se, morrem no serviço, sem a menor assistência. Constituem um exército de doentes sociais (PATERNOSTRO, 1945, p. 83).

Publicado em 1945, *Viagem ao Tocantins* é o resultado da viagem realizada em 1935 pelo médico paulista Júlio Paternostro aos vales dos rios Araguaia e Tocantins, quando trabalhava para o Serviço de Febre Amarela de Saúde Pública da Fundação Rockefeller com o governo brasileiro. Paternostro, diferentemente dos médicos Artur Neiva e Belisário Pena, compreende que o problema do homem sertanejo não é uma incapacidade permanente e incurável, mas as formas pelas quais é tratado pelos donos dos castanhais, que “não se lhes reconhecem os direitos”. Ou seja, não se trataria de uma doença biologicamente identificada e, principalmente, sem cura, mas de uma doença social, caracterizada como um dos “males da civilização” (PATERNOSTRO, 1945, p. 83-84).

Embora diagnostique a situação social dos vales, Paternostro não consegue pensar em uma profilaxia imediata ou em curto prazo para aquele estado de coisas. Com efeito, somente na década de 1980 as lutas por direito de trabalhadores passam a figurar efetivamente na prática social e política da região de forma organizada, quando procurando subverter a lógica de barracão dos castanhais – a lógica da escravização por dívida – aparecem dois grupos na cena da luta social: de um lado, “os atores sociais capitalizados, representados pela Vale [do Rio Doce], os bancos”, as grandes agropecuárias; e, de outro lado, “os atores sociais não capitalizados [...] em busca de empregos e terra para cultivar e/ou de ouro dos diversos garimpos” (SILVA, s/d, p. 01)

Esse é, contudo, um momento no qual as formas institucionalizadas de luta já estavam cristalizadas por uma literatura especializada, assim como a dimensão cultural dessa luta vinha sendo catalogada em diversos estudos. Outro é o caso das lutas iniciais, por volta de 1950, que ainda não apareciam como lutas sociais, mas apenas como

---

<sup>180</sup> Grifo do autor.

<sup>181</sup> Grifo do autor.

<sup>182</sup> Grifo do autor.

indício de mudanças nas estruturas de sentimentos daquela época nos vales dos rios Araguaína e Tocantins. Nessa perspectiva, interessavam-se pela temática principalmente as narrativas ficcionais *tout court*. Elas empreenderam a tarefa de reinventar o universo das vivências de garimpeiros durante o processo de maior produção dos garimpos de cristais.

A exploração do trabalhador se fazia nesse momento pela normalização dos termos da disciplina do trabalho que maximizava a expropriação. No caso do romance *Pium*, os ganhos do trabalhador eram reduzidos, pois os garimpeiros “faziam suas refeições ali mesmo, por conta do patrão. Quase oitenta por cento do que ganhavam ficavam naquelas panelas grandes e latas de querosene vazias, servindo de panelas” (BRASILIANSE, 1987, p. 47). Diferentemente da década de 1980, de um lado, uma representação dos trabalhadores em geral e dos garimpeiros em particular era inexistente no garimpo de Pium.

De outro lado, os modos como a relação entre esses e os patrões era travada prejudicava sempre o garimpeiro. Inobstante, aquelas personagens de Pium estavam muito perto umas das outras e partilhavam suas frustrações diariamente, forjando um ambiente propício à entrada de sentidos que remetiam ao imaginário de uma coletividade.

#### **4.3.1 A retórica da luta social: entre linguagens e disputas discursivas na narratividade dos sertões dos vales**

Os valores e significados que surgiam como indícios mais ou menos difusos dos sentidos de coletividade no romance *Pium* particularizaram a expressividade dos discursos que remetem às reivindicações dos garimpeiros e mais genericamente de todos os trabalhadores dos sertões. Assim, mesmo que os garimpeiros apenas intuissem a existência dessas reivindicações e não conhecessem as formas que elas assumiam na linguagem e na atuação política, Eli Brasiense criou uma personagem para dar conta de introduzir essa novidade na cena do romance:

Certo dia surgiu no Pium uma figura que chamou a atenção de todos – o Dr. Souza. Doutor José Linhares Cavalcante Souza. Afirmava ser advogado, especialista em sindicalização. Usava chapéu coco. Antigamente quem usava chapéu coco era engenheiro. Agora qualquer garimpeiro aparecia com esse tipo de cobertura na cabeça. Os cavadores de terra se confundiam com os engenheiros, médicos, advogados, comerciantes, dentistas e farmacêuticos. Confundiam-se cousa nenhuma! Os outros não andavam descalços,

maltrapilhos. Usavam botas de diversos tipos. O Dr. Souza trazia botas alinhadas, bem engraxadas, impermeáveis (BRASILIANSE, 1987, p. 59).

Dr. Souza não é uma personagem que faça parte das tramas do romance, sua criação parece ter a função de comunicar um conjunto de ideias e de percepções sobre o que se disputaria nas décadas seguinte. O narrador de imediato diz que “ele surge”, não se sabe de onde, com uma ideia: sindicalizar os trabalhadores garimpeiros. Souza diz sobre si mesmo que era “um advogado, especialista em sindicalização”, mas o narrador não assegura essa informação, pairando uma dúvida sobre quem poderia ser “realmente” a personagem e qual seria sua “verdadeira” intenção. Quanto à intencionalidade do autor, essa parece bastante rizomática.

Inicialmente, surge a ideia global de que mudanças estavam no horizonte do garimpo, embora não tenha havido nenhum acontecimento efetivo que forjasse o fato literário da sindicalização. Eram apenas conversas, e embora tenha havido uma reunião, o leitor não é informado sobre seus termos. Dessa ideia global ramifica-se a produção de uma diferença: os garimpeiros não eram iguais aos demais sujeitos que circulavam pelo garimpo e, mesmo que pudessem, aparentemente, usar um acessório que os aproximassem dos demais, “confundiam-se coisa nenhuma [com] os outros” (BRASILIANSE, 1987, p. 59).

Quanto à produção da diferença, ela se dá em duas direções. De um lado, o narrador nos dá um roteiro das aparências e apresenta, novamente, o problema do consumo como efeito estético da miséria sem nenhuma vez esse escrever esse termo ou o termo pobreza. Nesse sentido, ele conduz o leitor a apreciar – perceber e avaliar – essa desigualdade quando indica, novamente, uma relação entre os trajes e as possibilidades de consumo de cada grupo.

A fórmula é relativamente simples: imediatamente depois de ser introduzida a personagem do sindicalista, o foco sai da fome, da doença e dos acidentes – que são “fatos literários” abertamente sociais – e se fecha em torno dos efeitos estéticos: de um lado, os pés descalços dos trabalhadores se opondo às “botas alinhadas, bem engraxadas, impermeáveis” do Dr. Souza. (BRASILIANSE, 1987, p. 59).

O “alinhamento”<sup>183</sup> das elites, mesmo o do sindicalista, rivalizando com a imagem do desalinho dos maltrapilhos garimpeiros, compõe a atenção necessária que o autor quer dar à questão da manipulação das imagens e, ao mesmo tempo, da percepção

---

<sup>183</sup> Grifo nosso.

por parte dos garimpeiros de que a aparência pode ser um meio de compreender a desigualdade.

De outro lado, ao levar o leitor a “consumir” os efeitos estéticos de sua literatura, Brasiliense faz o narrador enunciar algo mais complexo: a ideia da desigualdade: os garimpeiros usavam chapéu<sup>184</sup>, ou seja, esse era um aspecto que talvez os assemelhasse ao patrão e aos homens da elite local, mas isso não os tornava iguais, pois havia o fato de andarem maltrapilhos e com os pés no chão, surgindo o aspecto ético. A diferença entre o “nós” – os garimpeiros – e os “outros” – os homens que tinham capitais – foi composta por um jogo de linguagem que buscava construir padrões avaliativos sobre o processo de divisão, ou melhor, de hierarquização dos homens que havia sido apresentado por meio dos efeitos estéticos do “bem-vestir”, como vimos em Lysias Rodrigues.

Inobstante, esses padrões avaliativos eram novos no contexto das narrativas sobre os sertões dos vales, pois apenas em raras delas, até mais ou menos a década de 1930, apareciam referências explícitas à valorização das vestimentas e à importância, ou não, da moda nos sertões e, sobretudo, para os sertanejos pobres. O interesse pelo “bem-vestir” e pela aparência surge com as demandas do estabelecimento, de um lado, das diferenciações sociais e, de outro lado, com a experimentação de construir um arremedo de mercado consumidor. Por outras palavras, os símbolos de uma estetização do consumo nascente nos sertões foram apropriados na obra também como os signos da desigualdade entre os sertanejos.

A produção desse trânsito entre os signos da diferença e da desigualdade, entretanto, tem também uma função extratexto: ela parece sustentar a dúvida do narrador, que percebia em Souza “um ar empavonado, gozando o efeito de suas palavras na ignorância e na credulidade dos que ouviam” (BRASILIANSE, 1987, p. 59). A arquitetura das palavras no texto reflete o jogo retórico que o narrador de *Pium* acreditava ser o que se sobressairia no Dr. Souza e, ao mesmo tempo, reforça o repertório da vaidade com a qual é caracterizada essa personagem.

O sindicalista era empavonado, vaidoso em relação à sua capacidade de convencer seu auditório de garimpeiros, mas o narrador joga sobre ele sua desconfiança ao reproduzir uma oração que teria sido proferida pelo próprio Dr. Souza: “Para que

---

<sup>184</sup> O chapéu de massa, até mais ou menos a década de 1920, era de uso preferencial dos coronéis ou da elite local, produzindo uma distinção imediata entre os homens. Sobre isso, consultar: ARAÚJO, Mário Luiz. *Os sertões dos boiadeiros na Amazônia oriental*. Belém: Nascente, 1994.

estudei? Depois o meu fraco é sindicalização. Precisamos proteger os trabalhadores contra a ganância dos exploradores do suor alheio”” (BRASILIANSE, 1987, p. 59-60). Colocada originalmente no texto entre aspas, essa oração, além da desconfiança, é indício de que o narrador não deseja se comprometer com o que defendia o sindicalista ou, em todo caso, que não acreditava que o advogado forasteiro seria capaz de realizar o que prometia. Outra era a compreensão dos garimpeiros:

Os garimpeiros ficaram boquiabertos. Isto é que era falar bonito e acertado! Agora sim! Tinham um defensor, um doutor formado, um bamba em questões sociais. Sindicalização! Não entendiam a palavra, mas era bonita e reboou por todas as catas, espicaçando a curiosidade dos garimpeiros, dando ferroadas no bestunto daquela gente rude, vítima de exploradores de toda sorte. Sindicalização! (BRASILIANSE, 1987, p. 60).

Novamente a linguagem e a dinâmica das “fáceis palavras” parecem inquietar o narrador, que remete sua consideração à vaidade do retor. Quanto aos garimpeiros, não entendiam, segundo o narrador do romance, o que significava sindicalização, porém, compreendemos, era uma palavra que no imaginário deles já ia se associando à ideia de proteção contra a exploração do trabalhador. Contudo, o narrador, mais uma vez, traz o Dr. Souza para a dimensão da dúvida: seria ele mais um dos exploradores dos garimpeiros?

Não há nenhum desfecho no romance que evidencie uma resposta para essa questão. O narrador se empenha para lançar a dúvida sobre as intenções do sindicalista, mas, ao mesmo tempo, parece haver duas intencionalidades na obra. De um lado, a intencionalidade interna à obra, que traz para a cena a trama da construção das lutas sociais e os riscos da retórica – tratada aqui apenas como discurso desprovido de prática – dos forasteiros que não deixam claros seus interesses.

De outro lado, a intencionalidade externa à obra traz para o enredo o pensamento do autor que pressente a emergência da coletividade e precisa de um conteúdo para compor essa temática. Nesse sentido, o autor não quer trazer à luz nada além do vigor das novas formas de sentir no universo sertanejo, mas ainda não compreendeu suficientemente essa emergência para que pudesse construir os artifícios literários que dessem conta de sua urdidura e por isso não permite que nada de efetivo se realize no campo da atuação coletiva. Desse ponto de vista, a desconfiança construída sobre o Dr. Souza pode muito bem ser uma projeção do próprio Eli Brasiense, também um sertanejo, sobre os impactos dessas mudanças sociais, econômicas, estética e culturais.

O mundo visto a partir das lutas coletivas era algo não apenas novo, como ainda não havia uma linguagem nos e dos sertões dos vales que pudesse traduzi-las. A palavra sindicalização, que ressoa nos ouvidos dos garimpeiros como algo enigmático, mas positivo para o trabalhador, parece ser para Brasiliense também uma incógnita, não do tipo que não reconhece o significado literal do termo, mas daquele tipo que ainda não consegue constituir um vocabulário suficientemente pertinente para interpretá-lo, semantizá-lo e, principalmente, narrá-lo.

Não é apenas no romance *Pium* que surge a temática da coletividade e também a da retórica acerca da coletividade, mas também em *A Terra e as Carabinas* (2005), outra obra da mesma época – década de 1940 –, escrita pelo literato goiano Bernardo Élis. Escrito no contexto da formação política do autor, esse romance foi publicado em folhetins, periodicamente, no jornal *O Estado de Goiás*, entre 1951 e 1953, e somente reeditado em 1987 e em 2005, depois da morte de Élis, por sua esposa, Maria Carmelita Fleury Curado.

Trata-se de um romance escrito com a tonalidade de uma novela cujo enredo constrói a vida de uma personagem trabalhadora rural que explorada, dominada e espancada pelo fazendeiro dono da propriedade na qual vive e trabalha, torna-se vítima de um acidente de trabalho. Totinha, o nome pelo qual é conhecido o trabalhador, é um dos famintos agregados da fazenda de Jeromão, um coronel violento que distribuía “pontapés, xingatórios e humilhações” (ÉLIS, 2005, p.13). O mundo da fazenda de Jeromão ainda não conhecia quaisquer aspectos das modernizações técnicas e sociais que se anunciavam entre as décadas de 1930 e 1940; ali imperava a lógica discursiva do atraso:

Opiniático e categórico. Casemiro dizia as maiores estupidezas num tom sisudo e seguro de quem fosse importante: Pois num vê que eu morava na fazenda dos Abreus. Mas o diabo do fazendeiro era um homem besta do cão. Mandou chamar um professor na rua, fez uma sala, botou escola e pegou a exigir que meus filhos fossem estudar! Ora tem graça! Se tudo quanto é menino estudar, quem é que amanhã vai pegar no duro, eim? É o Governo? (ÉLIS, 2005, p. 13).

