

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

ÁTILA SILVA ARRUDA TEIXEIRA

**DO PROJETO AO ROMANCE: UMA ANÁLISE DE *O TRONCO*, DE BERNARDO
ÉLIS**

GOIÂNIA

2010

ÁTILA SILVA ARRUDA TEIXEIRA

**DO PROJETO AO ROMANCE: UMA ANÁLISE DE *O TRONCO*, DE BERNARDO
ÉLIS**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Letras e Linguística, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Mestre em Letras e Linguística.

Área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Rogério Santana dos Santos.

.

Goiânia

2010

**Dados de Catalogação Internacional na Publicação (CIP)
GPT/BC/UFG**

Teixeira, Átila Silva Arruda.

T266p Do Projeto ao Romance: uma análise de *O tronco*, de Bernardo Élis. [manuscrito] / Átila Silva Arruda Teixeira. - 2010.

129 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Rogério Santana dos Santos.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, 2010.

Bibliografia.

Inclui anexo.

1. *O tronco* 2. Regionalismo brasileiro 3. Bernardo Élis
I. TEIXEIRA, Átila Silva Arruda II. Título.

CDU: 821.134.3(817.3) - 31

ÁTILA SILVA ARRUDA TEIXEIRA

**DO PROJETO AO ROMANCE: UMA ANÁLISE DE *O TRONCO*, DE BERNARDO
ÉLIS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Área de concentração em Estudos Literários, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Goiás, aprovada em _____ de _____ de 2010, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Rogério Santana dos Santos

Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás

Presidente da Banca

Prof. Dr. Edvaldo Aparecido Bergamo

Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás

Prof. Dr. Mário Luiz Frungillo

Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas – São Paulo

Prof^ª. Dr^ª. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa

Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás

Suplente

Este trabalho é dedicado a cinco pessoas:

Ao Prof. José Lino, pela forma generosa e fraternal que me disponibilizou o acervo da Casa Bernardo Élis;

Ao Sr. Odoval, meu querido papai, que se tornou, aos 58 anos, calouro desta faculdade;

Ao Pedro e a Júlia, meus filhotes;

E a pessoa que, por ser oceano, me deu todas as condições de navegar:

obrigado, Sandra de Mesquita.

AGRADECIMENTOS

Deus quer, o homem sonha, a obra nasce. Esse verso de Fernando Pessoa explica bem a quem devo este trabalho.

A Deus, por *querer* que seu humilde filho pudesse galgar esse novo patamar, me ajudando a superar os diversos problemas do cotidiano;

A todos que me fizeram sonhar:

Mãe Maria, minha doce madrastra, e aos meus queridos irmãos Matheus e Bárbara.

Mônica e Lívia, minhas irmãs... quantas histórias juntos. Estamos a contornar o Bojador. Sempre.

Álvaro Guerra, mano velho, grande parceiro de graduação, cuja leitura deste texto muitas vezes o privou de suas atividades profissionais.

Elvis Cleiton, André Yamada e Charles André: sem vocês a caminhada dentro da UFG teria sido insossa. Muitas vezes minhas angústias foram ouvidas por vocês; muitas vezes eu fui o motivo das angústias de vocês!

E por fim, aqueles que sistematicamente me ajudaram a fazer nascer esta dissertação:

Aos autores que constam na bibliografia deste trabalho;

A CAPES (Coordenação do Pessoal de Nível Superior) pelo apoio financeiro disponibilizado;

Aos professores: Manoel de Souza Silva, Heleno Godoy, Edvaldo Bergamo, Marilúcia Mendes Ramos, Zênia de Faria e Regina Crispim. Foi assistindo a suas aulas que tive certeza do caminho a percorrer;

E, por fim, ao Prof. Dr. Rogério Santana, meu orientador. Devo lhe agradecer não só pela paciência, mas principalmente pelas discussões sempre tão enriquecedoras.

O homem de ação, o educador ou o político que interfere diretamente na trama social, julgando-a e, não raro, pelejando para alterá-la, só o faz enquanto é movido por valores. Estes, por seu turno, repelem e combatem os antivalores respectivos. O valor é objeto da intencionalidade da vontade, é a força propulsora das suas ações. O valor está no fim da ação, como seu objetivo; e está no começo dela enquanto é sua motivação.

