

Uma apresentação do romance brasileiro*

José Maurício Gomes de Almeida
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Ma literatura brasileira, o romance, diversamente do que ocorreu com a poesia, que tem suas raízes nos primórdios da era colonial, só veio a se consolidar como forma literária importante em meados do séc. XIX, em plena época romântica, sob o reinado de D. Pedro II. Sem querer desmerecer o sentido precursor da obra de Joaquim Manuel de Macedo, ou o valor ímpar das *Memórias de um sargento de milícias* (1852-3), do carioca Manuel Antônio de Almeida, deliciosa narrativa de costumes do Rio de Janeiro na época joanina, o papel inquestionável de fundador do romance brasileiro cabe ao cearense José de Alencar (1829-1877), não só pelo valor, como pela extensão de sua obra, que se desenvolve ao longo de vinte anos e estabelece, por assim dizer, as fundações da narrativa brasileira posterior.

A obra alencarina apresenta múltiplas facetas, abordando diferentes aspectos da vida brasileira, desde a formação histórica do país até a realidade urbana do Rio de Janeiro de sua época. Um traço, contudo, permanece marcante ao longo de

* O presente trabalho foi apresentado como conferência, no Palácio Itamaraty do Rio de Janeiro, em 12/04/2010, em um Curso para Diplomatas Sul-Americanos, promovido pela Fundação Alexandre Gusmão.

todo este percurso: o sentido mitopoético que empresta a suas narrativas. Para melhor explicarmos a nossa afirmativa, convém partirmos de um exemplo concreto.

O primeiro grande romance de Alencar, *O guarani* (1857), conquanto uma narrativa de sabor histórico, nos moldes herdados do romantismo europeu, assume, no contexto, o sentido de um mito nacionalista das origens do brasileiro, fruto da integração do colonizador português com os valores do Novo Mundo, encarnados pelo herói indígena, Peri. Não se trata de uma proposta realista de descrever costumes ameríndios, mas da tentativa de elaborar um relato poético idealizado, com cujos valores os leitores pudessem se identificar. E isto – os anais literários o atestam – o autor conseguiu brilhantemente. O romance culmina no desabrochar do amor entre Cecília, a filha querida do fidalgo português, e Peri, o chefe índio que abandonara os seus por amor da moça branca; no plano simbólico, o amor entre ambos aponta para a fecundação da cultura européia pelo contato com os valores da terra americana, fecundação esta que iria gerar um homem novo, o brasileiro.

Esta visão idealizada do índio, conhecida como indianismo, que se desenvolveu no Brasil recém independente alimentada pelo ardor patriótico que então florescia, tinha função nacionalista inequívoca: o índio heróico se tornava como que um símbolo vivo da pujança ilimitada que o novo país projetava em seu futuro. No caso do escritor cearense, a forte ênfase nos valores nacionais não se restringe, contudo, ao conteúdo ficcional das obras: oito anos depois de *O guarani*, em um novo romance indianista, *Iracema* (1865), Alencar submete a própria linguagem narrativa a uma ousada elaboração formal, que rejeita os padrões normativos do português lusitano, então aceitos sem reservas, para criar um autêntico poema em prosa brasileiro. A obra desagradou à crítica mais tradicionalista, mas o exemplo da atitude alencarina, revolucionária para o seu tempo,

revelou-se fecundo e será retomado, em diapasão diverso, em pleno Modernismo, por Mário de Andrade, em outra obra chave no percurso do romance brasileiro, *Macunaíma* (1928).

A obra de Alencar pode ser considerada como o monumento fundador de toda uma vertente mitopoética da narrativa brasileira, que irá se desdobrar, de forma peculiar e sempre renovada, ao longo de toda a trajetória da literatura nacional. Nesta vertente, a força da imaginação e a construção poética do texto tendem a prevalecer sobre a análise objetiva da realidade. Dominante em certos períodos, como foi o caso do Romantismo, refluindo em outros, como na fase realista, essa linhagem ficcional nunca desaparece de todo, em geral coexistindo com tendência oposta, em escritores diferentes, embora contemporâneos. No correr de nossa apresentação procuraremos salientar este contraste de atitudes diversas.