Assim como Benedito, personagem central do livro de contos e novelas *Tropas e Boiadas* (1950), de Hugo de Carvalho Ramos, Casemiro era o homem de confiança do coronel, aquele que, assim como Benedito, não questionava suas ordens e sempre cumpria a função de “ir buscar ‘um camarada fujão’ ou dar alguns pescoções nalgum ‘safado’ que protestasse contra as contas apresentadas pelo patrão [...]” (ÉLIS, 2005, p. 13).

Um homem rude, Casemiro vivia na fazenda em concordância com as normas sociais vigentes e como escreve o narrador de *A terra e as carabinas*: “Viera para o retiro [de Jeromão] para fugir ao abecê, para atolar os filhos na ignorância” (ÉLIS, 2005, p. 14). A questão das transformações sociais é introduzida nesse romance com esse argumento sutil: a instrução salvaria o sertanejo trabalhador da ignorância. Contudo, não somente ela teria essa função, como discutiremos abaixo.

Totinha, por sua vez, era uma pessoa muito diferente de Casemiro, vivia nas terras de Jeromão em penúria extrema e entre “o choro e a lamúria” da mulher, Bila, e dos filhos seguia aguentando viver naquele “lugar ‘mais pió que o inferno’ [pois a solução] ‘era entregar para Deus nossinhô, que é pai’”, afinal, com a dívida que acumulava com o coronel não havia meios de sair de lá (ÉLIS, 2005, p. 15). Sendo apresentado como um trabalhador conformado, as ideias de Totinha não vão além da lógica fatalista com a qual significa o mundo e, atordoado pela fome e pelo sono, encaminhou-se para o engenho de cana-de-açúcar que era movimentado por uma junta de bois.

Sua tarefa naquele dia era alimentar o engenho com a cana, mas desde o começo da atividade um dos bois, o Chitado resistia a manter a cadência do movimento. Totinha, por entre os xingamentos de Jeromão, tentava fazer Chitado mover-se, empurrando-o com o ferrão:

- Ei, Cheiroso! – A choradeira do velho engenho enchia a noite de soluços. O boi Chitado, boieco manhoso como a desgraça, pegou a embirrar. Meia volta, revirava-se no ajoujo e ficava atravessado no picadeiro, estorvando o Cheiroso (o outro boi). [...] Uma volta, duas, mas na terceira, olhe de novo o malvado do bicho afocinhando na lama e se deitando com o pescoço torcido. Totinha largava a alimentação do engenho. E o pior era que a escuridão não deixava ver nada. [...] Do escuro vinham os gritos de Jeromão: - Miséria de sujeito que não aprende a mexer com boi! [...] No lusco-fusco, um vulto bracejava, outros vultos passavam ligeiro, os bois gemiam pisoteando o lamaçal cada vez mais escorregadio. [...] – Mais garapa! – gritava Jeromão feito capeta, perdido na meia luz. Foi quando Totinha enjerizado meteu um ferrão no focinho de Cheiroso que deu um picho e levou a almanjarra numa corrida doida. O camarada [Totinha] abandonou o boi, tomou de duas canas no monte e com elas avançou para o engenho, a fim de as meterem nas moendas, aproveitando o impulso do animal. Mas seu pé escorregou na lama de junto do engenho, ele perdeu o equilíbrio, afocinhou, e quando deu por fê, os berros de Jeromão estrondavam: - Tem sangue na garapa! – Ôa, boi! Volta, Cheiroso! Desligaram os bois, retrocederam a almanjarra, a fim de tirar a mão esbagaçada de Totinha que sentia um frio no estômago, um vazio por dentro, e a vista escura. O diabo do engenho lhe mascara até o punho, deixando dependurada uma pasta sangrenta (ÉLIS, 2005, p. 17-18).

Esse cenário e cena são vigorosamente compostos na narrativa com uma potente alegoria do estado de coisas no qual se encontrava a sociedade sertaneja, que, conforme

representaram Hugo de Carvalho Ramos e Alberto Rangel, estava mergulhada nas relações coronelísticas, na violência, na estruturação do trabalho em torno da escravização por dívida e, finalmente, sojogada pela dependência e pelo fatalismo sertanejo: o engenho que soluça sob os gritos de Jeromão é ritmado “pelo choro dos “filhos miseráveis” de Totinha que com fome e frio tinham apenas o “corpo sem calor” de seu pai para aquecê-los, em uma “resignação que e[ra] a falta de recursos (ÉLIS, 2005, p. 15). Mesmo aos soluços, o engenho seguia conformando-se à exigência do trabalho na fazenda, lamuriava-se, “estralejava e tremia”, mas resignava-se à requisição de Jeromão “- Mais garapa” (ÉLIS, 2005, p. 17-18).

Essa mesma alegoria, contudo, figura algo novo: de par em par com o conformismo de Totinha e o assentimento do engenho, há a resistência do boi Chitado; ele parecia intuir uma mudança com sua resistência a continuar a mover o engenho ou, talvez melhor dito, com sua resistência em mover as velhas estruturas da sociedade dos sertões dos vales. Chitado pegou a embirrar: iniciava o movimento costumeiro, mas de repente lá estava de novo “se deitando no chão com pescoço torcido” (ÉLIS, 2005, p.17), demonstrando sua insatisfação. Bernardo Élis deixa entrever com essa imagem o início da luta dos trabalhadores contra a exploração e dominação nos sertões dos vales, enunciando uma sensibilidade que não se faz totalmente racional, afinal era um animal, mas dispõe de um sentir que reelabora o sentido de resistir, como veremos abaixo.

Totinha é vítima de sua própria situação, com a mão em frangalhos, é encaminhado por Jeromão para a cidade mais próxima para consultar-se com o farmacêutico local, porém o caso de Totinha é grave e não havia recursos suficientes ali. Assim, o farmacêutico encaminha o trabalhador à Casa de Saúde localizada em Goiânia, capital do Estado de Goiás. Ali Totinha hospeda-se na casa de uns parentes que viviam em condições tão ruins quanto a que vivia o trabalhador na fazenda de Jeromão. Mas as dificuldades não param por aí, Totinha não consegue ser atendido na Casa de Saúde mesmo com uma carta de recomendação do farmacêutico e seu braço já “ta[va] zangando. [...] – Hum, a pura carniça” (ÉLIS, 2005, p. 20)

Indo dia após dia ao hospital sem conseguir ser atendido, Totinha conhece na sala de espera da casa de saúde o Dr. Agostinho dos Anjos. Afirmando ser advogado, Agostinho se prontifica a ajudar o sertanejo: falaria com um médico seu amigo que “tratasse Totinha, como se fosse um filho seu” (ÉLIS, 2005, p. 20). Totinha nesse momento “se comoveu e contou para [o doutor] que um roceiro fica muito atrapalhado

na cidade; falou mais, que estava sem dinheiro e com a família [que ficara na fazenda] não s[abia] de que jeito” (ÉLIS, 2005, p. 20).

O narrador do romance vai diretamente ao cerne da questão: o sertanejo tendo que enfrentar a cidade, algo novo, experimenta um intenso estranhamento que vai sendo enunciado e fortalecido pelo narrador no decorrer do desenvolvimento do romance. Desconhecendo o vocabulário da cidade, Totinha via naquele sujeito macioso, como o narrador nomeou Dr. Agostinho dos Anjos, um homem que o enxergava, mesmo que estivesse invisível para toda a cidade. Dr. Macioso<sup>185</sup> “se interessava por Totinha” e sendo advogado, como Dr. Souza do romance *Pium* (1987), falava para o trabalhador que de “acordo com a Lei [...] tinha direito a ser indenizado [...]. O roceiro não entendeu esse negócio de indenização” (ÉLIS, 2005, p. 21).

Um paralelo entre a compreensão do narrador de *Pium* (1987) e a do narrador de *A terra e as carabinas* (2005) pode ser feito pertinentemente aqui. Tanto os garimpeiros de *Pium* quanto o sertanejo de *A terra e as carabinas* são compostos como homens que ainda não compreendem totalmente os discursos da modernização econômica e social dos sertões, e por isso a literatura, por meio da visão global de seus autores, tem a função de traduzi-los. No caso específico de *A terra e as Carabinas*, um dos sinais desse processo de tradução é o desaparecimento, quase por completo, da palavra sertão e sertanejo, composto por Élis, provavelmente, para instituir uma fratura entre o velho e o novo mundo. A ficcionalização dos sertões em tempos de modernização passa pela supressão ou ressignificação dos termos que eram considerados como representação do atraso e da decadência.

Quanto aos personagens, *sindicalização*, palavra bonita que os garimpeiros não entendiam, mas repetiam entusiasmadamente durante a estadia do Dr. Souza em *Pium*, e *indenização*, palavra com a qual Dr. Macioso encantou Totinha por fazê-lo acreditar que Jeromão, por meio do acionamento da lei, seria obrigado a “a pagar a mão”, formavam um elo de sustentação da invenção de uma gramática da reivindicação por direitos. No entanto, os sertanejos não haviam sabido até aquela época o que era ter direitos e diante dessa nova possibilidade ficavam reféns de sua própria ignorância sobre essas questões.

Macioso convence Totinha de duas formas; de um lado, por meio do cuidado que comovia o trabalhador. O Doutor lhe ouvia as desgraças e aparentemente sintoniza com suas dores. De outro lado, por meio da retórica do direito que permeava as ainda

---

<sup>185</sup> Assumimos aqui a nomeação dada por Bernardo Élis ao Dr. Agostinho dos anjos por ela coadunar diversos sentido na trama de *A Terra e as Carabinas* (2005).

incipientes lutas sociais naquele momento, Dr. Macioso seduzia Totinha dizendo-lhe que “– Hoje a lei determina[va] isso [...] e [que] ele, Dr. Macioso”, colocava-se à disposição para tratar do assunto, pois era “causa simples” (ÉLIS, 2005, p. 22).

Essa ideia era um alento para o trabalhador e, na casa dos parentes que o hospedavam, começou a tentar explicar o que seria “a indenização”. Diante da dúvida da esposa de seu primo, agarra-se a um fio de esperança: “– Paga, uai! Cuma é que não. [...] – A lei é uma coisa por demais....” (ÉLIS, 2005, p. 25). Receberia cinco contos de réis, pois teria que pagar metade ao Dr. Macioso, mas segue repetindo exaustivamente os argumentos do advogado como se no exercício da repetição da palavra pudesse instituir a realidade: “– Lei num escoli cara não muié. Lei é para mim, é para o delegado, é pro seu vigário, com perdão da comparação” e fechava dizendo: “– Lei, olha a lei” (ÉLIS, 2005, p. 25).

Aqui se institui uma diferença importante entre o discurso de Dr. Souza em *Pium* e do Dr. Macioso em *A terra e as carabinas*: enquanto o primeiro diz querer usar a lei para proteger os trabalhadores coletivamente por meio da sindicalização, o segundo individualiza as demandas, propondo resolvê-las caso a caso. Por meio do acionamento da famigerada “Lei”, as reivindicações de Totinha isolavam-no dos princípios fundantes da coletividade: a união dos trabalhadores para a luta.

Bernardo Élis constrói a solidão de Totinha figurando-a como angústia do trabalhador que não encontra apoio em nenhum lugar: seus parentes queriam que ele desocupasse a casa, onde todos já viviam os dramas da miséria; sua esposa e filhos haviam sido expulsos por Jeromão da fazenda assim que soube da “indenização” (ÉLIS, 2005, p. 28). Na cidade, sua solidão se aprofundava; não havia companheiros mesmo que fosse para dividir o sofrimento, como os tinha o garimpeiro Zé do Carmo em *Pium*.

Introduzido nesse novo cenário, Totinha circulava pela cidade, porém o individualismo dos homens urbanos destroçava sua alma; ele “procurava conversar, contar seu caso, mas ninguém queria ouvir tristeza” (ÉLIS, 2005, p. ). As sociabilidades dos sertões lhe faziam falta, pois a narrativa do romance esvazia os espaços de qualquer sensibilidade para com Totinha. Ele estava só, e o que lhe restava era a retórica de Dr. Macioso e a espera pela indenização. Em busca de alento, procura Macioso, esse se justifica afirmando que o fato de Jeromão não querer pagar o tratamento da mão e de ter expulsado sua família só “reforçaria a causa”, resultando provado que o coronel “e[ra]

muito ruim” e, nesse caso, a indenização seria aumentada em “mais dois contos de réis” (ÉLIS, 2005, p. 28-29). Enfim, diz a Totinha que podia:

Estar certo que Deus é pai misericordioso. Ele nunca desampara os desgraçados e os infelizes. [...] Diante de tanta piedade e devoção Totinha se encorajou e contou que estava sem poder fazer o curativo da mão que estava até fedendo de novo; contou que a família chegara e não tinha o que comer, o que vestir e onde morar, que o rancho do parente não cabia mais ninguém [...] Entãoce bamo fazer um negoçu, doutore. Mecê me empresta pra mim aí cinquenta mil réis inté esse dinheiro sair. É um adiantamento por conta da minha fortuna (ÉLIS, 2005, p. 29).

A retórica da luta por vias legais convencia Totinha, mas parecia que a indenização a cada dia se tornava mais e mais uma miragem, e o trabalhador a cada dia se distanciava mais e mais dela. Além disso, Totinha não obteve êxito em conseguir o empréstimo: primeiro, o advogado disse que todo o seu dinheiro já estava emprestado para amigos; depois, fez uma carta com a qual Totinha poderia receber “tratamento gratuito na Santa Casa da Misericórdia”, o que nunca se realizou, pois na unidade hospitalar “não havia vagas. Não havia médico. Não havia remédios” (ÉLIS, 2005, p.31-31). Mas ainda havia algo a fazer: Macioso o encaminhou ao prefeito, ao juiz de direito em busca de um emprego e nada conseguiu; por último, foi levado ao delegado, que jamais o recebeu. Afinal, a Lei não era algo de tanta certeza (ÉLIS, 2005).