(Alfredo Bosi, 2002)

RESUMO

A violência e o abandono aos quais estava submetida à população sertaneja de Goiás, nas décadas de 20 e 30 do século passado, figuram no centro da narrativa de Bernardo Élis. Continuidor da tradição regionalista em Goiás, seguindo os passos de Hugo de Carvalho Ramos e acrescido de um certo ideário comunista, Élis se constitui como um escritor cujo ofício artístico passa, obrigatoriamente, por uma finalidade social. Sem abrir mão de suas convicções políticas, o autor aceita e incorpora as conquistas estéticas do primeiro instante modernista brasileiro, sendo o introdutor desse movimento no estado, estando filiado ao segundo momento regionalista – o da “consciência do subdesenvolvimento”, nos dizeres de Antonio Candido (2006). Se nos contos – gênero no qual Bernardo Élis é nacionalmente reconhecido – sua estética se liga à questão do *ciclo do gado* (SANTOS, 2004), em *O tronco* (1956) – romance de Bernardo Élis mais bem acabado esteticamente, hoje já na sua décima edição – mesmo tendo como ponto alto o assassinato que ficou conhecido como “A Batalha do Duro”, a narrativa transpõe não só o documento, ao recriá-lo como literatura, mas principalmente ao não se limitar à crônica dos acontecimentos, atingindo o que hoje definimos por romance histórico. Não tendo sua significação restrita ao engajamento do escritor e à razão de homens e mulheres serem submetidos às condições degradantes de sobrevivência, o romance vai além, e se presta a entender essas degradações através da estrutura da sociedade goiana daquele instante, de suas contradições, e, precipuamente, de suas transformações: é o *externo* tornando-se *interno* na obra (CANDIDO, 1976, p.04). Logo, *O tronco* ilustra literariamente a paulatina incorporação de Goiás ao cenário econômico nacional e internacional e, conseqüentemente, as profundas modificações da estrutura socioeconômica do estado.

Palavras-chave: Regionalismo brasileiro. Bernardo Élis. *O tronco*. Literatura e história. Espaço romanesco.

ABSTRACT

The violence and neglect to which he was subjected to people of the region of Goiás, in the 20 and 30 of the last century, appearing in the center of the narrative of Bernardo Élis. Continuer of the regionalist tradition in Goiás, in the footsteps of Hugo de Carvalho Ramos, and added with a certain communist ideal, Élis is an author in which writing is, necessarily, for a social purpose. Bernardo Élis, without giving up their political beliefs, accepts and incorporates the aesthetic achievements of the first Brazilian modernist moment, and he is even the introducer of this movement in the his State, and his literary books are affiliated the second phase of regionalism - the "conscience of underdevelopment", in the words of Antonio Candido (2006). If tales - genre in which Bernardo Élis is nationally recognized - its aesthetics linked to the question of the *ciclo do gado* (SANTOS, 2004), in *O tronco*, novel by Bernardo Élis more polished aesthetically, now already in its tenth edition – despite high point as the murder that became known as "The Battle of Duro," the story not only spans the document, to recreate it as literature, but not be limited mainly to the chronicle of events, reaching what we now define a historical novel. Not having its meaning restricted to the engagement of the writer and the ratio of men and women are subjected to degrading conditions of survival, the novel goes further, and lends itself to understand these degradations through the structure of society goiana that moment, its contradictions, and, primarily, of their transformations: the external becomes internal in the piece of art (CANDIDO, 1976, p.04). Thus, through literature, *O tronco* shows gradual incorporation of Goiás to the national and international economic scenario, leading to substantial changes in the socioeconomic structure of the state.

Key-words: Brazilian regionalism. Bernardo Élis. *O tronco*. Literature and history. Space in the novel.