* * *

A partir dos anos 80, já no ocaso do Império, por influência de valores estéticos então dominantes na França e em Portugal, manifesta-se uma sensível reação ao ideário romântico. A ênfase na imaginação criadora é substituída pela observação meticulosa da realidade ambiente. Grosso modo pode-se afirmar que entre 1880 e 1920 a linha de força dominante no romance brasileiro é direta ou indiretamente tributária dos autores franceses e portugueses da fase realista: Flaubert, Zola, Eça de Queirós. O escritor que segue mais ortodoxamente, e com mais sucesso, tal tendência é Aluísio Azevedo, cujo romance *O cortiço* (1890) – retrato da vida em uma habitação coletiva do Rio de fins do séc. XIX – constitui a realização mais acabada do movimento realista no Brasil. Contudo, a figura dominante da ficção neste período é alguém que apenas indiretamente se filia aos pressupostos dessa corrente estética: Machado de Assis.

Se José de Alencar pode ser visto como o patrono de uma vertente mitopoética no romance brasileiro, Machado encarna, de forma exemplar, o caminho antagônico, o da desmitificação do real, o da ruptura a mais radical possível com todas as formas de idealização da realidade social e da condição humana.

Como ficcionista, sua criação se desenvolve por um decurso de tempo ainda mais dilatado do que a de Alencar: iniciando-se na década de 1870, quando ainda predominavam os valores românticos, e permanecendo fecunda até sua morte em 1908. Além disso, não se restringe ao romance, tendo realizado obra igualmente valiosa como contista. Considerando as limitações de tempo e espaço, vamos circunscrever nossa apresentação a apenas um de seus grandes romances, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de 1881, marco inicial da fase de maturidade do autor, e sua obra, sob vários aspectos, mais renovadora e surpreendente.

O romance se apresenta como o relato, por parte de um “defunto autor”, da trajetória de sua vida terrena: amores, ambições, frustrações, etc. Esta escrita do além-túmulo não implica qualquer conotação sobrenatural, pois, em última análise, constitui apenas uma estratégia do romancista para conferir à narrativa perspectiva suficientemente distanciada dos fatos evocados que facultasse ao narrador apresentá-los sob uma ótica crítica sem concessões. Como resultado, pode-se afirmar que raras obras da literatura universal realizam tão impiedosa e radical dessacralização da condição humana quanto este romance. Ao invés do *pathos* romântico, de que se valera amplamente Alencar, Machado, inspirado na técnica dos romancistas ingleses do séc. XVIII, faz largo uso do humor, mas de um humor cortante que acentua ainda mais o ceticismo

radical e o pessimismo “amargo e áspero” que perpassa por todo o livro.¹

Como estrutura ficcional, *Memórias póstumas de Brás Cubas* constitui a obra mais “moderna” de toda a produção machadiana e, mesmo, de todo o romance brasileiro do séc. XIX. Conquanto o motivo explícito da narrativa seja, como vimos, o relato, pelo defunto Brás Cubas, de sua vida terrena, o leitor logo se apercebe de que os fatos desta vida constituem apenas matéria prima para reflexões filosófico-existenciais do narrador, que submete todos os personagens, inclusive a si próprio, a um descarnamento moral impiedoso, que pouco deixa de pé: amores, sentimentos de amizade, convicções políticas, tudo é dissecado pelo escalpelo da palavra cortante. Acentuando esta visão desencantada aparece, como elemento recorrente, espécie de baixo-contínuo ao longo de todo o romance, o motivo do tempo, “ministro da morte”, que a tudo e a todos acaba por devorar. No plano da técnica narrativa, um discurso fragmentário e digressivo torna ainda mais intenso sobre o leitor o impacto do romance, acentuando-lhe a modernidade surpreendente.