Após meses na cidade sem conseguir tratar a mão, o tempo agiu e curou a mão de Totinha. Todavia, ele ainda não tinha como sustentar sua família. O mundo desmoronava em torno dele, quando Macioso fez sua última sugestão: “-Olhe, meu velho, porque é que você não pede esmolas?”. Totinha sai pela cidade preso em sua solidão: como pedir esmolas? Não tinha coragem, pois ainda podia ser útil em algum serviço mesmo sem uma mão (ÉLIS, 2005, p. 32).

Nesse momento, vivendo em um mundo estranho ao qual não conseguia pertencer, debatia-se por entre pensamentos de que talvez pudesse “fugir, deixar tudo, pedir esmolas, pegar um homem cheio de dinheiro, matar [...] ir para um lugar onde ninguém o conhecesse, chegar ali com o bolso cheio de notas, começar nova vida..” (ÉLIS, 2005, p. 34). Mas não cogitava voltar à fazenda de Jeromão, pois, assim como Zé do Carmo, ele (des)esperava algo de novo.

Totinha fora expulso da terra que não possuía e isso o deixava sem rumo. Perambulava pelas ruas durante o período eleitoral quando se deparou com os comícios na cidade. As retóricas discursivas que chegavam aos seus ouvidos se confrontam em luta. Em um comício, ouvira o Dr. Macioso dizer que o Brasil era imenso e que aqui

“ninguém morria de fome porque N. S. do Perpétuo Socorro não deixava. Disse que o que faltava ao brasileiro era senso de economia. Se o lavrador não gastasse com pinga e com jogatina e festas aquilo que ganhava, seria muito rico” (ÉLIS, 2005, p. 34). Em outro, ouvira apavorado:

Um sujeito dizer que era preciso um governo forte para obrigar o povo que estava vindo da roça para a cidade, voltar novamente para a roça. A polícia devia pegar à força os roceiros, meter-lhes boas sovas e depois fazê-los ficar presos nas fazendas para trabalhar. Isso estava dentro do mais puro espírito de caridade, pois na rua os roceiros vinham sofrer, passar fome e perder a vida de fartura e liberdade que tinham na roça. Ouvindo isso, Totinha puxou o chapéu na testa e saiu quietinho, olhando para um e outro lado. Ia fugindo antes que o pegassem (ÉLIS, 2005, p. 35).

Esse discurso era o dos coronéis dos sertões que dependiam do voto de cabresto, uma relação típica do coronelismo, e por isso procuravam manter seus trabalhadores presos às fazendas. A ambiguidade entre prisão e liberdade aparecia para Totinha como uma incongruência sem fim: por um lado, não era livre na fazenda de Jeromão e muito menos vivia na fartura. Por outro lado, sua prisão não era apenas para o trabalho, mas para fome e a miséria constantes. Totinha é totalizado nesse momento em um conjunto de signos da opressão que assola diretamente os trabalhadores sertanejos. Sua liberdade, segundo esse discurso, é apenas permanecer preso à “roça” e ao julgo do coronel.

Um dia, porém, encontrou-se em um “comício diferente, [onde] o povo estava mesmo alegre ouvindo as palavras de um orador e as aplaudindo” (ÉLIS, 2005, p. 35). Era algo diferente do que Totinha estava acostumado ouvir:

O homem [...] dizia que os lavradores estavam indo para a cidade porque na roça eles tinham de dar metade da sua produção para o patrão que lhes arrendava o chão. Os lavradores deixavam a roça porque ali não tinham dinheiro nenhum, não tinham remédio, ganhavam jornal muito pequeno e assim mesmo pequeno não recebiam, pois os patrões lhes vendiam as coisas por preços da hora da morte. Se reclamassem, os patrões mandavam bater e mandavam matar. Se o governo quisesse ver o pessoal da roça trabalhando, que desse terra ao lavrador, emprestasse dinheiro e não deixasse que os comerciantes safados comprar o arroz e outros gêneros, na safra, por preços miseráveis (ÉLIS, 2005, p. 35).

Quem fizera o discurso foi um homem enigmático que dizia coisas que Totinha sentia, mas que jamais pensou em ouvir de outra pessoa que não fosse como ele: um roceiro. A cidade não deveria se opor a eles, mas ajudá-los a terem seus direitos reconhecidos para que pudessem ter terras e uma negociação justa com os atravessadores de sua produção. No novo vocabulário ao qual estavam expostos os sertanejos em *Pium* (1987) e em *A terra e as carabinas* (2005), termos como sindicalização e indenização, respectivamente, pouco faziam sentido.

O que lhes restava naquelas circunstâncias era acreditar que tinham um “defensor” contra a exploração, mas sempre dependendo de dois elementos: da Lei e de um intermediário, no caso, um advogado, que constituía na linguagem os meios para controlar os trabalhadores, por um lado, e para isolá-los, de outro. Eli Brasiense, em *Pium*, desconfia das intenções de Dr. Souza porque ele bem poderia ser como Dr. Macioso: mais um dos exploradores “daquela gente rude”. Porém, como não tem certeza, o narrador não está autorizado a desconstruir a personagem. Entretanto, Brasiense construiu outros artifícios de linguagem para isolar os garimpeiros de Pium.

Sua abordagem da presença de Dr. Souza no garimpo circunscreve na narrativa o espaço de enunciação retórica do advogado às conversas com a elite local: um coronel, um comerciante e sua esposa. Dr. Souza dizia que o “trabalhador [...] e[ra] o centro do interesse nacional e, portanto, deveria ser encarado pelo prisma da justiça social”, atrapalhando-se a seguir ao introduzir “Cesar Lombroso e Freud” como pioneiros dessa jornada” (BRASILIANSE, 1987, p. 62). O comerciante e o coronel olhavam atônito pra o advogado, porém a esposa do primeiro, Helena, se formara no colégio, em Porto Nacional, e se perguntava: “o dr. Souza teria bebido” (BRASILIANSE, 1987, p. 62).

Helena conhecia pouco das teorias modernas de Freud e Lombroso, “mas tinha noção perfeita do que era justiça social. Estava a par das lutas de classes e se inteirava das reivindicações dos trabalhadores. Aquela salada assim” (BRASILIANSE, 1987, p. 63). Luta de classes é a expressão basilar aqui: o comerciante e o fazendeiro não entendia o que eram justiça social e luta de classes, e os trabalhadores também não se reconheciam nessa linguagem. Apenas Helena, que tivera educação formal, conhecia os meandros daquela conversa, apesar de confusa. Aqui Brasiense formula o isolamento do garimpeiro: a esse não é permitido sair dos limites da opressão porque a gramática “das lutas de classes” lhe era estranha e mais que isso ela não era comunicada a eles, mas para a elite local.

Mesmo que o período – a partir dos últimos anos da década de 1940 – no qual escreveram Eli Brasiense e Bernardo Élis fosse aproximado, o tempo narrado de seus romances difere quanto aos sinais da mudança na estrutura de sentimentos e, conseqüentemente, quanto às formas de ficcionalização dos sertões dos vales. Eli Brasiense em *Pium* evoca um momento de (di)visão entre a compreensão dos trabalhadores de que podiam elaborar a exploração sofrida em forma de uma luta da qual poderiam participar ativamente e as retóricas discursivas da luta que eram

enunciadas a partir de um lugar onde os trabalhadores não tinham acesso à educação formal, à justiça e/ou lei e à participação política.

Bernardo Élis, por sua vez, constrói seu tempo narrado como um encontro entre os trabalhadores exauridos pelo latifúndio e uma outra forma de inclusão desses trabalhadores na luta: a luta coletiva. Nesse caso, apenas uma poética da rebeldia poderia recompor as ficções da política em outros termos, aqueles nos quais havia um fluxo entre cidade e campo e que compunham personagens que cabiam na concepção do homem revoltado.

#### **4.3.2 A poética da rebeldia: o escritor revoltado na construção da temática da coletividade**

Bernardo Élis em *A terra e as carabinas* (2005) tem a forma do autor enunciado por Albert Camus em *O homem revoltado* (2013), pois se apresentou como o homem que escreve e “recusa o mundo como ele é, sem desejar fugir dele. Na verdade, os homens agarram-se ao mundo e, em sua imensa maioria, não querem deixá-lo. Longe de desejar realmente esquecê-lo, eles sofrem, ao contrário, por não possuí-lo suficientemente” (CAMUS, 2013, p. 299). Nesse sentido, a trajetória de Élis fratura o romance com objetivo de tornar a temática da coletividade um caminho de transformação social por meio da apropriação estética e poética da luta. Filiado ao Partido Comunista Brasileiro entre as 1941 e 1965, ele faz de *A terra e as Carabinas* também um trabalho programático.

Publicado fascicularmente no *Jornal Estado de Goiás* entre 1951 e 1953, esse romance é escrito no contexto da ocorrência histórica das lutas contra o arrendo<sup>186</sup> que ocorreram entre 1950 e 1954 em Goiás e em muitos outros lugares dos sertões brasileiros. Bernardo Élis, prenhe de ideias revolucionárias, acreditava que o campo era o lugar de onde se formaria parte dos quadros que se oporiam ao imperialismo.

---

<sup>186</sup> Ocorrida entre 1949 e 1954, as lutas contra o arrendo foi um processo de resistência espontânea que paulatinamente foi capitaneado pelo PCB. Nesse período, os trabalhadores se reuniam para reivindicar a diminuição do percentual do arrendo sobre a produção. Segundo a Lei, o máximo era 20%, mas os fazendeiros e coronéis cobravam de 50% a 70% e ainda majoravam as dívidas dos lavradores, impedindo-os de saírem de suas situações de miséria. Sobre isso, Renato Dias de Souza escreve: “Entre os desdobramentos do processo de modernização capitalista, no sul de Goiás, temos o levante camponês conhecido como a ‘Luta do Arrendo’. Foi no final da década de 1940, que tivemos seus primeiros indícios, quando um grupo de arrendatários [...] decidiu lutar no interior goiano pela diminuição da taxa de arrendo paga aos fazendeiros. Esses contaram com a presença do Partido Comunista Brasileiro agindo como agente de mediação. O movimento foi violentamente reprimido quando parte do grupo transformou a ‘Luta do Arrendo’ em luta pela posse da terra” (SOUZA, 2010, p. 79).

Contudo, sua veia poética não deixa de pulsar e surge em *A Terra e as Carabinas* como a oportunidade de extravasar uma nova ficcionalização política: a da união dos trabalhadores.

Discutindo ética e estética na criação literária, Gilberto Bettini Bonadio apropria-se da obra de Camus, *O homem revoltado* (2013), para problematizar os sintomas da revolta no romance e, conseqüentemente, da educação moral como “função” da arte. Segundo Bonadio:

O princípio comum a todos os criadores é a estilização independentemente da perspectiva escolhida pelo artista, de modo que é por meio do estilo que o esforço criador corrige o mundo e o ‘distorce’, isto é, força a realidade à unidade de acordo como o vigor da revolta do artista, de seu desejo arrebatador pela clareza, coerência, justiça... que o real não possui. Entrementes, a aspiração à correção do real que o artista efetua na obra por meio da estilização resume uma intervenção do homem sobre o mundo e, dessa forma, para o pensamento camusiano, a arte constitui-se como tentativa de realização do impossível, encontrando aí seu caráter revolucionário (BONADIO, 2017, p. 92).

Por meio da estilização da obra, o autor desprende-se do real deformando-o e corrigindo-o conforme o desejo de unificar a existência que só é possível no ato criador, pois a realidade se coloca como algo que não pode ser controlado. Por isso, o romance requer que se encontre uma “linguagem, um estilo que se submeta” e que consiga dar voz ao vigor da revolta do artista ficcionalizando-a a partir de seu “desejo arrebatador de clareza, coerência, justiça...” (BONADIO, 2017, p. 92). A força criadora de Élis em *A terra e as carabinas* (2005) é mobilizada no empenho de fazer a ética das lutas de classes assumir um caráter estético que possa transpor sua “rebeldia” enquanto autor para Totinha, arquétipo dos trabalhadores sertanejos.

Ao contrário de Zé do Carmo, personagem de *Pium* (2005), e cabo Sulivero, personagem do conto *Ontem, como hoje, como amanhã, como depois* (1965), esse último de autoria do próprio Bernardo Élis, Totinha não está autorizado a sonhar com qualquer versão do Eldorado. Sua trajetória é árida e desprovida do caráter imaginativo e sonhador que coloca Zé do Carmo e cabo Sulivero nos trilhos da narrativização do progresso e da riqueza. Para Totinha, o destino reservava todas as tonalidades realistas da ausência de sonhos.

O mundo ficcional desencantado nesse romance de Élis é o que ampara a reação e a revolta do homem como parte da prática política do próprio autor. Respondendo às perguntas que lhe foram dirigidas na entrevista de 1990, Bernardo Élis esclarece sua íntima relação com o PCB:

A minha ligação com o Partido Comunista foi até bastante íntima. Cheguei a ser filiado, disputei duas cadeiras pelo PC para deputado federal e estadual, em 1945 e 1946, respectivamente. Perdi. Naquela ocasião, eu havia publicado um livro<sup>187</sup>, estava me formando em Direito e tinha muito prestígio. Achei que, mesmo que não me elegeisse, conseguiria arrastar muitos votos para o Partido. Fiquei em quarto lugar entre os candidatos comunistas. Confesso que, para mim, o Partido Comunista foi uma grande escola. Falo do Partido Comunista com o maior respeito. Havia pessoas muito boas, de grande valor no PC. Como militante, frequentei reuniões, escrevia relatórios, fazia parte de comissões, participei do grupo que fazia propaganda eleitoral, andei em cima de caminhões com faixa, fazia inscrições nas ruas. Fui um militante fiel e dedicado. Depois, passei a ter uma militância menor. Mas sempre fiquei com a parte de propaganda e agitação. Fui stalinista, mas consegui escapar da literatura engajada (ÉLIS, 2014, p. 11-12).