SUMÁRIO

POR FIM, A INTRODUÇÃO.....	10
1. REGIONALISMO: A FOME DE ESPAÇO DA VERTENTE REALISTA	17
1.1. Panorama geral do Regionalismo.....	19
1.2. Regionalismo de Bernardo Élis.....	30
2. O TRONCO: DA HISTÓRIA AO ROMANCE	42
2.1. Do conto ao romance.....	47
2.2. Literatura e história.....	57
2.3. Pessoas e personagens.....	72
3. O TRONCO: A RESISTÊNCIA DO CORONELISMO.....	79
3. 1. Transformação do coronelismo tradicional.	88
“UM ROMANCISTA DA DECADÊNCIA”.....	114
REFERÊNCIAS	121
ANEXO.....	126

1 – POR FIM, A INTRODUÇÃO

Para um desavisado leitor, o título acima pode parecer contraditório, não só pela inversão cronológica, mas também como se a apresentação desta dissertação parecesse uma tarefa inglória. Para um leitor mais habituado aos textos críticos, o título se mostra uma referência um tanto demasiada à introdução de Osman Lins, “Escrito depois, para ser lido antes”, na sua tese de doutorado intitulada *Lima Barreto e o espaço romanesco*, de 1976. As duas observações, apesar das diferenças, estão corretas. Não pretende o autor desta dissertação dissimular suas contradições, e muito menos negar suas leituras, e espera, ainda que timidamente, esclarecer ambas.

A literatura produzida em Goiás caiu-me nas mãos em 1998, durante o ensino médio: era uma edição feita nitidamente às pressas de *Tropas e boiadas*¹, de Hugo de Carvalho Ramos. Achei-o na pouca frequentada biblioteca do colégio estadual em que estudava, e à medida que fazia a leitura da obra, foi inevitável o assombramento que tive frente à força e beleza daqueles contos. Na ingenuidade de compartilhar minha alegria de leitor – a verdadeira ocupação de um estudioso literário –, inquiri a várias pessoas se já haviam realizado tal leitura. Para minha surpresa, encontrei-me só com meu livro: sequer a professora de Língua Portuguesa do colégio se interessara por *Tropas*, justificando seu desconhecimento por se tratar de uma obra “regionalista”.

Desqualificar uma obra por considerá-la regionalista não parece ser a melhor atitude, pois se pensarmos que todos os textos literários se passam em um determinado lugar, toda literatura será expressão de uma regionalidade. Resolve-se a questão identificando a literatura regional como aquela que concede primazia ao espaço onde a ação se passa? Não totalmente, uma vez que não se concebe o epíteto “regional” – epíteto este que hoje soa mais pejorativamente, por sinal – a Alcântara Machado, em seu *Brás, Bexiga e Barra Funda* (o próprio título da obra já revela essa prioridade). O conceito parece estar ligado, como explicita Antonio Candido (2006, p.172), a uma consciência do subdesenvolvimento que assola(va) as regiões economicamente periféricas do país.

¹ Sobre a edição a que me refiro, Gilberto Mendonça Teles, no texto “Notas para a 8ª edição de *Tropas e boiadas*”, presente na publicação a que se refere o título, a descreve e a avalia negativamente: “A sexta edição é uma cópia de quinta, feita apressadamente em Goiânia: Livraria e Editora Cultura Goiana, 1984, 180 p., formato 21 x 14,5. A excelente ‘Introdução’ de M. Cavalcanti Proença foi substituída por uma apresentação de Romeu Henkes. No colofão se diz erradamente que a edição que serviu de modelo para a cópia xerox é de 1964, quando não resta dúvida de que é de 1965. Foi tão apressada que utilizou como índice o fac-símele manuscrito que Hugo preparou dois anos antes de sua morte, em 1921, deixando sem indicação os contos incluídos nas edições posteriores” (1998, p.xii).

É óbvio que muitas dessas obras regionais não possuíam um trabalho artístico substancial, recorrendo, a grande maioria, às técnicas naturalistas para expressar a difícil luta pela sobrevivência nesses lugares. Sem que essa fosse a principal intenção, o tom exótico que assumia a obra suplantava o caráter de denúncia das difíceis condições de vida de um *homem*, reduzindo-o, na maior parte das vezes, à condição animal. Por outro lado, descartar esses trabalhos artísticos implica, de certa maneira, desconsiderar o fato de uma literatura não se constituir em apenas meia dúzia de livros de poucos autores, mas sim em um amplo arcabouço histórico e estético, servindo de aproximação ou negação ao novo. Logo, devemos admitir que as obras mais consagradas, por sua vez, não têm caráter abiogênico, ou seja, elas não provieram do nada, sem manter uma relação com obras anteriores. Luís Bueno, falando sobre os autores de *Grande sertão: veredas* e *A paixão Segundo G.H.*, ilustra bem essa ideia:

A questão a se colocar é se de fato esses escritores têm a força de, para além de tirar do nada suas obras, conseguir legitimá-las num ambiente literário totalmente estranho a elas, ou se, ao contrário, a leitura que se faz da tradição da prosa brasileira de ficção não tem deixado de lado experiências importantes, de forma a dar a falsa impressão de que Guimarães Rosa e Clarice Lispector são casos absolutamente isolados, verdadeiros meteoros caídos sobre nós para extinguir velhos dinossauros e iniciar uma era povoada de outros animais (2006, p.18).

Entre as “experiências importantes” estão inclusas as obras de Bernardo Élis. Sua inserção literária é múltipla: contista, é continuador direto de Hugo de Carvalho Ramos; romancista, as obras de Euclides da Cunha e Graciliano Ramos estão em estreita consonância com a sua. Se nos contos sua estética se liga à questão do *ciclo do gado* (SANTOS, 2004), em *O tronco* ela repensa a história de Goiás, não se limitando à crônica dos acontecimentos, e atinge o que hoje definimos por romance histórico. Nas palavras de Flávio Loureiro Chaves,

Não é *histórica* aquela literatura que compete com a crônica pura e simples dos fatos ou inclui em sua matéria eventos e figuras decalcadas diretamente sobre a existência real. Entretanto poderá sê-lo (e com maior força de convicção) aquela que, embora totalmente fictícia, assume como preocupação central a História e a expressão de uma visão histórica (1988, p.22, grifo do autor).

Apesar de ter como ponto alto o assassinato que ficou conhecido como “A Batalha do Duro”², seu romance mais bem acabado esteticamente, hoje já na sua décima edição, transpõe

² Existem várias versões sobre a revolta, variando, obviamente, conforme o posicionamento político do historiador. Para elucidação, encontra-se em anexo a versão de Francisco de Britto, sobrinho de Sebastião de Guimarães – envolvido diretamente na obra e correlacionado com a personagem Vicente Lemes, no romance

não só o documento, ao recriá-lo como literatura, mas principalmente ao não se limitar a ele. *O tronco* não tem sua significação restrita à razão de homens e mulheres serem submetidos às condições degradantes de sobrevivência; entender essas degradações através da estrutura da sociedade goiana, de suas contradições, e, precipuamente, de suas transformações, passa a ser o ponto nevrálgico, pois, é o *externo* tornando-se *interno* na obra (CANDIDO, 1976, p.04). A paulatina incorporação de Goiás ao cenário econômico nacional e internacional modifica substancialmente a estrutura socioeconômica do estado. Se antes, durante o coronelismo tradicional³, existia um certo equilíbrio de poder entre as esferas municipais, estaduais e federal, com o advento do Estado de direito, esse tipo de “equilíbrio” de poder será quebrado.

Vindas já do final do século XIX, essas transformações se acentuaram durante o governo de José Xavier de Almeida (1901-1905):

Nos seus primeiros anos de governo, Xavier de Almeida procurou renovar os seus contatos com os coronéis interioranos e aproximar-se politicamente de Gonzaga Jayme, Sebastião Fleury, João de Castro e Antônio Ramos Caiado, políticos opositores ao “Centro Republicano”. Administrativamente, conservou em postos os auxiliares de Urbano Gouvêa, seu antecessor. A partir de seu terceiro ano de governo, Xavier de Almeida, que dera mostras de independência dos Bulhões, não se casando no clã e aproximando-se de inimigos políticos destes, resolveu atuar com firmeza na fiscalização das rendas estaduais. Afirmar-se do ponto de vista financeiro e administrativo, por meio da realização de um governo empreendedor, geraria ganhos políticos para continuar se mantendo independente dos Bulhões. *Com tal objetivo, tentou organizar as finanças do Estado e instaurar um governo de moralidade administrativa, que colocasse as razões do Estado acima das razões corporativas da classe* (SILVA, 2001, p.69, grifo nosso).

