

## *Uma ou Duas Notas sobre a Narrativa Rural*

Fernando C. Gil/UFPR<sup>1</sup>

Falar sobre o caráter falho da chamada literatura regionalista, em especial daquela surgida no bojo do romantismo, seria repetir um lugar comum. Compreender retrospectivamente os seus limites, por sua vez, pode não significar um exercício inócuo de museologia ratificadora, se levarmos em conta que esses limites, se bem olhados, podem se constituir como precipitados históricos que talvez digam muito a respeito das funções social e ideológica que o romance cumpriu no Brasil nesse primeiro momento de seu surgimento. E também podem estar ligados – tais precipitados – indissociavelmente com os impasses com que o gênero romanesco se deparou para adquirir uma configuração estética satisfatória entre nós.

Um aspecto preliminar que deve ser destacado, e que é pouco considerado nos estudos sobre a narrativa rural, refere-se ao fato de que o mundo ali representado não teve um modelo, uma matriz literária prévia. Enquanto, por exemplo, Alencar podia redimensionar para a nossa experiência ficcional urbana o modo como o dinheiro mediava as relações afetivas a partir de um modelo romanesco que poderia ser o de Balzac, ou Aluísio Azevedo podia projetar para o mundo urbano fluminense as relações entre pobres e ricos, explorados e exploradores, tendo como forja inicial o romance naturalista de Zola, os escritores que enveredaram pelos caminhos da narrativa rural não dispunham de tal repertório literário. Num certo sentido, a matéria literária a ser plasmada neste âmbito era inédita, sem antecedentes na literatura culta/letrada<sup>2</sup>. É certo que tal circunstância não explica, do começo ao fim, a precariedade estética desse tipo de produção literária (penso nas obras do período romântico, aquelas publicadas até o final dos anos de 1870). De qualquer maneira, indica o terreno quase virgem a ser explorado, ou na verdade a ser criado/inventado, pelos escritores na época, para além de toda a precariedade literária e cultural congênita à formação do país, como sabemos.

---

<sup>1</sup> Professor de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Paraná. e-mail: fcgil61@gmail.com

<sup>2</sup> Ivone Rabello na sessão de debate levantou a hipótese de que algo da matriz do romance rural brasileiro possa ser encontrado nos códigos dos romances de honra e vingança, no romance histórico e nas narrativas de Chateaubriand. É provável que sim, mas o que me refiro como matriz é uma totalidade esteticamente articulada do ponto de vista europeu cujos problemas de representação tivessem algum grau de analogia com questões de representação com que os nossos escritores se defrontaram aqui na transfiguração da matéria rural.

Neste momento, quero apontar três aspectos que não tenho ainda certeza se são os mais importantes, mas por certo são muito significativos na configuração inicial desses romances (e que se colocam também como limites, como problemas de fatura). Estes aspectos se mostram necessariamente inter-relacionados entre si, mas dizem respeito a âmbitos diferentes da composição. De um modo bem genérico e esquemático, gostaria de examinar (a) um elemento constituinte da narrativa: o estatuto que o narrador tem nessa ficção; (b) um elemento de representação: o papel da violência, e c) um ideológico: o princípio “ético/moralizador” que permeia os discursos literários. Para isso, tenho em vista as narrativas *O Gaúcho* (1870), de José de Alencar, *Inocência* (1872), de Visconde de Taunay, e *O Cabeleira* (1876), de Franklin Távora, por apresentarem dimensões diferentes desses mesmos aspectos.

a) o estatuto do narrador. O narrador do romance rural romântico se caracteriza, de uma maneira geral, por seu aspecto *hipertrófico*. Com isso quero me referir à presença excessiva, desmedida, desproporcional do narrador com relação aos outros elementos de composição (personagens, relatos de ação, processos descritivos etc.). Não se trata, bem entendido, daquele narrador intruso que comenta ou opina, mas se mostra articulado à história. Um dos elementos que diferenciam esses narradores é o fato de sua voz, ou uma dimensão do seu discurso apresentar-se descolado, desconectado em face das outras instâncias ficcionais. Isso resulta uma ruptura estrutural da composição que ocorre geralmente entre a fabulação e algum outro nível do registro discursivo. Pode ser, por exemplo, entre fabulação e notação histórica (quando a obra busca a ficcionalização de fatos históricos como acontece com *O gaúcho* e *O cabeleira*), entre fabulação e notação descritivo-idealizante (isso acontece no primeiro capítulo de *Inocência* ou em vários momentos de *O gaúcho*), entre fabulação e comentário do narrador (geralmente de caráter moral). Esta relação ou falta de relação entre as partes é variável no interior de cada obra e de obra a obra. Assim, se fosse possível fazer um esquema muito genérico e impreciso da relação entre fabulação e a posição do narrador, poderíamos dizer que em alguns romances a voz hipertrófica do narrador tende a ter mais presença, ser mais extensa (ou ser mais forte) do que a fabulação (*O cabeleira*),