Depois de explicar sua trajetória, Élis concluiu dizendo que “conseguiu escapar da literatura engajada”; sua postura *a posteriori* sobre sua literatura talvez não inclua a obra *A terra e as carabinas*, pois depois ser publicada pelo jornal só foi novamente editada em 1987 em suas obras completas e em 2005, posterior à sua morte<sup>188</sup>. Entre 1951 e 1953, quando foi publicada pelo jornal, os rumos pareciam soprar a favor das mudanças que incluiriam os trabalhadores rurais na luta política, porém não se tratava mais de uma retórica das lutas sociais, mas da mudança de paradigma quanto à participação popular e, mais propriamente, dos trabalhadores.

Por outras palavras, *A terra e as carabinas* muito acertadamente pode ser incluída entre as obras que são engajadas, mas nunca panfletária. Em Élis, a revolta é canalizada à construção de uma poética da rebeldia à qual o campo da criação responde com a formação de uma sensibilidade que refaz lentamente em Totinha as subjetividades da coragem, do entusiasmo e da mudança no paradigma literário de composição do sertanejo pobre.

Totinha assume a personificação do trabalhador sertanejo ao elaborar em termos de identificação o discurso que defendia que fossem dadas terras aos roceiros para que pudessem trabalhar. Diante dessa voz, sua reação é transformada:

– Muito bem – Totinha deu um pulo, tacou o chapéu para riba, de tão satisfeito. O povo só faltava se arreentar de bater palmas. Totinha sentia os cabelos arrepiados de ouvir pela primeira vez alguém dizendo a verdade. Até que enfim alguém entendia o sofrimento dos pobres. Mas o comício se dissolvia. O orador sumiu. Um sujeito, de passagem, avisou: – É capaz de vir

<sup>187</sup> O primeiro livro de Bernardo Élis foi *Ermos de Gerais*, publicado em 1944.

<sup>188</sup> Exceção foi a publicação do primeiro capítulo de *A terra e as Carabinas* (2005) sob o nome de *A moagem* no livro de contos *Caminhos e Descaminhos* (1965). A razão para a publicação apenas do primeiro capítulo é o fato de ele construir literariamente apenas a opressão e a exploração de Totinha, terminando justamente no momento que o sertanejo perde a mão no engenho, pois, em 1965, as ficções da política, sob o controle militar, deveriam ser preservadas nos limites do conservadorismo e da manutenção do latifúndio.

a polícia. – Que polícia que nada! Era lá crime alguém dizer a verdade! [dizia Totinha]. Contudo, [...] foi andando para casa (ÉLIS, 2005, p. 35).

Pela primeira vez durante o romance, a sensibilidade dessa personagem aparece exaltada: “dizer a verdade não era crime”, afinal, os pobres sofriam mesmo daquela forma, e ele não apenas sabia como sentia na pele tudo isso. A exaltação de Totinha nesse ponto do romance é um artifício literário ao qual Élis recorre para forjar o ponto inicial da reviravolta do romance: os gestos do trabalhador são performativos, ele joga o chapéu para cima, comemora e aplaude aquelas ideias que de alguma forma o tomavam intimamente. Não se trataria, a partir dali, de apenas refazer os passos da opressão que sempre foi infringida aos sertanejos dos vales dos rios Araguaia e Tocantins, mas de iniciar a criação de um repertório de emoções que pudessem servir de base para a composição do homem revoltado.

Totinha como um molde para o homem revoltado e que agiria dentro da dimensão poética da rebeldia não parecia promissor. Era um homem fatalista, já se acostumara à vida de privações e humilhações nas terras de Jeromão, mas tudo mudara desde que fora expulso da fazenda: não conhecia nenhum dos meandros de sobreviver na cidade. Sua vida piorava, por último, depois de ter ouvido a defesa dos trabalhadores rurais no comício, havia brigado com seus parentes e, mediante as agressões físicas de parte a parte, alguém chamou a polícia e Totinha foi preso sob ameaça de que “seria deportado da cidade, seria enviado de volta para a fazenda” (ÉLIS, 2005, p. 36).

Foi solto alguns dias depois e reencontrou, ao acaso, orador que o entusiasmara. Aproximou-se e contou sua história e ao fim disse que “tinha vindo da roça justamente porque lá a vida era insuportável. [...] Não tinha onde morar, não tinha meios de ganhar dinheiro e estava passando até fome” (ÉLIS, 2005, p. 36). O narrador aqui traça uma linha antitética entre a retórica política dos coronéis e seus representantes na cidade que afirmavam que os roceiros vinham para a cidade porque não se dispunham a trabalhar e a compreensão do próprio roceiro de que viver na roça nas condições que viviam era “insuportável”, construindo aos olhos do leitor o caminho da integração de Totinha aos movimentos de luta coletiva.

Depois de ter contado sua história, Totinha foi chamado de lado por outra pessoa e encaminhado à casa de Carijó, onde passou a morar com sua esposa e filhos. Mesmo depois de alguns meses residindo com Carijó e sua esposa, Jacinta, Totinha e Bila, sua mulher, desconfiavam das intenções daquelas pessoas, pois “tinham vivido

com pessoas que se aproximavam deles para judiar e explorar, [achavam que] naquele mato t[inha] coêio” (ÉLIS, 2005, p. 37).

No entanto, pouco a pouco a personagem começou ser impregnada por uma consciência de si que o afastou da dinâmica da credulidade à qual o fazia responder a tudo com “Nhô, sim”. Mas não é somente a construção da personagem que está em jogo, o encontro de Totinha com Carijó e Jacinta é um dos caminhos que Bernardo Élis inventa para pôr o trabalhador em contato com sua condição e visibilizar os momentos iniciais da luta que não seria mais individual, caso a caso, mas coletiva.

### **4.3.3 A poética da rebeldia: a feitura do homem revoltado e a utopia da transformação social**

A exaltação de Totinha, atirando para cima o chapéu, figura esse exercício de transformação da consciência do trabalhador. Mas nada é tão simples. Convidado para trabalhar no jornal por Carijó, um jornalista, agitador e formador político do PCB, talvez o alter ego de Bernardo Élis, Totinha se depara com um modo de encarar a vida que não compreendia:

Carijó logo lhe explicou: – Olhe, Totinha, você está sem emprego em casa. Nós não temos empregados. Trabalhamos para nossa própria vida, isto é, para acabar com o arrendo que mata os lavradores, para acabar com a miséria em que vive o trabalhador. Assim, você terá aqui casa, cama, comida, roupa e remédio, tudo o que for preciso, mas em troca tem que trabalhar conforme suas forças (ÉLIS, 2005, p. 42).

Embora o romance envolva outros movimentos, no enredo a centralidade é a transformação de Totinha em um homem revoltado quando se alarga seu horizonte de compreensão por meio da educação política e, finalmente, por meio da luta contra o arrendo em articulação com a atuação dos movimentos de base popular na cidade. Bernardo Élis moderniza as ficções da política ao conceber uma inter-relação entre cidade e campo, e não uma oposição. Nesse caso, a luta na cidade parte das donas de casa combatendo a carestia e os péssimos salários recebidos por seus maridos.

Paulatinamente, Totinha deixa de ser uma personagem individualizada e surge como um arquétipo de um novo homem sertanejo: ainda enraizado e preso a fortes laços de dominação e exploração, mas alguém que começava a se libertar. A mulher de Carijó dizia as palavras mágicas: “O jeito é nos unir e lutar [...] Unem-se os homens na charqueada, nós nos unimos de cá” (ÉLIS, 2005, p. 39). Todos deveriam se unir, e a luta deveria ocorrer tanto na roça quanto na cidade.

Assim, “aos poucos, Totinha começou a compreender a nova vida” e a participar ativamente da formação: “punham-se a ler livros [...]. Roceiros iguais a Totinha vinham e [...] contavam suas atribulações” (ÉLIS, 2005, p. 44-45). Contudo, o divisor de águas é seu retorno ao sertão para acompanhar Carijó em uma reunião com lavradores que estavam lutando contra o arrendo. A unidade do romance surge na unificação dos trabalhadores:

Chico Cearense contou que para fugir do arrendo, deixou sua terra e veio para São Paulo, onde o arrendo continuou a chupar-lhe o sangue. Para não morrer meteu-se nos garimpos [...] Mas ali ‘meia praça’ (50% para o patrão fora as despesas de alimentação) é igual ao arrendo. Daí viera para Goiás [...] e continuava chupado pela desgrama do arrendo (ÉLIS, 2005, p. 47).

Os homens e suas atividades se integravam em um círculo de exploração: garimpeiros como Zé do Carmo, personagem de *Pium* (1987), saíam da terra para fugir da exploração e nos garimpos viam se reproduzirem as relações provocadoras de intensas frustrações e, quem sabe em algum momento, levavam a revolta contra a exploração, como expõe a personagem de Chico Cearense. Os juízes, advogados, promotores e até “as pessoas que faziam as leis eram da confiança dos ricos”, e a solução era se rebelarem contra o arrendo. Ali, em meio a homens como ele, compreende a força da união e passa a ver o mundo como um projeto utópico de transformação social. Era preciso lutar, algo que Bernardo Élis preenche poeticamente:

Mal o sol clareou. Carijó e Totinha meteram-se pelas estradas. O Jaraguá orvalhado, ondulava-se pelas costas. As cercas de arame subiam e desciam morros, atravessando os varjões, saltavam rios e metiam-se pelas matas. Retalhavam o chão bom, separando as terras dos coronéis, aprisionando os homens, a juventude, as consciências, os animais e as riquezas. Pelas porteiras, onde moravam sacis e assombrações, liam-se os protestos: – Viva a União Camponesa! Abaixo o arrendo!” (ÉLIS, 2005, p. 50-51).

A lógica dos cercamentos figura na narrativa a separação entre a ideia de terras para todos e a terra retalhada pelo latifúndio. Além disso, faz fruir a formação política como parte da cultura regional ao incluir sacis e assombrações na vivência da luta. No que concerne à formação, ela aparece em meio a embates no processo de construção do homem revoltado, pois havia aqueles que ainda pensavam que querer combater o arrendo era “s[er] ambicioso” (ÉLIS, 2005, p. 49). Nesse momento, a relação entre luta e modernização/consumo, de um lado, e entre as demandas do campo e da cidade, de outro, é apresentada, pois, segundo Carijó, lutar contra o arrendo permitiria que:

Os roceiros ganhassem mais dinheiro, a fim de [...] comprar tecido, calçado, ferramenta e as coisas que os operários da cidade possu[íam]. Assim as fábricas fabricavam mais, as lojas vendiam mais, os operários das cidades

ganhavam mais e podiam comprar mais arroz, mais feijão, mais mantimentos dos lavradores e por esta forma haveria mais dinheiro e todos progrediriam (ÉLIS, 2005, p. 50).

O novo Eldorado integrado à luta coletiva dos trabalhadores propunha que todos progredissem. O mundo já não seria vivificado pelo conservadorismo e pelo atraso técnico e social. Porém, não era assim que pensavam os latifundiários. Esses haviam aprendido a sufocar qualquer demanda dos pobres por direito com violência e, nesse contexto, Jacinta, mulher de Carijó, e as demais mulheres são massacradas pela polícia em uma passeata, e Totinha é preso acusado de agitação e instado a delatar “Carijó, Jacinta, Belisário e Benedita”. Mas ele não faria isso: “ele não sabia disso [...] Não, não assinaria. Vamos ver o que farão comigo pensava o lavrador” (ÉLIS, 2005, p. 72).

Aqui se completa a transformação de Totinha em um homem revoltado, a rebeldia e a lealdade aos companheiros afastavam o medo. A confirmação viria com a tortura, “um cabo gordo, velho, [...] tirou de dentro das calças uma palmatória: – Dê cá essa mão comunista de uma figa. [Mas] o primeiro que tentou se aproximar tomou um pescoção e rolou”. Totinha já não era fraco e subserviente (ÉLIS, 2005, p. 72). Enquanto o estavam amarrando em um pau:

Vinham-lhe à lembrança as passagens da vida de Luiz Carlos Prestes, de Júlio Fuchik, de Olga Benário Prestes, trechos que ouvira ler em várias reuniões. Jacinta, uma mulher, uma resistiria tão valentemente à sana policial! Não aqueles bandidos não o amolgariam. Podia morrer, podiam matá-lo, mas não voltaria atrás: Bandidos, assassinos! Um dia nos vingaremos! Desse meio delírio veio tirá-lo a súbita parada do corpo. Sentiu-se agarrado e conduzido (ÉLIS, 2005, p. 73).

Não mataram Totinha, mas fizeram pior: levaram-no para a fazenda de Dr. Agostinho dos Anjos, o Macioso, devolvendo-o à escravidão do arrendo. Mas Totinha já não era o mesmo, endurecera, desde que fora preso e torturado, e fortalecera suas convicções. Nas terras de Macioso, “as noites já não eram aquelas na fazenda de Jeromão. Ora na casa de um, ora na casa de outro, os lavradores, as mulheres, os rapazes e moças se reuniam e iam discutir seus problemas” e em uma dessas reuniões decidiram que “unindo-se o arrendo não pag[avam] não” (ÉLIS, 2005, p. 93).

No universo ficcional de Élis, não pagar arrendo era a fórmula possível da rebeldia e somente homens que apreendiam o caminho da justiça social como meio para a ação podiam enfrentar a batalha que viria. A batalha histórica encenada no romance trazia um final provisório que atendia aos lavradores, que conseguiram vender a safra de arroz e pagaram apenas 20% de arrendo, o máximo permitido, porém a encenação da

mudança de narrativização dos sertões apenas começava a ser anunciada por meio dessa obra de Bernardo Élis.

A partir da década de 1960, de par em par com Bernardo Élis, vemos surgir nas obras de Carmo Bernardes: *Vida Mundo* (1966); *Rememórias* (1968); *Rememórias II* (1969); *Jurubatuba* (1972) as marcas sutis da ideia da rebeldia que iriam se confrontar sempre, ainda hoje, com o fatalismo e com a tragicidade dos enredos. Em obras como *Nunila*: a mestiça mais bonita do sertão brasileiro e *Santa Rita* (1995), Carmo Bernardes traz ao enredo a luta contra o arrendo como temática que combate os traços do coronelismo e faz emergir a coletividade como valor poético da literatura. Sobretudo em *Nunila* (1985), a atuação do personagem-narrador Antonino na luta social faz com que se tornem alvo os militares depois de 1964 (BERNARDES, 1984, p. 177).