As *Memórias póstumas de Brás Cubas* constituem o primeiro de uma série de cinco romances, de que fazem parte *Quincas Borba* (1891), *Dom Casmurro* (1899), *Esaú e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908), que coroam a maturidade do autor e formam, em conjunto, a cadeia mais alta a que atingiu a ficção brasileira no séc. XIX. Era impossível ir mais longe nos caminhos abertos pela geração realista. Assim, na segunda década do novo século, menos de dez anos após a morte do grande romancista,

¹ A este respeito, vide o “Prólogo”, acrescentado pelo autor à quarta edição do romance (na verdade, a terceira em livro), de 1899. Em geral, este prólogo, essencial para conhecer a visão que o próprio autor tinha de sua obra, encontra-se reproduzido na maioria das edições posteriores.

já começavam a aflorar, no ambiente intelectual brasileiro, os desejos de renovação, que irão desaguar no Movimento Modernista. Ao contrário, contudo, do que ocorrera até então no Brasil, não será mais o Rio de Janeiro o centro de fermentação das novas ideias, e sim São Paulo. A cidade do planalto, povoada de imigrantes europeus e em pleno impulso de desenvolvimento urbano e industrial, financiado pela lavoura cafeeira florescente, oferecia condições muito melhores para a agitação cultural modernista do que a velha metrópole imperial, ainda demasiado presa ao prestígio dos valores tradicionais.

Tanto nas artes plásticas, como na literatura, a palavra de ordem era a ruptura com o passado, em busca de formas inéditas de expressão. Os novos valores, importados em larga medida da França, preconizavam um experimentalismo sem fronteiras. No campo da literatura, a poesia, por se adequar melhor a essas exigências, assume a liderança do processo, mas o romance não lhe ficou atrás, tendo nos legado, pelo menos, duas obras marcantes: *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), de Oswald de Andrade, e *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade.

A primeira destas obras destaca-se sobretudo pelo experimentalismo radical a que submete a linguagem, caracterizada por um estilo telegráfico e por constantes rupturas da sintaxe e do tecido narrativo. Sob o ponto de vista da realidade abordada, constitui uma sátira da burguesia paulistana do início do séc. XX, à qual o próprio Oswald pertencia e conhecia muito bem; neste sentido, porém, a obra revela-se menos inovadora, pois insere-se numa tradição bastante antiga, a do romance satírico de costumes, que remonta, no Brasil, às já mencionadas *Memórias de um sargento de milícias*, do romântico Manuel Antônio de Almeida. Pela utilização contundente do humor e pela visão dessacralizante dos valores sociais retratados, *João Miramar* demonstra também afinidade com a tradição narrativa de Machado de Assis; o

propósito, contudo, é outro: falta ao humor oswaldiano a dimensão filosófica, o sentido de questionamento irônico da própria vida, sempre presentes no humor machadiano e que lhe conferem um tom particular. O olhar de Machado transcende de muito o ambiente social do Rio de seu tempo, retratado nos romances e contos, para investigar temas recorrentes da condição humana: o amor, a morte, o tempo devorador, a falta de sentido da vida, enfim, indagações que ultrapassam o contexto evocado, e buscam suas respostas para além de um espaço ou tempo determinados. Já a irreverência galhofeira do escritor paulistano, longe de enveredar por estes caminhos, limita seu escopo a desmontar, com inegável mestria, pondo-o a nu, o universo ignorante e presunçoso da sociedade de novos ricos que grassava então na paulicéia.

A outra obra-chave do romance modernista, *Macunaíma*, de Mário de Andrade, se move em uma esfera totalmente diversa. O próprio autor não se referia ao livro como “romance”, mas preferia classificá-lo como “rapsódia”, pela forma livre com que nele eram orquestrados mitos indígenas e tradições populares. Na verdade, o romancista constrói uma narrativa ao mesmo tempo mítica e satírica. Mítica porque recusa qualquer compromisso realista, revitalizando lendas e relatos folclóricos, impregnados de maravilhoso e de fantástico; neste sentido, *Macunaíma*, protagonista do livro, tomado pelo escritor de tradições amazônicas, movimenta-se livremente pelo espaço ficcional, sem estar preso a limitações espaciais ou geográficas de base realista. Lado a lado, porém, com esta dimensão mítica, o romance de Mário de Andrade se articula também como narrativa satírica, na medida em que constitui uma inversão paródica do indianismo romântico: ao invés das figuras heróicas com que Alencar povoara seus romances indianistas – um Peri ou uma Iracema – temos um anti-herói, ou, como aparece definido no sub-título da obra, “o herói sem

nenhum caráter”. Num prefácio ao livro que não chegou a ser publicado, Mário esclarece o seu subtítulo: “Falta de caráter no duplo sentido, de indivíduo sem caráter moral e sem característico”.² Macunaíma, mentiroso, oportunista, volúvel, sensual é a antítese do bom selvagem romântico. O autor conclui: “É a sátira dura do livro”.³ Quão longe estamos do mito indianista do séc. XIX!