A postura do governo xavierista indica um novo papel ao Estado em Goiás, apesar de ser um governo ainda ligado ao coronelismo tradicional. Reagindo a essa postura saneadora, a própria base política de José Xavier de Almeida o retira do poder, indicando o confronto entre esses ideais moralizantes – provindos do Sul do país e do estado – e a tentativa de manutenção do *atraso*, garantindo o coronelismo tradicional.

Reconhecido pelos seus contos, Bernardo Élis opta pelo romance para mostrar sistematicamente o embate institucional dessa modificação progressista. Nos seus contos, temos a introdução do caminhão – do maquinário de uma forma geral – como principal responsável pela mudança da engrenagem do mundo sertanejo; no romance, essa quebra é

aqui estudado. Essa versão foi a escolhida por ter sido uma das principais utilizadas por Bernardo Élis na composição do romance.

³ Nas palavras de Eul-Soo Pang (1976, p.20), o coronelismo tradicional “é um exercício do poder monopolizante por um coronel cuja legitimidade e aceitação se baseiam em seu status, de senhor absoluto, e nele se fortalecem, como elemento dominante nas instituições sociais, econômicas e políticas, tais como as que prevalecem durante o período de transição de uma nação rural e agrária para um nação industrial”.

mostrada através das transformações das instituições, antes submetidas ao coronelismo tradicional, posteriormente, ao capitalismo nacional e internacional. Por outro lado, essa opção pelo romance também se deve por ser esse o gênero de maior sistematização do cotidiano, no qual a vida do sertanejo não seria apenas expressa pictoricamente, mas sim entendida na sua organicidade:

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 quanto Afonso Arinos. Entre ele, caboclo, e os escritores, ia 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, 2004a, p.43, grifos do autor).

É essa *realidade criadora* que motiva o autor a confecção do romance. Em crítica elogiosa sobre *Ermos e gerais*, sua obra de estreia, publicada em 1944, Bernardo Élis é instigado por Monteiro Lobato a lançar voo nesse gênero. E dentro de um grupo de sinceros admiradores de *Os sertões* – que conta com a presença de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, expoentes da nossa literatura –, o autor de *O tronco* vê nessa obra de Euclides da Cunha mais do que uma referência, e dela tenta trazer sua estrutura: a *tese*, a *antítese* e a *síntese*. Se no “livro vingador” de Euclides não se percebe a síntese acabada, tal qual preconizada por Hegel, principalmente pelo diapasão de suas teorias e a realidade encontrada no arraial de Belo Monte, em Bernardo Élis ela não será completa também, mas por ter o pragmatismo de partido – o realismo socialista – como ideal a ser difundido e, principalmente, por *narrar*, e não *descrever*, as mudanças históricas.

Porém, essa análise mais apurada da sociedade só aconteceu devido a seu trabalho artístico encerrar tantas inovações, a ponto do autor ser considerado o introdutor do modernismo no Centro-Oeste do país. No âmbito linguístico, certa inovação já é percebida desde *Ermos e gerais*; o narrador passa, de forma progressiva, a adotar em seu discurso a fala do sertanejo. Porém, de uma forma geral, a estrutura dos contos ainda estava ligada ao conto de anedota, já que, do seu ponto de vista, a obra também deveria ser objeto de apreço do próprio sertanejo – sabe-se que o autor ia aos campos ler para os trabalhadores rurais alguns de seus textos, para ver-lhes a reação –, de maneira a lhe inculcar um certo sentimento de classe. É essa postura engajada que o faz recusar um puro tecnicismo literário, admitindo que a adoção ao experimentalismo linguístico poderia muito mais dificultar do que facilitar a leitura de sua obra.

E agora, sim, pode-se esclarecer a contradição, mencionada no primeiro parágrafo desta introdução: se grandes críticos, como Antonio Candido e Ligia Chiappini, já estudaram o regionalismo, o posicionando como estética umbilicalmente ligada à nossa formação literária, aquilatando várias obras dessa vertente estética sem arroubos e tampouco com desdém, o que pode fazer uma dissertação de mestrado? Sinto-me mais um a falar, e sem delongas, a ser esquecido na estante de alguma biblioteca.