Também perseguido pela ditadura militar<sup>189</sup>, Carmo Bernardes escreveu sobre o tempo que esteve incógnito na região do Araguaia durante a Guerrilha do Araguaia, porém, sob orientação expressa, essa obra foi publicada somente em 2005, depois de sua morte, com o nome de *Xambioá: paz e Guerra* (2005).

A reserva poética que se expressa na fruição das lutas sociais e das demandas modernizadoras das relações de trabalho alcança preponderantemente as publicações literárias. As não literárias, no sentido de que se arrogam portadoras de um discurso de realidade, essas se arrefeceram, quase não compondo o quadro narrativo sobre os

---

<sup>189</sup> Ana Maria do Carmo, filha de Carmo Bernardes, em entrevista à historiadora Marcia Pereira dos Santos, em 10 de maio de 2004, diz que o escritor “fora membro do PC”, Partido Comunista, do qual se distanciou depois de 1950. Afastado ou não do Partido Comunista, Bernardes manteve-se um entusiasta das causas sociais e utilizou sua habilidade de escrita para denunciar, ainda em Anápolis, as mazelas da pobreza, isso por meio do *Semanário A Luta*, um jornal combativo da época. Mudando-se para Goiânia em 1959. Bernardes afasta-se da escrita jornalística, voltando a atuar apenas em 1965, quando se torna redator do *Jornal Cinco de Março*, onde veicula suas crônicas, que, por sua vez, carregam um tom de denúncia. Vejamos o que diz Márcia Pereira dos Santos: “As principais publicações de Bernardes, nesse momento, eram artigos e crônicas [...] As crônicas apontam para a personalidade do autor e, ainda, podem ser indícios dos motivos da denúncia de Bernardes à ditadura militar e, conseqüentemente, à sua fuga para a Ilha do Bananal. Tematizando a vida cotidiana na nova capital, as mazelas da população pobre, as discrepâncias entre o povo e a elite, as diferenças entre a chamada grande literatura e a sua forma de escrever, as crônicas de Bernardes podem ser lidas como ‘panfletos’ de uma concepção política de mundo” (SANTOS, 2005, p. 11). Sem dúvida, sua passagem pelo Partido Comunista, combinada à sua postura combativa e denunciadora das mazelas sociais por meio de sua escrita jornalística, tornou Bernardes um alvo do regime autoritário, o que o levou a ser vítima de vários IPM's (Inquéritos Policiais Militares) durante o ano de 1965, ocasião em que, na sua escrita, aparece recrudescida a revolta com as injustiças sociais e políticas. Além disso, foi por essa época que, em função de ter permanecido mais ou menos incógnito, ambientou-se pelas regiões do Araguaia e Tocantins, percorrendo a Ilha do Bananal-GO, Carolina-MA, Xambioá-GO, São Geraldo e Marabá-PA. Nessas paragens, passou a conhecer a paisagem humana e natural tantas vezes retratada em seus romances. Na década de 1970, depois de se manter afastado por vários anos, Bernardes voltou a colaborar com jornais goianos por meio de crônicas semanais, enquanto continuava a escrever seus romances, contos e memórias.

sertões dos vales a partir de 1950. Quanto à literatura *tout court* essa compõe um novo Eldorado, aquele que deseja, como bem disse Albert Camus, justiça social e trabalho. Na década de 1990, quando o norte de Goiás já se fazia Tocantins, autores como Moura Lima escrevem, de um lado, sobre a revolta dos homens e, de outro, a sempre crescente força do latifúndio no conto *Invasores e Mágoa de Posseiro*, presentes na obra *Veredão* (1999).

As narrativas literárias desde Eli Brasiense e Bernardo Élis buscam encontrar formas – ficcionais ou não – para imaginar os sertões dos vales, seja enquanto espaço de controle ou de emancipação das sensibilidades socioculturais. Entre os modos trágicos, irônicos ou temáticos, fermentou-se a tentativa de produzir algo novo. No caso dessa tese, o que buscamos foi compreender como as ficcionalizações das narrativas sertanejas interpõem aos efeitos de realidade mediações que jogam com a linguagem, com os discursos e com os efeitos estéticos que situam o homem dentro daquilo que ele considera o “real”.

Esses novos sertões narrados estão, a partir de 1950/1960, profundamente marcados por afetos que propõem subverter a tragicidade que emanava do fatalismo e, mesmo que muitas vezes tenham resvalado na comicidade, sua agenda fez dos domínios das escriturações um ambiente de luta com novas estruturas de sentimento, porém não menos ficcional, não menos mítico.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Refletir sobre as narrativas acerca sertões dos vales dos rios Araguaia e Tocantins, envolveu circular por entre pressões e limites definitivamente estabelecidos em uma zona cinza de relações escriturárias. No horizonte desta tese e no momento que se faz necessário encerrar estas páginas, essa zona cinza somente pode ser divisada do presente para o passado. Os sertões dos vales, no crepúsculo do século XX e, mais ainda hoje, no nascer do século XXI, quase já não são reconhecidos como sertão, e quase ninguém mais se identifica como sertanejo.

Como vimos no capítulo IV, desde o final da década de 1930, os narradores dos sertões dos vales já buscavam um novo modo para figurá-lo. Eli Brasiense e, principalmente, Bernardo Élis retiraram quase que totalmente o termo sertão de sua representação da região dos vales como sinal de uma mudança nos rumos políticos e imaginativos ou ao menos como sinal de um desejo de mudança. A transformação imaginada remeteu a uma linguagem modernizadora dos mitos sertanejos, que se ainda estavam relacionados ao “dar sentido às origens”, trouxeram desde aquela década outra semântica para o Eldorado. O Eldorado já não era para os sertanejos dos vales o ouro, a cidade perdida ou a ilha encantada, seus delírios envolveram demandas por avanços técnicos e viários: o avião, a estrada de rodagem, acesso ao consumo e, nesse sentido, ficcionalizar os sertões significou modernizá-los narrativamente e adequá-los à estilização do progresso.

Lysias Augusto Rodrigues estava correto quando pressentiu que o que se esperava dos sertões enquanto portador de uma linguagem de progresso é que ele forjasse as bases do desenvolvimento regional que culminaria, ainda pelo processo quase mágico de imaginar o futuro, com a criação do Estado de Tocantins em 1988 e a transformação da região em um signo da prosperidade<sup>190</sup>. O estado da “integração nacional”, a “nova Canaã” são signos que remeteram ao ideário de riqueza no qual a segunda metade do século XX transformou os vales.

Até que esse momento chegasse, porém, o tempo narrado seguiu lentamente, e nós nesse momento o olhamos indo de volta ao século XIX. De um lado, a natureza áspera e árida figurada por alguns narradores fez-se uma experiência estética na qual as

---

<sup>190</sup> Embora não tenham sido efetivados, projetos semelhantes ao da criação do Estado de Tocantins são defendidos para a criação do Estado do Sul do Maranhão e para o Estado de Carajás, este último situado no sul-sudeste do Pará. Todos eles atualizam a imagem do Eldorado.

pedras, as rochas e a ausência de árvores significaram não a sequidão ou o deserto, mas um novo naturalismo: aquele das jazidas minerais que se adequavam à narratividade da riqueza e do encantamento do homem. Encantar-se/desencantar-se e (re)encantar-se é referência metafórica dos vales a partir da segunda metade do século XX.

Sonhando com a riqueza dos garimpos, os sertanejos se viam perdidos em uma imaginação que não se realizava em função da exploração dos donos dos garimpos e o desencanto que surge é composto como metáfora da própria existência nos sertões. Contudo, o desencantar-se é a outra face do reencantamento: a semantização do universo sertanejo refez o encantamento. Apresentado pelos narradores, especialmente os da literatura, recantar-se seria surpreendentemente não mais acreditar no enriquecimento pessoal, mas fazer com que o mundo narrado fosse ficcionalizado como revolta e como coletividade.

O sofrimento ainda marcava as estruturas de sentido, mas ele existia agora com uma razão, uma razão poética certamente, ainda assim capaz de ir além do conformismo do sofrer. Zé do Carmo reflete sobre sua vida e dos devaneios dessa personagem Bernardo Élis, o autor, fez surgir uma poética educativa, como escreveu Northrop Frye. Educar os homens para lutar contra a exploração e a dominação parece ter sido uma das formas literárias primordiais a partir de 1950.

Essa educação, entretanto, fazia-se em meio às intrigas que não deixavam de iluminar a contradição e a ambiguidade de narrar e de existir por meio da narrativa. Havia um mundo de produtos e bens de consumo que alimentavam a formação de efeitos estéticos fruídos por aqueles homens – que estavam a meio caminho entre o rural e o urbano – como experiências desejantes e ao mesmo tempo frustrantes. E isso significava uma inovação relevante nas formas de estruturar os valores éticos e estéticos nos vales, pois se antes desse momento – as décadas de 1930/1940 – os valores que davam sentido à vida do sertanejo era o fatalismo e o conformismo, a partir de então o discurso poético não se fechava mais no destino trágico, porque desejava e se frustrava e voltava novamente a desejar impulsionando o movimento e a ação literária.

Esse impulso era o da revolta coletiva. A unidade passou a ser a mais forte predicação dos sujeitos inventados pela literatura ficcional. As personagens de *Pium* (1987) e de *A terra e as carabinas* (2005) rebelavam-se não apenas diante de suas situações, mas principalmente diante de sua ignorância sobre o mundo: elas queriam aprender a mudar. A atmosfera literária na qual o homem revoltado existiu era aquela

onde o progresso e a modernização – inclusive das estruturas jurídicas – queriam mantê-lo à margem por meio da reencenação da violência feita do (des)prazer da linguagem dominante em realizar mutilações grotescas, submissões inimagináveis e silenciamento das dores.

O *pharmakós*, ou bode expiatório, da poética trágica de Northrop Frye agitava-se nos sertões dos vales contra as injustiças sofridas sem razão. Nesse caso, Totinha, arquétipo do sertanejo pobre, subjetivava-se como sujeito que pensava e que agia para fraturar a imagem do homem envolto na atmosfera da imobilidade e da destruição. Mas nem sempre Totinha havia sido assim; na primeira fase do romance, esse trabalhador sertanejo apresentou os lastros da identidade fatalista que fazia dele um crédulo e mais que isso um homem que se submetia. Nesse, sentido, com uma psiquê híbrida, Totinha no tempo em que ele tudo “entrega[va] para Deus nossinhô, que é pai”, pouco lembrava um homem revoltado, estando mais próximo dos homens que viviam nas narrativas para alimentar suas tragédias sociais ou privadas.

As narrativas que forjaram os sertões como ficções literárias foram as responsáveis por trazer para a figuração poética o humano das relações. Quando recuamos ao tempo narrado no capítulo III – entre as últimas décadas do século XIX e as duas primeiras do século XX –, a paisagem passa a divergir totalmente da aridez desértica e da figuração das riquezas minerais. As florestas e os campos constituíam o espaço natural dos vales, mas ao contrário de encaminhareм o gosto e a contemplação da exuberância natural, eles evocavam a fantasmagoria das falas míticas sertanejas.

Inventar e viver se encontraram na construção literária de Coelho Neto, Alberto Rangel e Hugo de Carvalho Ramos como artifício para recriar a cultura sertaneja e as formas de sublimação do medo e da solidão que emergiam de estruturas trágicas. A violência vivida privativamente reverberava nas experiências de traição, matricídios e assombrações que, de certa forma, excluíaм da intriga os sentidos sociais da exploração e da dominação. Coelho Neto é um dos narradores que fizeram dos sertões dos vales uma floresta de angústias; para ele, o sertão era um purgatório individual onde os homens purgavam seus próprios crimes.

A psicologia sertaneja estava pejada de valores míticos que davam sentido para a existência dos homens e que ao mesmo tempo fazia parte da fruição estética do “civilizado” que ansiava por conhecer a dinâmica da exuberância por meio da estilização de Coelho Neto. Esse literato olhou para os sertões com a atenção devida à

cultura sertaneja fazendo emergir de seu texto as estruturas de uma fala mítica cujos signos realizaram imaginariamente as crenças regionais. Contudo, a figuração das vidas das personagens, compostas como um frenesi diante da morte, deslocou os sentidos de viver para uma ideia global de sertões dos vales como lugar próprio para desaparecimento dos homens e da normalidade, pois fosse na forma de uma árvore ou de um esqueleto a morte percorria livremente os sertões imaginados por Coelho Neto.

A morte também espreitava *Inferno Verde* (2008), obra de Alberto Rangel. Mas ela espreitava não somente os sertanejos, mas também os viajantes e intelectuais que ousavam invadir os sertões amazônicos. A grandiosidade da natureza trazia consigo a largueza da exploração e ao mesmo tempo os instrumentos da punição do explorador, causando a morte da personagem que personifica o próprio Rangel. No entanto, realizada estruturalmente como ironia trágica, na obra de Rangel os homens punidos não eram os donos dos seringais, mas a vítima inocente, o *pharmakós*<sup>191</sup>, que se dava em sacrifício pelo pecado da destruição da natureza. Essa vítima inocente era o sertanejo ou, mais especificamente, Maibi, a mulher sertaneja, que é reintroduzida no mundo mítico como solução para as incongruências dos avanços das fronteiras pela Amazônia. Os sertões vertiam sangue, dado em sacrifício, para que a civilização avançasse.

Outra era a urdidura de Hugo de Carvalho Ramos. Para esse autor, os sertões tinham sua força literária originalmente na composição das intrigas que envolviam a antítese sertões/litoral. Obviamente, esse era um terreno movediço: valorizar a imaginação artística e ao mesmo tempo trazer para o texto as formas simples se fazia um jogo entre sensibilidades. Nesse sentido, quanto mais retroagimos no tempo narrativo, mais os sertões dos vales são urdidos como cena trágica. Benedito dos Dourados, protagonista da novela *Gente de Gleba*, personificou o homem que não lutava, pois quem decidia o que acontecia era o destino.

Benedito não luta, cede à força do coronelismo. Mesmo assim, ele foi composto por Hugo de Carvalho Ramos como um homem que sentiu o peso da opressão violenta que castrou o sertanejo não apenas como ato físico grotesco, mas também lhe extraindo a agência social. Foi para subverter esses esquemas mentais e culturais que Eli Brasiense e Bernardo Élis constituíram, nas décadas de 1940 e 1950, suas poéticas da coletividade ao ficcionalizar os sertões.