Do ponto de vista do estilo, Mário retoma, radicalizando-a, a lição alencarina de buscar uma linguagem brasileira para o romance. É significativo que, no manuscrito da obra, esta apareça dedicada a José de Alencar, “pai-de-vivo que brilha no vasto campo do céu”.⁴ O resultado final das experiências estilísticas de Mário é um texto fascinante, que foge ao puro experimentalismo narrativo oswaldiano, buscando, contudo, o máximo de liberdade de expressão, através de uma dicção pessoal e criativa, que lança raízes no falar espontâneo do povo.

Oswald e Mário assinalam, com suas obras, um momento decisivo para a evolução do romance brasileiro, mas, em que pese o significado e a importância de suas realizações ficcionais, força é admitir que não deixaram seguidores na narrativa subsequente.

* * *

A partir de 1930, em concomitância com a revolução política que marca o fim da chamada República Velha e instala Getúlio Vargas no poder, afirma-se nova geração literária, que apresentará no romance sua face mais característica e produzirá

² LOPEZ, 1974, p.92.

³ LOPEZ, 1974, p. 92

⁴ LOPEZ, 1974, p. 75.

neste gênero algumas das obras mais conhecidas e apreciadas da literatura brasileira. Em contraste com a produção modernista, de raiz essencialmente urbana, e irradiando-se de São Paulo, a ficção dos anos 30 e 40 será nitidamente marcada pela inspiração regionalista. Os escritores se voltam para os problemas sociais e culturais dos estados de origem, conferindo, com frequência, um caráter politicamente engajado a suas criações. Este sentido de participação social, e o conseqüente desejo de tornar as obras acessíveis ao maior número possível de leitores, vai fazer com que os novos escritores, conquanto se beneficiem da liberdade expressiva conquistada pelos modernistas, recusem tanto o experimentalismo formal de Oswald, quanto o anti-realismo extremado de Mário, retomando de preferência o caminho aberto pelos grandes narradores do passado, tanto os românticos, como os realistas. O traço modernista mais evidente nos romancistas de 30 é a valorização estilística da linguagem coloquial, que tende a aproximar o idioma literário da oralidade do cotidiano. Os romancistas mais conhecidos desta geração – Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Érico Veríssimo – permanecem até hoje, na memória dos leitores, figuras centrais da ficção brasileira.

Dada a impossibilidade de abordar a riquíssima produção ficcional do período, e desejando ater-nos à linha de reflexão que vimos desenvolvendo, vamos restringir o nosso exame a dois romancistas apenas: Jorge Amado e Graciliano Ramos. Literariamente, constituem figuras antitéticas, mas que concretizam, de forma exemplar, as duas vertentes centrais da ficção brasileira por nós destacadas: uma mítica, que tende à transfiguração do real pela força da imaginação; a outra realista, desmitificante por natureza. Entenda-se bem: não se trata aqui de formular juízos de valor sobre uma ou outra, mas apenas reconhecer a presença de caminhos divergentes no pensar e no fazer literários. Como não podia deixar de ser, essas

vertentes assumem aspectos e dimensões peculiares em cada autor e em cada etapa do processo literário, mas tais metamorfoses não impedem que se possa discernir, para além das transformações, um fio de continuidade.

Jorge Amado (1912-2001), talvez o mais difundido entre os escritores modernos brasileiros, teve longa carreira criativa, pois estreou no romance com menos de 20 anos, em 1931, com *O país do carnaval*, e só veio a despedir-se da literatura em 1994, aos 82 anos. Tal longevidade fez com que sua obra se desdobrasse por diferentes fases do modernismo, experimentando, ao longo do percurso, sensíveis mutações. Além disso, como seria de se prever em produção tão extensa, a qualidade oscilou bastante. Isto não impede, contudo, que o melhor de sua obra possa ser incluído entre os grandes momentos da ficção brasileira no séc. XX. Basta lembrar títulos como *Mar morto* (1936), *Terras do Sem Fim* (1943) *Gabriela, cravo e canela* (1958), *A morte e a morte de Quincas Berro d'Água* (1959) ou *Tenda dos milagres* (1969) para confirmar o acerto desta avaliação. Dentre a numerosa produção amadiana, a obra que melhor representa, no âmbito da ficção de 30, a vertente mitopoética da narrativa brasileira é *Mar morto*; por conta disto vamos restringir a este romance nosso comentário crítico da ficção do autor. Tal escolha irá tornar mais sensível o confronto que adiante estabeleceremos com a narrativa de Graciliano Ramos.