em outras ela se apresenta numa extensão semelhante à trama (*O gaúcho*), em outras ainda, e raras vezes, ela se apresenta menor, menos presente do que a fabulação (*Inocência*). Do ponto de vista da construção narrativa, a sua melhor realização estética é mais evidente nas obras em que os elementos da fabulação ganham maior autonomia com relação à voz do narrador-autor. No momento em que “a-história-é-contada-por-si-mesma”, a atitude de estranhamento, sempre presente nestes textos, entre a voz do discurso e a matéria rural narrada diminui, amainando com isso uma das razões da quebra estrutural. Vale sublinhar que estou chamando a atenção para a fábula (o conjunto de acontecimentos e de ações), não como um *a priori* crítico, mas sim porque estas narrativas se caracterizam como *romances de ação*, isto é, elas se estruturam como seqüência de eventos particulares no interior dos quais os personagens agem modificando o seu andamento ou são transformados por esses eventos.

b) o papel da violência. Neste sentido, não é para menos que a violência desempenha um papel importante aqui. Ela é uma das formas de representação das ações dos personagens no mundo. Entenda-se violência aqui no sentido mesmo da violência física. A força investida contra o corpo do outro com o objetivo de eliminá-lo, de matá-lo. Acho que não seria exagero dizer que a violência funda, em boa dose, o eixo das ações e dos acontecimentos dessas narrativas. Parece que a crítica pouco se deu conta que os conflitos existentes nas narrativas rurais, desde o seu início, não são socialmente mediados, por alguma ordem ou instância<sup>3</sup>. A crítica tem assinalado a presença dessa violência no chamado romance de 30, quase ao modo de dizer que esta tenha surgido com ele. O que parece mudar com a produção literária dos anos 30, é certo, é qualidade literária da representação da violência – e não só dela –, que tem a ver com o processo acumulativo da própria forma romance ao longo de nossa experiência literária e da relação deste gênero com a matéria rural. Tudo indica, entretanto, que a violência é intrínseca ao surgimento da narrativa rural no período do romantismo. Veja-

---

<sup>3</sup> Em outra observação, Ivone Rabello argumentou que a consideração de ausência de mediação na narrativa rural é um tanto problemático, pois assim estaríamos quase como que diante de forças da natureza em “estado bruto”. Haveria de se considerar, neste ponto de vista, as formas específicas de mediação entre os indivíduos numa sociedade de base patriarcal e escravista. A pertinência da argumentação de Ivone Rabelo não desfaz, me parece, o problema central apontado na formulação do trabalho, que é o fato de a violência instituir-se no plano ficcional como um dos motores da ação, a ponto de a própria brutalidade constituir-se como valor social.

se, então: em *O gaúcho*, temos a vingança da morte do pai, pelo protagonista Manuel Canho, seguida de outras vinganças e outras mortes; em *O cabeleira*, a brutalidade das ações do protagonista é o que move a narrativa, até a própria condenação do Cabeleira e de seu bando à forca; em *Inocência*, a honra de Manecão, noivo de Inocência, e do pai desta é lavada com a morte de Cirino pelo primeiro, a qual, sugere a narrativa, leva de roldão também Inocência. Tal violência parece não ter nada semelhante no romance brasileiro urbano oitocentista, exceto talvez em *O cortiço*. Mas neste a violência, mesmo quando entrópica, como no caso da briga entre os dois cortiços, parece estar mediada pelo instituto da exploração do trabalho a mais primitiva, e muito provavelmente é decorrente dessa. De qualquer maneira, vale destacar que a violência no romance urbano, se existe, e acho que existe, passa por um processo de mediação que pode oscilar da instituição do trabalho degradante à sutileza perversamente civil do narrador machadiano. Ao contrário, portanto, da narrativa rural que se funda, como disse, na violência direta.