---

<sup>191</sup> Grifo nosso.

Os sertões humanos mobilizados pelos autores de ficção como personagens que sentiam e experimentavam haviam sido transformados, nas narrativas que se diziam verdadeiras e factíveis, em sombras de ideias de civilização, topos sociais que se fechavam sobre si mesmo em tensas relações com uma linguagem colonizadora. Assim, no capítulo II, as intrigas construídas pelos médicos sanitaristas Artur Neiva e Belisário Pena esvaziavam a humanidade dos sertões ao urdirem em seu lugar um discurso civilizador que o constituiu como topos da doença vazados sob a forma trágica, de um lado, e como estrutura poética irônica, de outro.

Os sertões dos vales entram no século XX como esse lugar no qual os homens são imprestáveis, e sua figuração, na impossibilidade de fazer vê-los pelas lentes da ciência, é composta pela imagem literária do sepulcro e do purgatório de Dante. Pálidas imagens do que poderia ser um homem, os doentes dos sertões têm sua tragicidade reafirmada na inferioridade racial e na decrepitude física. Sua significação é simbólica: avaliados e percebidos como elementos de um laboratório, os sertanejos e os sertões desempenharam uma função irônica na narrativa dos médicos. Tornavam-se um laboratório de pesquisa a céu aberto, mas no qual ironicamente jamais poderiam superar o atraso, a decadência e a doença, restando-lhes o protagonismo de ajudar o litoral a restabelecer seus padrões civilizacionais e a promover o saneamento no sudeste do país.

Pensar os sertões por meio do tropo da ironia não foi exclusividade dos médicos. Também Carlota Carvalho, a professora maranhense, instituiu um sertão cuja narratividade é irônica. Contudo, ao contrário de Neiva e Pena, a ironia para Carvalho se dava no nível da crítica aos padrões civilizacionais reconhecidos pela nacionalidade. A estrutura poética no modo irônico da professora maranhense fundiu seu enredo trágico – a violência e a morte praticadas contra os grupos indígenas – a uma posição crítica quanto à colonização e à civilização realizadas nos moldes portugueses e católicos nos sertões dos vales. A base de sua crítica foi fazer ver ao leitor como as práticas colonizadoras em nome da religião católica subvertiam as próprias concepções cristãs e, para isso, ela jogou com uma linguagem antitética por meio da qual fez reverberar a oposição entre civilizados e selvagens.

Para Carvalho, o problema era o tipo de colonização realizada nos sertões dos vales, e a concepção dessa professora ainda hoje traz para a discussão os limites das narrativas para interpretar valores éticos e estéticos. A destruição indígena, que foi a base da colonização dos vales, deixou atrás de si um rastro narrativo que permitiu à

professora satirizar o que se considerava como valores civilizacionais no início do século XX, a saber, a destruição e a estigmatização em nome da civilização.

Em nome da preservação dos sentidos que hipoteticamente não se deixariam corromper pelos males civilizacionais, o frade José Maria Audrin teceu os sertões dos vales como imagem de um tempo idílico que ele desejava manter longe da influência urbana. A natureza e o homem sertanejo em Audrin foram compostos como oposição à figuração científica, surgindo em sua poética uma linguagem romântica que pretendia fazer com que os sertões fossem sorvidos como uma paisagem bucólica.

É possível que entre todas as urdiduras sobre os sertões dos vales a de frei Audrin tenha sido a que mais resistiu narrativamente à força inexorável do progresso. Sua voz, dissidente em relação às vozes que pretendiam construir a Nação brasileira no início do século XX, defendia, já sem muita convicção, que os vales poderiam ser aquele pedaço de paraíso preservado contra a corrupção da cidade e do desenvolvimento. Obviamente seu discurso não foi o vencedor.

A narrativa de Audrin, contudo, fazia eco a algumas das narrativas coloniais escritas sobre o Brasil. No capítulo I desta tese, reconstruímos alguns dos signos que faziam os sertões brasileiros serem, de certa forma, figurados como *salvação*<sup>192</sup>, ou melhor, como espaço da pureza do homem americano, desde o século XVI. Concomitantemente aos topos da salvação, (re)constituía-se nas narrativas coloniais o mito do Eldorado como metáfora interpretativa dos sertões. Compor a cognoscibilidade dos sertões significava ser capaz de dá-los a ver como engenho narrativo e como imaginação de um Brasil que pragmaticamente poderia fornecer à metrópole *riquezas*<sup>193</sup> inimagináveis, de um lado, e a fabulação da salvação, de outro.

Como topos narrativo, a salvação rivalizava com a urgência da riqueza; essa se transmutava em símbolo da perdição, pois os sertões dos vales, desde o século XVII, não se sustentavam apenas como espaço da pureza e da ingenuidade da psiquê indígena. Entretanto, buscar a riqueza e narrá-la colocava diante do cronista o desafio de descrever os lances dramáticos de adentrar nos sertões. Assim, outros sentidos e signos passaram a revelar-se: ir ao sertão buscar riquezas – tratasse-se dos minérios ou dos indígenas – envolvia construir um vocabulário que figurasse a tríade *fome, gentio e moléstias*<sup>194</sup> e que conseguisse resolver as contradições entre esses signos e os de

---

<sup>192</sup> Grifo nosso.

<sup>193</sup> Grifo nosso.

<sup>194</sup> Grifo nosso.

*riqueza e salvação*<sup>195</sup>. Superar as contradições desses sentidos ficcionalizantes não foi possível durante os séculos XVIII e XIX e a incapacidade de ordenar os sertões continuou sendo figurada ironicamente se confrontada às práticas de espoliação e resistência.

Os sertões dos vales, desde seu surgimento do horizonte cognitivo e narrativo das letras coloniais, fizeram-se nesse paradoxo entre verdade/ficção e realidade/fantasia, hipótese central desta tese. Experimentá-los como prática de significação envolveu, desde seu primeiro grafo como uma prática de escrever, como definiu Roland Barthes, situá-los no horizonte da capacidade de o narrador preencher-los de sentidos. Dessa forma, viver e resolver as situações pragmáticas que surgiam nos sertões dos vales sempre foi um exercício de imaginação que não se restringia às condições objetivas, mas pressupunha narrar, avaliar e estilizar as falas e, oportunamente, os escritos. Esse exercício de imaginação forjou linguagens poéticas e retóricas que também eram uma luta ora pelo convencimento, ora pela sobrevivência, pois não há sertões fora da narrativa, o que há são experiências não narradas e, por isso mesmo, inalcançáveis.

Ao final deste trabalho de doutoramento, as práticas sociais e as práticas narrativas de ficcionalização dos sertões ainda permanecem no horizonte de nossa investigação como o espaço poético que precisa ser mais profundamente perscrutado. Perceber essa poética – seja no nível da estrutura, seja no nível da expressividade – como um elemento construtor das próprias narrativas sertanejas como vontade de fazer ver e fazer crer um determinado enredo político pode conduzir a novos trabalhos, os quais não foi possível discutir nesta tese.

Entre as *formas simples*<sup>196</sup> de uma unidade mítica que fundou os sertões como Eldorado e as reinvenções desse mesmo Eldorado mediadas por linguagens contemporâneas, muitas novas formas de ficcionalização foram urdidas. No entanto, duas vertentes se sobressaem como possibilidades futuras. De um lado, a reverberação desses efeitos estéticos de modernização nas narrativas que compõem o Estado de Tocantins, exilado do sertão enquanto construto de linguagem, pode indicar como diversos processos narrativos foram evocados e ressignificados com vistas à dominação simbólica no processo de criação desse estado.

De outro lado, a própria narrativa histórica e historiográfica ainda precisa passar pelo crivo da análise de sua narratividade. Sem dúvida, não basta esmiuçar os limites

---

<sup>195</sup> Grifo nosso.

<sup>196</sup> Grifo nosso.

ficcionais das narrativas que compõem as fontes sobre os sertões dos vales dos rios Araguaia e Tocantins, é necessário inquerir nosso próprio texto e tratar a dimensão narrativa do conhecimento histórico como parte não apenas da narrativização, mas como instituidora dos sentidos que ousamos definir como processuais. Esses são temas para outros trabalhos.

## LISTA DE NARRATIVAS (FONTES)

### CAPÍTULO I:

ALENCASTRE, José Martins Pereira. *Anais da Província de Goiás – 1963*. Goiânia: SUDECO-Governo do Estado de Goiás, 1980.

BERREDO, Bernardo P. *Annaes historicos do estado do Maranhão*. Lisboa: Officina de Francisco Luiz Ameno, impressor da Congregação Camararia da Santa Igreja de Lisboa, 1749. Disponível em [https://play.google.com/books/reader?id=fl5JAAAACAAJ&printsec=frontcover&output=reader&hl=pt\\_BR&pg=GBS.PA1](https://play.google.com/books/reader?id=fl5JAAAACAAJ&printsec=frontcover&output=reader&hl=pt_BR&pg=GBS.PA1). (Google Livros). Acesso em: 15 dez. 2015.

BRANDÃO, Ambrósio Fernandes de. Diálogos das Grandezas do Brasil. In: ABREU, Capistrano de (Org.). *Salvador*: Progresso, 1956. Texto-base digitalizado por: Crisoston Terto - Belo Horizonte/MG. Texto proveniente de A Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro. Disponível em: <http://www.bibvirt.futuro.usp.br>. Acesso em: 15 jan. 2016.

CARDIM, Pe. Fernão. *Tratados da terra e gente do Brasil*. 3. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional – MEC, 1978.

GANDAVO, Pero de Magalhães. *Tratado da Terra do Brasil: história da província Santa Cruz, a que vulgarmente chamamos Brasil* / Pero de Magalhães Gandavo. -- Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2008.

NÓBREGA, MANUEL. *Diálogo sobre a conversão do gentio*. Interlocutores: Gonçalves Tavares e Matheus Nogueira. São Paulo: Metalibri, 2006.

SALVADOR, Frei Vicente de. *História do Brasil: 1500-1627*. 3ª edição revista por Capistrano de Abreu e Rodolfo Garcia. São Paulo: Melhoramentos, s.d.

SILVA, José Peixoto da. “A Bandeira do Anhangüera a Goiás em 1722. Reconstituição do Roteiro de José Peixoto da Silva”. In: *Memórias Goianas I*. Goiânia: Editora da UCG e Centro de Cultura Goiana, 1982. pp. 09-24.

SOUSA, Gabriel Soares de. *Tratado descritivo do Brasil em 1587*. Francisco A. de Varnhagem (org.). Companhia Editora Nacional: São Paulo; Rio de Janeiro; Recife; Porto Alegre, 1938.

### CAPÍTULO II:

AUDRIN, José Maria. *Os sertanejos que conheci*. Prefácio Alceu Amoroso Lima. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1963.

CARVALHO, Carlota. *Sertão: subsídios para a História e a Geografia da História*. 3ª edição revista e ampliada. Imperatriz-MA: Ética, 2006.

NEIVA, Artur. *Daqui e de longe...: crônicas nacionais e de viagem*. São Paulo: Cia. Melhoramentos. 1927.

NEIVA, Artur; PENA, Belisário. *Viagem Científica: pelo norte da Bahia, Sudoeste de Pernambuco, Sul do Piauí e de norte a sul de Goiás*. Edição Fac-similar. Brasília-DF: Editora do Senado Federal, 1999.

### CAPÍTULO III:

COELHO NETO. *Sertão*. 3ª edição. Porto-Portugal: Livraria Chardron, 1913.

RAMOS, Vitor de Carvalho. “Nota biográfica sobre Hugo de Carvalho Ramos”. In: RAMOS, Hugo de Carvalho. *Tropas e Boiadas*. Rio de Janeiro. José Olympio. 1965. p. XII, 1965.

RAMOS, Hugo de Carvalho. *Obras Completas (Tropas e Boiadas/Plangências)*. São Paulo: Companhia Editora Panorama, 1950.

RANGEL, Alberto. *Inferno Verde: Cenas e Cenários do Amazonas*. 6. ed. rev.. Manaus: Editora Valer, 2008. (Memórias da Amazônia).

### CAPÍTULO IV:

BRASILIENSE, Eli. *Pium: nos garimpos de Goiás*. 6. ed. Goiânia: Editora Cultura Goiana, 1987.

ÉLIS, Bernardo. *Caminhos das Gerais (contos)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

\_\_\_\_\_. “Ontem como hoje, como amanhã como depois”. In: *Caminhos das Gerais (contos)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. p. 153-168.