É interessante lembrar que, no discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, em 1962, Jorge Amado, após apontar José de Alencar e Machado de Assis como os fundadores de dois caminhos básicos e divergentes do nosso romance, termina por afirmar: “Quanto a mim sou um rebento baiano da família de Alencar.”⁵ O modo como o romancista define esses dois caminhos – um popular e social, outro psicológico –

⁵ AMADO, 1972, p. 12.

diverge um pouco de nossa própria visão do problema e parece-nos sujeito a controvérsias, mas o importante neste caso é, de um lado, o reconhecimento, por um mestre da ficção moderna, do indiscutível papel fundador dos dois gigantes do séc. XIX; do outro, sua auto-filiação, de todo pertinente, à linhagem alencarina.

Tal filiação torna-se sobremodo visível quando abordamos *Mar morto*. Tal como Alencar em *Iracema* com relação ao indianismo, Jorge Amado neste livro conjuga o tratamento mítico do tema escolhido – o mar e aqueles que vivem em função dele: pescadores, canoeiros, mestres de saveiro – com o teor altamente poético que empresta à linguagem narrativa. A magia verbal do romance exerce irresistível poder encantatório sobre o leitor, reforçando a dimensão mitopoética de uma obra que, no plano aparente, se apresenta como um romance realista, voltado para a denúncia social. Na verdade, porém, a história de Lívia, moça de classe média urbana que renuncia à sua posição social para ir viver com Guma, heróico mas modesto mestre de saveiro, parece retomar, em outro diapasão e com outro significado, a saga de Iracema. No desenlace, após a morte trágica do amado, Lívia consegue libertar-se, pela coragem ousada, do destino melancólico da heroína de Alencar: de pé, ao leme de um saveiro, aparece, aos olhos deslumbrados dos velhos marinheiros, transfigurada na própria Iemanjá, a deusa do mar.

Alguns críticos censuram Jorge Amado por ter dissolvido, em puro lirismo, o teor crítico do romance. Sob este aspecto, terão, em parte, razão; mas, para além das intenções políticas, que se perderam no tempo, a obra permanece viva pela força poética de seu texto e pelo poder transfigurador da imaginação criadora do romancista.

Graciliano Ramos, em tudo e por tudo, se situa em um polo literário oposto a Jorge Amado. O que este tem de

caudaloso e abundante em sua produção ficcional, aquele tem de poupado e sofrido: quatro curtos romances e um livro de contos. Do ponto de vista temático, a ficção de Graciliano retrata também uma realidade bem diversa: ao invés da cidade de Salvador, tão impregnada pelo sincretismo cultural afro-brasileiro, ou a região cacauzeira do sul da Bahia, fontes de inspiração do romance amadiano, o romancista alagoano irá privilegiar a realidade agreste do sertão de sua terra natal e os homens que nele vivem – ou sobrevivem... Os contrastes entre os dois romancistas tornam-se particularmente gritantes quando confrontamos *Mar morto* a *Vidas secas*.

Temos nos referido com certa insistência às duas grandes vertentes da ficção brasileira: uma de caráter mitopoético, a outra tendendo para a abordagem realista dos temas. No caso específico das obras que tomam o sertão como matéria narrativa este fato se torna ainda mais palpável. Senão vejamos: em 1875, dois anos antes da morte, José de Alencar publica *O sertanejo*, livro no qual, pela primeira vez o sertão nordestino é tratado em nossa literatura. Na verdade, nesta obra Alencar retoma o projeto nacionalista que alimentara *O guarani* e *Iracema*, apenas substituindo o índio pelo sertanejo, no papel de protagonista. Ora, como todos sabem, no Brasil, por força de circunstâncias da própria formação histórica, o processo de mestiçagem nos sertões (diversamente do que ocorreu no litoral), via de regra, se fez entre o branco e o índio, resultando daí o caboclo sertanejo. Ora, se transpusermos esta constatação para o universo ficcional de Alencar, podemos afirmar que Arnaldo, o herói de *O sertanejo*, é, no plano simbólico, um descendente de Moacir, o filho da índia Iracema com o guerreiro branco Martin. Talvez em 1875, no fim da vida, Alencar, sentindo que o índio, como encarnação de um mito nacionalista, já não tinha a mesma força expressiva, voltou-se para o habitante mestiço dos sertões de sua terra para criar, com Arnaldo, um novo mito heróico: o sertanejo.