c) princípio ético/moralizador. A função que a violência tem nesses romances pode variar, assim como também a sua maior ou menor articulação à história. Parece haver uma relação estreita entre a função da violência e a sua maior ou menor integração à estrutura da obra. A hipótese inicial que se pode aventar é a de que quanto mais desarticulada a representação da violência mais ênfase é dada à sua função, função essa operada, não na montagem e construção da trama, mas através da presença maior ou menor do caráter hipertrófico da voz do narrador, acima mencionado. Tentando ser mais claro, nesta situação a violência deixa de ser elemento do trecho para se constituir em fator que pede uma intervenção injuntiva do narrador, de ordem ético-moralizadora. Estamos talvez aqui no centro daquele “superego de nossa novelística” do século XIX, a que se referiu Antonio Candido em *Dialética da malandragem*, o qual cria “certos mecanismos ideais de contensão” para disciplinar a irregularidade de uma sociedade jovem ou, se se quiser, malformada do ponto de vista histórico. Em *O cabeleira*, a intervenção injuntiva de ordem ético-moralizadora é assumida com todas as letras pelo narrador que lamenta ao seu leitor ter que descrever “cenas de estranho canibalismo” (p. 68); entretanto, diz o narrador, “não estou imaginado, estou, sim, recordando; e recordar é instruir, e quase sempre moralizar. Com estas razões considero-me justificado aos teus olhos, leitor benévolo” (idem). Das obras em

discussão, a de Franklin Távora é a que apresenta maior grau de disjunção entre a representação da violência e a sua articulação ao enredo ao mesmo tempo em que expõe ao máximo “os mecanismos ideais de contensão” engendrados a partir do estatuto do narrador. A violência (inclusive a pena de morte a que são submetidos Cabeleira e seu bando) se torna emblema da necessidade de providências civilizatórias e ilustradas como “instrução literária e educação”, providências essas, diga-se de passagem, de que é exemplo a própria atitude do autor ao fazer da sua literatura veículo de instrução, de ensinamento moral. Entre parênteses, assinale-se também que, além da violência do banditismo fabulada no romance, a violência da “condição servil” e a pobreza são fatores que devem ser objetos de “reparos” civilizatórios, propugna uma voz ao final do romance a qual parece ser mais a do escritor do que a de um narrador ficcional, tal a distância que ela estabelece com a matéria ficcional ou romanceada. Em *O gaúcho*, ao contrário da obra de Távora, a função da violência e o princípio ético-moralizador casam-se de modo aparentemente contraditório. Aqui, ambas instâncias estão parcialmente internalizadas à estrutura porque elas constituem aspectos interligados de caracterização do protagonista da história, que é Manuel Canho. A violência inscreve o personagem na sua relação com o mundo (ou seja, o seu estar no mundo não é mediado socialmente) no mesmo instante em que a assunção de tal gesto o circunscreve a um registro de valores tidos como positivos – de valentia, honra, virilidade, destemor, superioridade etc. –, que o tipificam e o qualificam como um dos representantes da nacionalidade. Assim, violência e princípio ético-moral nela embutida saem de mãos dadas em nome da identidade nacional... Por último, em *Inocência*, a violência se apresenta como elemento de composição, articulado à ação dos personagens, e traça o destino desses ao longo da história. Taunay não cria um narrador que explica, racionaliza ou legitima a violência com a sua intervenção, com o seu ponto de vista, transformando-a de algum no que estou chamando de princípio ético-moralizador. Afora dois comentários incidentais, externos ao trecho, daria para se dizer que o narrador de *Inocência* como que suspende o juízo de valor em face dos momentos de maior truculência, fazendo com que o ponto de vista da narrativa se construa a partir da ação e da fala (do discurso direto) dos personagens. Se em *Inocência* existe o princípio ético-moralizador de maneira mais ostensiva, ele ocorre no primeiro capítulo, em registro idealizante entre o sertão e uma figura abstrata de sertanejo. Registro este que, no entanto, será negado pela brutalidade dos acontecimentos, os quais

são relatados com autonomia, desprendidos do ponto de vista ostensivo do narrador. Em *Inocência* o leitor é capaz de perguntar: afinal para onde foi o narrador?

De modo esquemático, estas são algumas das questões importantes que o romance rural pode suscitar dentro do primeiro momento formativo da literatura e que terão desdobramentos no processo evolutivo do romance rural, como é caso, por exemplo, da representação da violência e do estatuto do narrador.