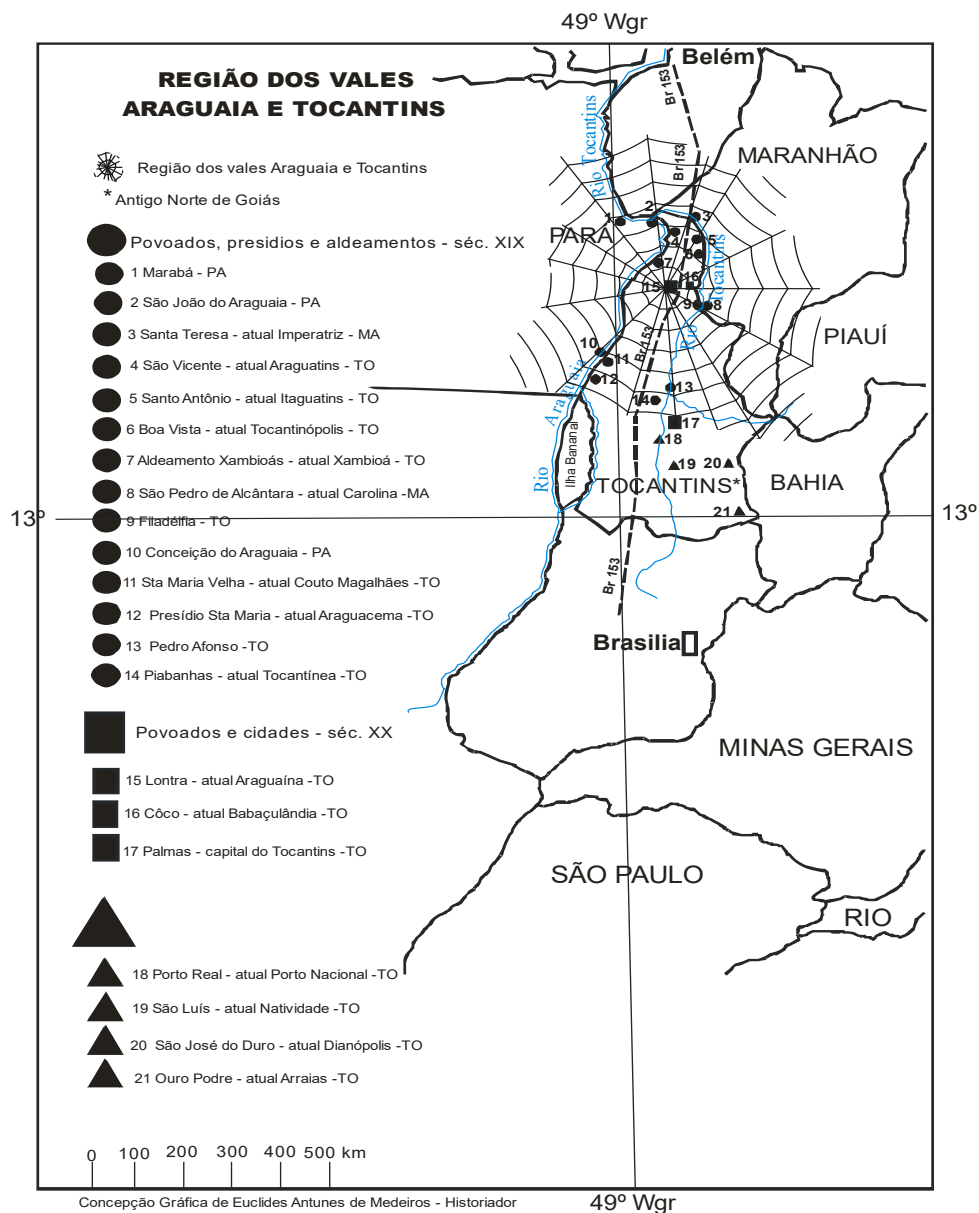
\_\_\_\_\_. *A terra e as carabinas* (novela de 1949). Goiânia: R & F Editora Ltda., 2005.

RODRIGUES, Lysias A. *Roteiro do Tocantins*. Rio de Janeiro: Editora Revista da Aeronáutica, 1987.

\_\_\_\_\_. *O rio dos Tocantins*. Rio de Janeiro: IBGE (Conselho Nacional de Geografia), 1945.

## MAPAS

Sertões dos Vales dos Rios Araguaia e Tocantins. Zona de irradiação sul do Maranhão, sul-sudoeste do Pará e norte de Goiás (atual estado de Tocantins)



Concepção Gráfica de Euclides Antunes de Medeiros - Historiador

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALENCAR, José. *O Sertanejo*. 13. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.
- ALENCASTRE, José Martins Pereira. *Anais da Província de Goiás – 1963*. Goiânia: Sudeco-Governo do Estado de Goiás, 1980.
- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução, comentários e notas Ítalo Eugenio Mauro; prefácio Otto Maria Carpeaux. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2014.
- ALMEIDA, Nelly de Almeida. *Presença literária de Eli Brasiense*. Goiás: UCG, 1985.
- ALVES, Francisco José. Dos Sertões como obra historiográfica. In: GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado (Org.). *Estudos sobre a escrita da história*. Rio de Janeiro: 7letras, 2006. p. 185-191.
- ANDRADE, Olímpio de S. *História e interpretação de “Os Sertões”*. São Paulo: EDART, 1960.
- ARAÚJO, Mário Luiz. *Os sertões dos boiadeiros na Amazônia oriental*. Belém: Nascente, 1994.
- ARARIPE JR., Tristão de Alencar. *Obra crítica*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1966. v. 4 (1901-1910).
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, textos complementares e notas Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2011. (Clássicos Edipro).
- \_\_\_\_\_. *Metafísica*. tradução e notas Edson Bini. 2. ed. São Paulo, Edipro, 2012(Série Aristóteles. Clássicos Edipro).
- \_\_\_\_\_. *Retórica*. Tradução e notas Edson Bini. 1. ed. 2011. São Paulo: EDIPRO, 2013.
- AUERBACH, Erich. *Ensaio de Literatura Ocidental: Filologia e crítica*. In: Davi Arriguci Jr. e Samuel Titan Jr. (Org.). Tradução Samuel Titan Jr. e Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012. (Coleção Espírito Crítico).
- AZEVEDO, Aroldo de. Os Sertões e a Geografia. *Boletim Paulista de Geografia*, São Paulo: AGB-SP, n. 5, p. 23-44, jul. 1950.
- AZEVEDO, C. L. de; CAMARGOS, M. SACCHETTA, V. *Monteiro Lobato: furacão da Botocúndia*. São Paulo: Editora do SENAC, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2014.
- \_\_\_\_\_. *A Estética da Criação Verbal*. Tradução Paulo Bezerra; prefácio Tzvetan Todorov. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BARTHES, Roland. *A Aventura Semiológica*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Tradução Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. O discurso da história. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Tradução Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 163-180.

\_\_\_\_\_. *Aula*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. 13. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

\_\_\_\_\_. *Mitologias*. Tradução Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitzer. 7. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.

BELÉM, Euler de França. Entrevista de Bernardo Élis: confidências de um imortal. *Jornal Opção*, Goiânia, edição 2009, 05 - 11 jan. 2014. Disponível em: <<http://www.jornalopcao.com.br/colunas/imprensa/entrevista-de-bernardo-lis-confidencias-de-um-imortal>> Acesso em 10 jan. 2015.

BERNARDES, Carmo. *Vida Mundo*. Goiânia: Livraria Brasil Central Editora, 1966.

\_\_\_\_\_. *Rememórias*. Goiânia: Leal – Livraria Editora Araújo Ltda., 1968.

\_\_\_\_\_. *Rememórias II*. Goiânia: Leal – Livraria Editora Araújo Ltda., 1969.

\_\_\_\_\_. *Jurubatuba*. Goiânia: Departamento Estadual de Cultura, 1972.

\_\_\_\_\_. *Nunila: A Mestiça mais Bonita do Sertão Brasileiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1984.

\_\_\_\_\_. *Santa Rita*. Goiânia: UFG, 1995.

\_\_\_\_\_. *Xambioá: paz e guerra*. Goiânia: ICBC, 2005.

BENJAMIM, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas; v. 3).

BERNUCCI, Leopoldo M. *A imitação dos Sentidos: prógonos, contemporâneos e epígonos de Euclides da Cunha*. São Paulo: Edusp. 1995.

BERTRAN, Paulo. *Uma Introdução à História Econômica do Centro Oeste do Brasil*. Goiânia: UCG; CODEPLAN. 1988.

BESSE, Jean-Marc. *Ver a Terra*. Tradução Vladimir Bartolini. São Paulo: Perspectiva. 2006.

BLUTEAU, Rafael. *Vocabulário Portuguez e Latino*. Coimbra, Colégio de Artes da Companhia de Jesus. 1713. (v. 4; letras f-j). Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/002994-04#page/463/mode/lup> Consultado em 15/12/2015>. Acesso em: 08 fev. 2015.

BONADIO, Gilberto Bettini. Ética e estética em Albert Camus: a criação artística enquanto educação moral. *Philosophos*, Goiânia, v. 22, n. 1, p. 85-106, jan./jun. 2017. <https://doi.org/10.5216/phi.v22i1.45933>

BOSI, Alfredo. As fronteiras da literatura. In: AGUIAR, Flavio; MEIHY, José Carlos S. B.; VASCONCELOS, Sandra G. T. (Org.). *Gêneros de fronteira: cruzamento entre o histórico e literário*. São Paulo: Centro Angel Rama, 1997.

\_\_\_\_\_. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRASIL, Antônio Americano do. *Pela História de Goiás*. Introdução, seleção e notas Humberto Crispim Borges. Goiânia: UFG Editora, 1980. (Coleção documentos goianos 6).

BRASILIENSE, Eli. *Chão vermelho*. Goiânia: IGL, AGEPEL. 2002. (Coleção Karajá).

BURKERT, W. *Mito e mitologia*. Coimbra: Faculdade de Letras, 1986.

CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

CAMPOS, Francisco Itami. *O coronelismo em Goiás*. Goiânia: Editora da UFG, 1982.

CAMUS, Albert. *O Homem revoltado*. Tradução Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2013.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Nacional, 1965.

\_\_\_\_\_. A literatura e a formação do homem. *Remate de males*: Revista do Departamento de Teoria Literária, Campinas, número especial, p.57-83 1999.

\_\_\_\_\_. *Brigada Ligeira*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

\_\_\_\_\_. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

CARDIM, Pe. Fernão. *Tratados da terra e gente do Brasil*. 3. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional – MEC, 1978.

CARONE, Edgar. *A República Velha I: instituições e classes sociais*. 4. ed. São Paulo: Difel, v. 1, 1978,

FRANCO, Francisco de Assis Carvalho. *História das minas de São Paulo*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1964.

CARVALHO, José Murilo de. História intelectual no Brasil: a retórica como chave de leitura. *Topoi: Revista de História*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 123-152, 2002.

CASCUDO, Luiz Câmara. *Tradição, Ciência do Povo*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

CASTRO-SANTOS, Luiz Antonio de. “Poder, ideologias e saúde no Brasil: ensaio de sociologia histórica”. In: Hochman, Gilberto; Armus, Diego (Org.). *Cuidar, controlar, curar: ensaios históricos sobre saúde e doença na América Latina e Caribe*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2004. p. 249-293.

\_\_\_\_\_. *Power, ideology and public health in Brazil (1889- 1930)*. These (PhD) – Harvard University, Cambridge, 1987.

CAVALCANTE, Berenice. Os letrados na sociedade colonial: as academias e a cultura do Iluminismo no final do século XVIII. *Revista Acervo*, Rio de Janeiro, v. 08, n. 1-2, p. 53-66, jan./dez. 1995.

CHAUL, Nars Fayad. *Caminhos de Goiás: da construção da decadência aos limites da modernidade*. Goiânia: Editora da UFG, 1997.

CHERUBIM, Sebastião. Estilista Semântica. *Semina: Ciências Sociais e Humana*, Londrina, v. 10, n. 03, p. 150-162, 1989.

CUNHA, Euclides da. *À Margem da História*. 3. ed. Lisboa-Portugal: Porto, 1922.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: RANGEL, Alberto. *Inferno Verde: Cenas e Cenários do Amazonas*. 6. ed. rev. Manaus: Editora Valer, 2008. (Memórias da Amazônia).

\_\_\_\_\_. *Os Sertões: Campanha de Canudos*. Prefácio de M. Cavalcanti Proença. Rio de Janeiro: Ediouro, [1992].

ÉLIS, Bernardo. *A vida são as sobras*. Organização de José Lino Curado. Goiânia: Kelps, 2000.

FAORO, Raimundo. *Os donos do Poder*. Rio de Janeiro: Globo, 1993. v. 2.

FERREIRA, Luiz Otávio. O Ethos Positivista e a institucionalização da ciência no Brasil no final do século XIX. *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*, ano 4, v. 4, n. 3, p. 01-10, jul./ago./set. 2007. Disponível em: <[www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)>. acesso em: 25 jan. 2016.

FREITAS NETO, José Alves de. *Bartolomé de las Casas: a narrativa trágica, o amor cristão e a memória americana*. São Paulo: Annablume, 2003.

FREYRE, Gilberto. *Perfil de Euclides da Cunha e outros perfis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

FRIZON, Marcelo. *O Regionalismo na Literatura: o diagnóstico de Antonio Cândido*. 2007. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

FRYE, Northrop. *A anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

GALVÃO, Walnice; GALOTTI, Oswaldo. *Correspondência de Euclides da Cunha*. São Paulo: Edusp, 1997.

GINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. *Teatro brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

GINZBURG, Carlo. *Relações de Força: história, retórica, prova*. Tradução Jônatas Batista Neto. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. *O fio e os rastros. Verdadeiro, falso, fictício*. Tradução Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GIRON, Loraine S. Mensageiros do futuro: literatos fazem a História. *Métis: história & cultura*, v. 2, n. 4, p. 119-131, jul./dez. 2003.

GONÇALVES, David. *A atualização das formas simples em Tropas e Boiadas*. Rio de Janeiro: Presença, 1981.

GREUEL, Marcelo da Veiga. Da "Teoria do belo" à "Estética dos sentidos": reflexões sobre Platão e Friedrich Schiller. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, n. 2, p. 147-155, 1994.

GUERREIRO, Mario A.L. Repensando o conceito platônico de diánoia. *Revista Princípios*, v. 2, n. 1, p. 126-133, jun. 1995.

GUIMARÃES Maria Joana. Ironia: uma pequena abordagem. *Línguas e Literaturas: Revista da Faculdade de Letras, Porto*, n. 18, p. 411-422, 2001.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. Estudo sobre a Escrita da História. *Anais do Encontro de Historiografia e História Política*. Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Sete Letras. 2005.

GUTIÉRREZ, Gustavo. *Em busca dos pobres de Jesus Cristo: o pensamento de Bartolomeu de Las Casas*. São Paulo: Paulus, 1995.

HAAG, Carlos. *A arqueologia brasileira e a eterna busca por civilizações ocultas na Floresta Amazônica nas reproduções do livro: Legendes croyances et talismans des indiens de l'ázone*. São Paulo: Pesquisa Fapesp, 2009.

HABERMAS, Jürges. *O discurso filosófico da modernidade: doze lições*. Tradução Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HANSEN, João Adolfo. O nu e a luz: cartas jesuíticas do Brasil. Nóbrega: 1549 – 1558. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 38, p. 87-119, 1995.

\_\_\_\_\_. Barroco, Neobarroco e outras ruínas. Dossiê: Virreinos. *Destiempos*, México, Distrito Federal, ano 3, n. 14, p. 169-215, mar./abr. 2008.

HANSEN, Patrícia Santos. João Ribeiro, historiador. *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, ano 173, n. 454, p. 183-208, jan./mar. 2012.

HARTOG, François. Aristóteles e a história, mais uma vez. *Revista História da historiografia*, Ouro preto, n. 13, p. 14-23, dez. 2013.