Entretanto, esse intróito não deve ter um tom melancólico; existem as referências, e elas também devem ser explicadas. Meu primeiro contato com os textos do escritor de Corumbá foi em novembro de 2004, durante o segundo ano do curso de Letras, pela Universidade Federal de Goiás, em um evento intitulado “Seminário de Literatura Goiana: análise da obra de Bernardo Élis”, organizado pela Casa Bernardo Élis. Refletindo o espaço que a literatura “regional” tem na academia, o seminário ocorreu na Faculdade de Direito da UFG, e não na Faculdade de Letras, como era de se esperar. Devido não só aos textos, mas também às falas da Prof^a Moema Olival, do Prof. José Fernandes, mas principalmente pela exposição do Prof. José Lino Curado, então presidente da Casa Bernardo Élis, meu interesse se prolongou, e já em janeiro de 2005, recebi de presente as obras completas do autor, com a seguinte dedicatória: “Ao parceiro Átila, para erguemos com coragem e êxito a memória do grande Bernardo Élis”. Surpreendeu-me tal dedicatória por se tratar de um autor largamente premiado: o convite para *erguer com coragem* a memória do escritor demonstrava que mesmo conquistando prêmios literários significativos no cenário nacional, tendo sido traduzido para outros países e sendo o primeiro goiano eleito para a Academia Brasileira de Letras, o autor continuava desconhecido não só para o grande público, mas também, tratando-se principalmente de seus romances, para a comunidade acadêmica.

E a teoria se tornava prática: instigado pela dedicatória, vi nas obras do autor a possibilidade de colocar em prática os dizeres de Antonio Candido:

Comparada às grandes, a nossa literatura é pobre e fraca. Mas é ela, não outra, que nos exprime. Se não for amada, não revelará a sua mensagem; e se não a amarmos, ninguém o fará por nós. Se não lermos as obras que a compõem, ninguém as tomará do esquecimento, descaso ou incompreensão (2007, p.11-12).

Pode não ser – assim como pode ser –, que Antonio Candido, *hoje*, utilizasse dos adjetivos “pobre” e “fraca” para designar a literatura brasileira. Porém, a postura de estudar a literatura produzida nesses “ermos”, certamente permaneceria. Entretanto, essa valorização não pode escamotear certos desvios na obra de Bernardo Élis. De certa forma, sua obra inteira

é prejudicada pela publicação bastante irregular, contendo erros crassos de digitação, inclusive nas reedições. Somado a esse aspecto físico, a incursão ao realismo socialista – que permeia até o livro *O tronco* –, e um tom marcadamente naturalista em alguns contos de *Ermos e gerais* podem servir de pretexto a uma crítica falaciosa para tentar diminuir a obra do autor. Quem adotar essa postura, entretanto, estará desconsiderando que o poder estético-criador aliado ao grande conhecimento do homem do sertão conseguiram solapar de longe esses traços, que não desabonam a qualidade de sua literatura.

Quanto aos estudos críticos, existia uma tendência que caracterizava sua obra apenas como denúncia das condições de vida no estado de Goiás: de fato, Bernardo Élis parte desse aspecto, mas, em uma leitura mais aprofundada, verifica-se que essa denúncia não se restringe ao pictórico, ao factual; ela advém de uma percepção aguda do autor sobre as transformações socioeconômicas que modificaram a estrutura da sociedade rural goiana nas primeiras décadas do século XX. Em *O tronco* é o próprio sertanejo ou o habitante da pequeníssima vila perdida no sertão, despido de exotismo, que exemplifica as alterações advindas com a modernidade. Na obra aqui estudada, percebe-se o seguinte movimento: uma oligarquia tradicional, depois de ir para a oposição em relação ao governo estadual, é atacada por este; entretanto, apenas mostrar as ações sanguinolentas, em uma literal guerra pelo poder, na qual a vítima é sempre o povo humilde, não revela totalmente sua crucial razão; o embate dos coronéis parece estar ligado, principalmente, à incorporação de Goiás ao sistema econômico nacional e internacional, no qual o coronelismo tradicional não tinha mais lugar. Logo, a cidadezinha retratada na obra, São José do Duro, hoje Dianópolis – TO, torna-se espaço emblemático desse novo patamar econômico, justamente por mostrar a resistência à mudança.