Esse enfoque mítico do sertanejo lançou raízes bem mais profundas no imaginário nacional do que o indianismo romântico. Mesmo em uma narrativa de caráter não ficcional, *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha, relato da Guerra de Canudos, conflito que abalou o interior do estado da Bahia em fins do séc. XIX, vamos reencontrar o mito sertanejo, embora transfigurado. Euclides confere à desesperada resistência dos habitantes de Canudos às investidas do exército brasileiro dimensão épica, conferindo ao seu protagonista, o homem do sertão, uma grandeza ímpar e apresentando-o como “o cerne vigoroso da nossa nacionalidade”, “a rocha viva da nossa raça”.⁶

Ora, diante de tradição tão arraigada, ganha inesperada força expressiva para o leitor, o modo como Graciliano Ramos aborda o tema em *Vidas secas*, romance que constitui, sem sombra de dúvida, o mais radical processo de desmitificação do sertanejo até hoje levado a efeito pela ficção brasileira. A obra narra como uma família de retirantes sedentos e famintos, depois de vagarem pelo sertão assolado pela seca, encontram abrigo numa fazenda já quase em ruínas. Como a fazenda a que se acolhem, também os retirantes – dois adultos, duas crianças e uma cachorra – estão em ruínas: apenas conseguem sobreviver, mas para uma vida desumanizada, sem esperanças e sem horizontes. Os membros da família pouco se comunicam entre si, pois seu domínio da linguagem verbal é quase nulo. As crianças nem sequer são designadas por um nome: apenas “o menino mais novo” e “o menino mais velho”. O sol impiedoso e a estrutura social injusta se encarregaram de reduzir aqueles seres humanos à condição de meros “videntes”, nivelados aos animais. No romance, a cachorra que, diversamente das crianças e não sem ironia, possui um nome, “Baleia”, acaba equiparada aos indivíduos que a cercam: o monólogo com que

⁶ CUNHA, 2002, p. 190 e 766.

o narrador, valendo-se do discurso indireto livre, apresenta a morte do animal a partir da própria ótica deste constitui um dos momentos mais tocantes não só do livro, como de toda a ficção brasileira.

Há na obra uma passagem que ilustra, de forma particularmente significativa, a visão crítica desencantada do autor diante da realidade do sertão: é quando o protagonista, num assomo de orgulho por ter conseguido sobreviver, exclama em voz alta:

– Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta.

Conteve-se, notou que os meninos estavam perto, com certeza iam admirar-se ouvindo-o falar só. E, pensando bem, ele não era homem: era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros. Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos; mas como vivia em terra alheia, cuidava de animais alheios, descobria-se, encolhia-se na presença dos brancos e julgava-se cabra.

Olhou em torno, com receio de que, fora os meninos, alguém tivesse percebido a frase imprudente. Corrigiu-a, murmurando:

– Você é um bicho, Fabiano.

Isto para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades.

Chegara naquela situação medonha – e ali estava, forte, até gordo, fumando o seu cigarro de palha.

– Um bicho, Fabiano.⁷

Como se pode ver, nada resta da perspectiva mítica do sertanejo sob a luz crua e implacável desta abordagem. Para tornar seu realismo ainda mais contundente, ao invés do estilo encantatório de *Mar morto*, o escritor vale-se de uma prosa descarnada, tão seca quanto as vidas que descreve. A obra de Graciliano Ramos no seu conjunto, e *Vidas secas* em particular,

⁷ RAMOS, 1953, p. 22-23.

constituem o ponto mais extremado a que atingiu a vertente realista da ficção brasileira, vertente que, como vimos, tivera sua primeira grande expressão em Machado de Assis. Sem dúvida, o romance de denúncia social do escritor alagoano tem propósitos e utiliza processos muito diferentes daqueles que configuram a obra do criador de Brás Cubas, mas não é difícil perceber que ambos se filiam a uma mesma linhagem comum, que se caracteriza pela recusa de toda e qualquer forma de idealização mítica do real, em prol de uma perspectiva fria e desencantada deste.