HOCHMAN, Gilberto. *A era do saneamento: as bases da política de saúde pública no Brasil*. São Paulo: Hucitec, 1998.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. *Visão do Paraíso*. 6. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

IBAÑEZ, Nelson; RONCON Juliana; ALVES, Olga Sofia Fabergé. Homens modernos e um novo modelo para o Brasil: A correspondência entre Monteiro Lobato e Artur Neiva (1918-42). *Cadernos de História da Ciência*, São Paulo, – v. 8, n. 2, p. 231-254, jul/dez. 2012 .

A INFORMAÇÃO GOYANA. A Revista de Henrique Silva. Editada no Rio de Janeiro e distribuída no Brasil entre 1917 e 1935. Goiânia-GO. AGEPEL (Livro e CD-ROM), 2011.

JOLLES, André. *Formas Simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

JANOTTI, Maria de Lourdes M. *O Coronelismo: uma política de compromissos*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Coleção Tudo é História).

KIRCHOF, Edgar Roberto. *Estética e semiótica de Baumgarten e Kant a Umberto Eco*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

KURZ, Robert. *A estética da modernização: da cisão à integração negativa da arte*. Tradução Cláudio Roberto Duarte. Disponível: <<http://www.exit-online.org/link.php?tab=transnacionales&kat=Portugues&ktext=A%20estetica%20da%20modernizacao>>. Acesso em: 20 nov. 2017.

LANGER, Johnni. O mito do Eldorado: origem e significado no imaginário sul-americano (Século XVI). *Revista de História*, p. 25-40, 1997.

LATOUR, Bruno. *Ciência em ação: como seguir cientistas e engenheiros sociedade a fora*. Tradução Ivone C. Benedetti; revisão de tradução Jesus de Paula Assis. São Paulo: UNESP, 2000.

LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto*. São Paulo: Alfa-ômega, 1986.

LEFEBVRE, Henri. *Introdução à modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

LEITE, Aureliano. *História da Civilização Paulista*. São Paulo: Saraiva, 1954.

LEME, Pedro Taques de Almeida Paes. *Nobiliarquia Paulistana Histórica e Genealógica*. Editado por Afonso Escagnolle Taunay. São Paulo: Itatiaia Editora, 1980. (Coleção Reconquista Do Brasil, 3 v.).

LENHARO, A. *A Sacralização da Política*. 2. ed. Campinas-SP: Papirus, 1986a.

\_\_\_\_\_. A Terra para quem nela não trabalha: (A especulação com a terra no oeste brasileiro nos anos 50). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 6, n. 12, 1986b.

LEVI-STRAÛS, Claude. *Antropologia Estrutural*. Rio: Tempo Brasileiro, 1973.

LIMA, Nísia Trindade. Uma brasileira médica: o Brasil Central na expedição científica de Artur Neiva e Belisário Pena e na viagem ao Tocantins de Júlio Paternostro. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 16, supl. 1, p. 229-248, jul. 2009.

\_\_\_\_\_. *Um sertão chamado Brasil: intelectuais e representação geográfica da identidade nacional*. Rio de Janeiro: Iuperj, 1999.

\_\_\_\_\_; HOCHMAN, Gilberto. “Pouca saúde e muita saúva”: sanitarismo, interpretações do Brasil e ciências sociais. In: HOCHMAN, Gilberto; ARMUS, Diego (Org.). *Cuidar, controlar, curar: ensaios históricos sobre saúde e doença na América Latina e Caribe*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2004.

\_\_\_\_\_; SÁ, Dominichi Miranda de. (Org.) *Antropologia Brasileira: ciência e educação na obra de Edgard Roquette-Pinto*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

LOBATO, Monteiro. *Problema Vital, Jeca Tatu e outros textos*. São Paulo: Globo, 2010.

\_\_\_\_\_. *Urupês*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1995.

LOPES, Jorge Domingues. As dimensões da humanidade em Inferno Verde de Humberto Rangel. *Revista Moara*, Belém, n. 20, p. 103-113. jul/dez. 2003.

MADER, Maria Elisa Noronha de Sá. *O Vazio: O sertão no imaginário da Colônia nos séculos XVI e VII*. 1995. Dissertação (Mestrado em História) - Pontífice Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.

MAGALHÃES, Couto de. *Viagem ao Araguaia*. Rio de Janeiro: Editora Três, 1974.

MARQUES, Juliana Bastos. A ideia de História em Tito Lívio. In: SILVA, Glaydson José da (Org.). *A ideia de História na Antiguidade Clássica*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2015. p.15-62.

MARTIUS, Carl Friedrich Phillip Von. *Frei Apolônio: um romance do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

MEDEIROS, Euclides Antunes; SILVA, Luiza Helena Oliveira. Leitura interdisciplinar de uma narrativa dominicana sobre sertão e sertanejos do norte brasileiro na primeira metade do século XX: diálogos entre História e Sociosemiótica. *Revista Sapiência: sociedade, saberes e práticas educacionais*, Iporá, v. 3, n. 1, p. 05-30, jan./jun. 2014.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Historia da literatura brasileira: Prosa de Ficção*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

MOST, Glenn. Da tragédia ao trágico. In: *Filosofia e Literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

MOURA LIMA. Invasores. *Veredão: contos regionais e folclóricos*. Gurupi-TO.: Multigraf, 1999.

\_\_\_\_\_. Mágoa de posseiro. *Veredão: contos regionais e folclóricos*. Gurupi-TO.: Multigraf, 1999.

MURARI, Luciana. Paisagens noturnas: ficção, lenda e história nas narrativas sertanejas de Coelho Neto. *Revista Aletria*, Belo Horizonte, v. 25, n. 1, p. 27-49, 2015.

NAXARA, Marcia Regina Capelari. *Cientificismo e sensibilidade romântica em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX*. Brasília: UNB, 2004.

NETTO, Eloy Coelho. *História do sul do Maranhão: terra, vida, homens e acontecimentos*. Belo Horizonte: Editora São Vicente, 1979.

NÓBREGA, Manuel. *Diálogo sobre a conversão do gentio*. Interlocutores: Gonçalves Tavares e Matheus Nogueira. São Paulo: Metalibri, 2006.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Lima, Nísia Trindade; SÁ, Dominichi Miranda de (Org.). Antropologia Brasileira: ciência e educação na obra de Edgard Roquette-Pinto. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 29, n. 58, p. 491-495, 2009. <https://doi.org/10.1590/S0102-01882009000200011>

PACHECO FILHO, Alan Pacheco Gomes. *Varando Mundos: navegação no vale do Rio Grajaú*. 2011. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2011.

PALACÍN, Luís; MORAES, Maria Augusta de S. *História de Goiás*. 7. ed. Goiânia-GO: UCG, 2008.

\_\_\_\_\_. *Coronelismo no Extremo Norte de Goiás: O Padre João e as Três Revoluções de Boa Vista*. São Paulo: Edições Loyola, 1990.

PANG, Eul Soo. *Coronelismo e oligarquia (1889-1934): a Bahia na Primeira República Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

PATERNOSTRO, Júlio. *Viagem ao Tocantins*. . São Paulo: Rio de Janeiro: Recife: Bahia: Pará: Porto Alegre: Companhia Editora Nacional, 1945. (Coleção Brasileira, v. 248).

- PEIRCE, Charles. Sanders. *Semiótica e Filosofia*. São Paulo, Cultrix, 1975,
- PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. Cousas do sertão: Coelho Neto e o tipo nacional nos primeiros anos da República. *História Social*, n. 22 e 23, p. 83-115, 2012.
- PINTO, César. Artur Neiva: cientista e homem público. *Revista Médico-Cirúrgica do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 11, n. 1, p. 3-11. 1932.
- PLATÃO. *República*, VI, 507 b. Tradução Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.
- PUPPI, Ubaldo. O Trágico: experiência e conceito. *Transformação*, São Paulo: p. 41-50, 1981.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. *O mandonismo local na vida política brasileira e outros ensaios*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1976.
- RABELO, Silvio. Euclides da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- RAFFESTIN, Claude. O que é o Território? In: \_\_\_\_\_. *Por uma Geografia do Poder*. São Paulo: Ática, 1993. p. 144-220.
- RAMOS, André da Silva. Robert Southey viajante: da (im)possibilidade de se aprender com a história de Portugal. *Revista de Teoria da História*, ano 6, n. 11, p. 188-216, maio 2014.
- RIBEIRO, João. *História do Brasil*: curso superior. 13. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1935.
- RICOEUR, Paul. *A Metáfora Viva*. Tradução Dion Davi Macedo. 2. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005
- \_\_\_\_\_. *Tempo e Narrativa*: a intriga e a narrativa história. São Paulo: Martins Fontes, 2012. v. 1.
- \_\_\_\_\_. *Tempo e Narrativa*: o tempo narrado. São Paulo: Martins Fontes, 2012. v. 2
- ROMERO, Silvio. *Cantos Populares do Brasil*. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1954.
- ROQUETTE-PINTO, Edgar. *Seixos rolados*: estudos brasileiros. Rio de Janeiro: Mendonça, Machado & Companhia, 1927.
- SANTANA, José Carlos Barreto de. *Euclides da Cunha e as Ciências Naturais*. São Paulo; Feira de Santana: HUCITEC-Universidade Estadual de Feira de Santana, 2001.
- SANTOS, Edvaldo Antonio dos. *Os Dominicanos em Goiás e Tocantins (1881-1930)*: Fundação e Consolidação da Missão Dominicana no Brasil. 1996. Dissertação (Mestrado em História das Sociedades Agrárias) - Universidade Federal de Goiás, 1996.

SANTOS, Márcia Pereira dos. Literatura e perseguição política em Goiás: o caso de Carmo Bernardes. *OPSIIS: Revista do NIESC*, Catalão, v. 5, p. 110-122, 2005.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

SCHILLER, Friedrich. *Educação Estética do Homem*. Tradução Roberto Schwarz. São Paulo: Iluminuras, 1995.

SCHWARZ, Lilian Moritz. O Olha naturalista entre a ruptura e a tradição. *Revista de Antropologia – USP*, v. 35, p. 149-167, 1992.

SCHWEICKARDT, Júlio Cesar. A ciência nos trópicos: as práticas médico-científicas em Manaus na passagem do século XIX para o XX. *Revista Pós Ciências Sociais*, São Luis, v. 6 n. 12, p. 01-12, 2010.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensão social e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

SILVA, Ana Lúcia da. *A Revolução de 30 em Goiás*. Goiânia: Cãnone Editorial; AGEPEL, 2001.

SILVA, João Márcio Palheta da. Território e mineração na Amazônia paraense norte do Brasil. Anais dos trabalhos apresentados no Encontro de Geografia da América Latina (EGAL). Montevideu, [201-]. Disponível em: <<http://observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal12/Geografiasocioeconomica/Geografiapolitica/12.pdf>>. Acesso em: 23 out.2017.

SILVA, R. L. A presença da ironia na ficção naturalista. *Revista Letras*, Curitiba, n. 82, p. 97-112, set./dez. 2010.

SILVA, Raquel Lima. A presença da ironia na ficção naturalista. *Revista Letras*, Curitiba, n. 82, p. 97-112, set-dez. 2010.

SODRÉ, Nelson Werneck. Revisão de Euclides da Cunha. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *Euclides da Cunha: obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1966. v. 2, p. 11-55.

SOUSA, Wanderlei Sebastião. Artur Neiva e a questão nacional nos anos 1910 e 1920. *Revista História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 16, supl. 1, p. 249-264, jul. 2009.

SOUZA, Laura de Mello. *O diabo e a terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

SOUZA, Renato Dias de. *Fazia tudo de novo: camponeses e partido comunista brasileiro em trombas e formoso (1950-1964)*. 2010. Goiânia: Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás, 2010.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TELES, Gilberto Mendonça. Para uma poética do conto. In: *Revista de Filologia Românica*, n. 19, p. 161-182, 2002.

TODOROV, Tzvetan *A Conquista da América: a questão do outro*. Tradução Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*, tradução Maria Clara Correa Castello. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

TÔRRES, Moisés Romanazzi. O sentido e a razão de ser do paraíso de Dante Alighieri. *Mirabilia*, n. 12, p. 39-60, Jan./Jun. 2011.

VARELLA, Flávia Florentino. *Sine ira et Studio: retórica, tempo e verdade na historiografia de Tácito*. *História da Historiografia*, Mariana, n. 1, p. 71-87, Ago. 2008.

VELHO, Otávio Guilherme. *Frente de expansão e estrutura agrária: estudo de processo de penetração numa área da transamazônica*. [online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de pesquisas sociais, 2009. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=D1QDCgAAQBAJ&pg=PT36&lpg=PT36&dq=Cristal+de+rocha+e+II+guerra+mundial&source=bl&ots=RKYHpdB2jU&sig=ua5f4V1s8ceCxNfABhue68-a-a0&hl=pt->>>. Acesso em: 15 out. 2017.

VENTURA, Roberto. Estilo Tropical: a natureza como pátria. *Remate de Males*, Campinas, p. 27-38, 1987.

\_\_\_\_\_. *Estilo Tropical: História Cultural e Polêmicas Literárias no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1991.

\_\_\_\_\_. *Euclides da Cunha: esboço biográfico*. Mario Cesar Carvalho e José Carlos Barreto de Santana (Orgs.). São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. Euclides da Cunha no Vale da Morte. *Revista USP*, São Paulo, n. 54, p. 16-29, jun./ago. 2002.

VOISIN-FOUGÈRE, Marie Ange. *L'ironie naturaliste: Zola et les paradoxes du sérieux*. Paris: Honoré Champions, 2001.

VOLPATO, Luíza. *Entradas e Bandeiras*. 3. ed. São Paulo: Global, 1985.

WHITE, Hayden. *Meta-História: a imaginação histórica do século XIX*. Tradução José Laurêncio de Melo. São Paulo: EDUSP, 1992.

WHITE, HAYDEN. *Trópicos do Discurso: Ensaio sobre a crítica da Cultura*. Tradução Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Tradução Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

\_\_\_\_\_. *Tragédia Moderna*. Tradução Betina Bischof. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ZOLA, Emile. *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. Tradução de Ítalo Caroni e Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1979.