Dividida em três capítulos, esta dissertação, em seu primeiro momento, apoiada no texto de Antonio Candido “Literatura e subdesenvolvimento”, presente em *A educação pela noite e outros ensaios*, e no livro de Luís Bueno, *Uma história do romance de 30*, ambos de 2006, se examina a situação do regionalismo brasileiro até a publicação de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Nesse mesmo capítulo, a partir do livro autobiográfico *A vida são as sobras*, de 2000, entrevista de Bernardo Élis concedida ao Prof. Giovanni Ricciardi, da Università Degli Studi, em Bari, Itália, e da tese de doutorado de Rogério Santana dos Santos, defendida em 2004 na Universidade de São Paulo, infelizmente ainda não publicada, intitulada *O triunfo do conto em Hugo de Carvalho e Bernardo Élis*, discute-se a inserção da obras de Bernardo Élis, e mais particularmente de *O tronco* na vertente regionalista da nossa literatura.

No segundo momento, ainda guiado pelas reflexões de Rogério Santana dos Santos e de autores que discutem a fronteira entre literatura e história, como Nicolau Sevcenko, em *Literatura como missão – tensões sociais e criação cultural na primeira república*, de 1983, Ciro Flamarion Cardoso, em *Narrativa, sentido e história*, de 1997, ou em Flávio Loureiro Chaves, na sua obra *História e literatura*, de 1988, evidencia-se o itinerário percorrido pelo autor para, a partir dos contos, chegar ao romance histórico.

E no último instante, analisa-se a questão espacial no romance a partir das concepções de Osman Lins, em *Lima Barreto e o espaço romanesco*, de 1976, e do ensaio de Mieke Bal “Description”, em *Narratologie: essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, de 1984, e, exemplificando a incorporação do então Norte de Goiás, ao capitalismo nacional e internacional, a discussão sustenta-se teórica e prioritariamente nos textos de Maria Isaura Pereira Queiroz, “O coronelismo numa interpretação sociológica”, presente no volume 1 da *História Geral da Civilização Brasileira. O Brasil Republicano: Estrutura de poder e economia*, organizada por Boris Fausto, publicada em 1985, e nos livros *A revolução de 30 em Goiás*, de Ana Lúcia da Silva, de 2001, e na obra de Eul-Soo Pang, *Coronelismo e Oligarquias: 1889-1943. A Bahia na Primeira República*, de 1979. Sempre é importante destacar que se houver interpretações mal formuladas a partir dessas leituras, elas são de inteira responsabilidade do autor desta dissertação.

Por fim, cabe lembrar que este trabalho não ambiciona, em nenhum momento, fazer um arcabouço geral do projeto do autor para o romance *O tronco*, muito pelo contrário: vários apontamentos não puderam aqui ser desenvolvidos. Talvez, a principal missão deste texto deva ser convocar a todos seus possíveis leitores a erguer “com coragem e êxito” a memória do grande Bernardo Élis. A extensão do convite ressoa não apenas devido a minha ligação com os companheiros da Casa Bernardo Élis – da qual tenho a honra de ser vice-presidente –; mas, caso o leitor aceite o convite, isso significaria contribuir para o debate sobre o regionalismo brasileiro; discussão essa instaurada arduamente por alguns professores da Faculdade de Letras, da qual a figura do Prof. Dr. Rogério Santana se destaca; a ele devo meus agradecimentos, não apenas por ter acreditado neste trabalho, já na pós-graduação, mas principalmente por pesquisar um assunto, na expressão de Chiappini (1995), “fora de moda”.

1 – REGIONALISMO: A “FOME DE ESPAÇO” DA VERTENTE REALISTA

Essa ausência de Goiás do panorama cultural nacional mexia com meus brios e me fazia prometer a mim mesmo que resgataria, um dia, o nome da minha terra, fazendo-a integrar-se na comunidade literária nacional.