* * *

A partir de 1945, começa a afirmar-se nas letras brasileiras uma nova geração literária, que coincide com o fim da guerra na Europa e da ditadura Vargas no Brasil. O realismo social, que predominara entre os romancistas de 30 (mormente entre os regionalistas), é substituído por indagações de cunho filosófico e/ou por uma abordagem mítica do real. As figuras mais representativas das novas tendências são Clarice Lispector, Adonias Filho e Guimarães Rosa. A obra deste último constitui o ponto mais elevado a que alcançou a vertente mitopoética na narrativa brasileira e por esta razão vamos sobre ela focar nossa análise.

Guimarães Rosa estréia em livro em 1946, com *Sagarana*, reunião de novelas, tendo como pano de fundo o sertão de Minas Gerais. Conquanto o sertão seja uma presença dominante em toda a obra rosiana, não se trata neste caso da paisagem agreste e árida da caatinga nordestina, onde se movimentam os personagens de Graciliano, mas das verdes extensões dos gerais mineiros, marcados por inúmeros cursos d'água e pela presença dominadora dos buritis, palmeira verdejante e esbelta, que se ergue à borda de rios e lagoas. Por outro lado,

não são as vicissitudes socio-econômicas dos habitantes locais que inspiram a criação literária rosiana, mas uma reflexão de natureza filosófica, que transforma o sertão mineiro num microcosmo onde se desenrola a eterna aventura do homem. Explicitando o seu conceito de sertão, assim se exprime o escritor, numa entrevista ao crítico alemão Günter Lorenz:

Este pequeno mundo do sertão, este mundo original e cheio de contrastes, é para mim o símbolo, diria mesmo, o modelo de meu universo.⁸

E o universo de Guimarães Rosa é sobretudo marcado por preocupações filosóficas e metafísicas. Comentando o fato com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason, declara:

Todos os meus livros são simples tentativas de rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico, esta coisa movente, impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, que é a chamada “realidade”, que é a gente mesmo, o mundo, a vida.⁹

Para além, portanto, da problemática social, sobreleva na ficção rosiana a busca do sentido da vida. Não se pense, contudo, que esta preocupação leve o escritor a minimizar a realidade concreta dos gerais mineiros. Ao contrário, a paisagem regional, tanto física, quanto humana, recebe um tratamento magistral em suas narrativas; apenas, ela não constitui um fim em si, mas um palco onde o autor vai encenar a comédia humana.

Em que pese o altíssimo valor de sua produção como novelista e como contista (em que se destacam, respectivamente, *Corpo de Baile*, de 1956, e *Primeiras estórias*, de 1962), o ponto mais alto da obra é atingido com o único romance, *Grande sertão*:

⁸ COUTINHO, 1983, p. 66.

⁹ ROSA, 2003, p 268.

veredas, de 1956. O livro constitui o relato, por parte de um ex-jagunço, Riobaldo, já agora velho e na posição de rico fazendeiro, de sua mocidade de lutas, em busca de encontrar um significado para tudo aquilo que experimentou em sua travessia pela vida. Ao contrário do que ocorre comumente com narrativas em primeira pessoa, a de Riobaldo não se apresenta como o resultado de escrita meditada (que o velho jagunço, semi-letrado, não teria condições de realizar), mas como uma estória oralmente relatada a um visitante de passagem pela fazenda. Este interlocutor sem nome, conquanto sempre implícito no texto, não tem voz nem presença efetiva: apenas suas reações transparecem às vezes na fala do narrador. Na verdade, o romance se apresenta como um grande monólogo narrativo, pontuado pelas reflexões do velho jagunço sobre as múltiplas (e por vezes, perturbadoras...) experiências que a vida lhe proporcionou.

A narrativa se estrutura em dois eixos, estreitamente interligados: o primeiro, mais evidente, de caráter épico-dramático, está centrado nas lutas sertanejas entre dois grupos de jagunços: um que peleja pelo bem e pela justiça; e o outro, o dos “judas”, que encarna a face do mal e tem por chefe a figura sinistra do Hermógenes, responsável pelo assassinato à traição do líder bem-amado da região, Joca Ramiro. Paralelamente a este fio guerreiro, marcado pelo ódio, desenvolve-se o tema do amor, que vai permeando a trama épica, conferindo-lhe dimensão lírico-dramática altamente expressiva.

Tanto no plano épico, como no lírico, o personagem central é Diadorim, amigo constante, em larga medida responsável pelas andanças guerreiras de Riobaldo, e por quem este último nutre um amor muito intenso. Contudo, sua própria condição de homem e de jagunço tornam tal sentimento inaceitável, o que vai gerar permanente tensão dramática ao longo da narrativa. A certa altura, dirigindo-se ao interlocutor, comenta:

Estou contando ao senhor, que carece de um explicado. Pensar mal é fácil, porque esta vida é embrejada. /.../ Mas ponho minha fiança: homem muito homem que fui, e homem por mulheres! – nunca tive inclinação pra aos vícios descontraídos. Repilo o que, o sem preceito. Então – o senhor me perguntará – o que era aquilo? Ah, lei ladra, o poder da vida.¹⁰

O desdobrar-se deste sentimento conflituoso vai ganhando presença crescente na vida do jagunço Riobaldo, até culminar no desenlace surpreendente.

Como antagonista avulta a personalidade sombria do Hermógenes, que encarna o lado demoníaco do ser humano, e torna o desenrolar da ação um confronto entre as forças do bem e do mal no universo do sertão. Neste choque, Diadorim exerce papel decisivo, tornando-se, de certo modo, o anjo da justiça, em luta contra o Hermógenes, demônio sinistro do mal.

No plano estilístico, a obra rosiana realiza uma elaborada transfiguração poética da linguagem corrente, não no sentido de inventar arbitrariamente novas palavras, mas no de recarregá-las da força expressiva que haviam perdido no uso cotidiano. Comentando seu processo criativo na já citada entrevista a Günter Lorenz, assim se expressa o autor:

Não sou um revolucionário da língua /.../ Se tem de haver uma frase feita, eu preferia que me chamassem de reacionário da língua, pois quero voltar cada dia à origem da língua, lá onde a palavra ainda está nas entranhas da alma, para poder lhe dar luz segundo a minha imagem.¹¹

Num primeiro momento o leitor pode deixar-se intimidar pela linguagem rosiana; na verdade, porém, a sensação de

¹⁰ ROSA, 1956, p. 146.

¹¹ COUTINHO, 1983, p. 84.

estranheza se dissolve tão logo o nosso olhar se habitua à luz peculiar do estilo narrativo do autor, que então se abre diante de nós e ganha encantos insuspeitados. O essencial é persistir na leitura, para que a magia se produza...

Chegamos assim ao final de nosso breve percurso pelas veredas do romance brasileiro. Guimarães Rosa leva ao ápice um ciclo que tivera seu primeiro grande momento um século antes com José de Alencar. Mas o trajeto da ficção brasileira não termina com sua obra: continua a desdobrar-se, rico e instigante, até os dias atuais. Infelizmente, a abordagem deste tema ultrapassa de muito os limites de uma breve palestra. Nosso propósito, contudo, é muito mais restrito: deixar nos senhores uma semente de interesse pelo campo rico e variado do romance no Brasil. Esperamos, ainda que modestamente, ter logrado tal objetivo.

Rio de Janeiro, 06/04/2010

Referências

COUTINHO, Eduardo de Faria (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

JORGE AMADO, POVO E TERRA; 40 anos de literatura. São Paulo: Martins, 1972.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Macunaíma: a margem e o texto*. São Paulo: Hucitec, 1974.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 4. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1953.

ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor alemão, Curt Meyer-Clason*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

Resumo

Trata-se de um estudo panorâmico do romance brasileiro, com ênfase histórica, que vai de José de Alencar a João Guimarães Rosa.

Résumé

Il s'agit d'une étude panoramique du roman brésilien à partir de José de Alencar jusqu'à João Guimarães Rosa en y accentuant le contexte historique.