(Bernardo Élis, 2000)

Jean Paul Sartre (1999, p.34), ao responder à segunda pergunta de uma série de três do livro *O que é a Literatura?*, apresenta que “um dos principais motivos da criação artística é certamente a necessidade de nos sentirmos essenciais em relação ao mundo”. Para o filósofo francês, “o sentido (da obra) não é a soma das palavras mas sua totalidade orgânica” (p.37). Ou seja: o indivíduo, dentro da sua liberdade, opta por escrever, uma vez que participará da essência do objeto criado; contudo, sua liberdade só será completa com a resposta positiva da liberdade do leitor, feita pelo apelo da sua própria liberdade ao compor a obra, para que esta se faça existir. “Esse fim absoluto, esse imperativo transcendente, porém consentido, assumido pela própria liberdade é aquilo a que se chama de valor. A obra de arte é valor porque é apelo” (p. 41).

Uma vez que a obra constitui-se como valor devido ao seu apelo, é o primeiro que caracteriza o segundo; e a partir do que for dado com “valor” pelo escritor é que se constituirá o “apelo” de sua obra, já que “a leitura é criação dirigida” (p. 38). Logo, um homem é movido por valores quando parte para a tentativa de modificação de uma sociedade. Costumeiramente, admite-se uma *intenção* de doutrinação por parte das tendências ditas de esquerda; mas, na verdade, não podemos reduzir o conceito de valor apenas a um certo grau de literatura engajada; ele deve ser ampliado aos que acreditam que a funcionalidade da literatura está em si mesma. O que diferencia não é necessariamente a postura do autor: pode muito bem um de “direita”, “desinteressado” ou “não engajado”, defender sua tese como um de “esquerda” ou “engajado”. O ponto de diferenciação reside, então, em como esses valores passam por um determinado tratamento estético para convocar a liberdade do leitor. O autor, para ter esse apelo respondido positivamente, deve ter em sua obra uma constante tensão entre seus valores e a forma de pedir ao leitor que de certa maneira compactue com esses valores: uma tensão entre a liberdade do escritor e a liberdade do leitor que por fim resulta nesse jogo dialético que é a obra.

Esse equilíbrio entre *valor* e *apelo* deve ser constante para que a obra não seja acusada de certo grau de alienação, nem de panfleto. E mesmo quando o escritor se mantém no fio da navalha, não há uma garantia que esses adjetivos não serão designados, de forma pejorativa, pelos antivalores. Em nossa história literária, o embate entre valores *versus* antivalores torna-se radicalmente polarizado na década de 1930; os ânimos se acirram de tal maneira que vários autores trocam farpas publicamente: “Sei que Lúcio Cardoso não pretende parar nesses romances catolicizantes. Sei que irá mais adiante, mesmo porque sua extraordinária força de romancista não se pode perder em simples livros sem outra finalidade que divertir senhores gordos e ricos” (apud BUENO, 2006, p.204), disse Jorge Amado sobre o romance *Maleita*, do

mesmo Lúcio Cardoso. Uma semana depois, saindo em defesa do autor de *Crônica da casa assassinada* e respondendo à provocação do autor baiano, diz Lúcia Miguel Pereira: “Os seus livros, nitidamente parciais, livros de propaganda, esses sim é que se destinam aos senhores ‘gordos e ricos’, não para diverti-los, mas para os convencer” (apud BUENO, 2006, p.202). No decênio de 1930, a virulência parece ser o maior ponto de encontro entre a tendência dita desinteressada (“católica”, “espiritualista” ou até “integralista” – o adjetivo irá variar de artista para artista) e a literatura com uma “ênfase social” ou engajada. O motivo que faz do segundo praticamente ser lido como o melhor da produção literária nacional na década de 1930, não necessariamente está no texto em si, mas sobretudo no desejo de estudar de forma mais detalhada o Brasil – marca profunda da nossa literatura. É a chamada “fome de espaço” e a “ânsia topográfica de apalpar todo o país”, a que se refere Antonio Candido (2007, p.433). “Fome” essa que marcou não só o Modernismo e o *projeto ideológico* dos anos 30, como formulou José Luiz Lafetá, mas que também se fez presente, de certa maneira, no final da chamada era colonial da nossa literatura, tendo continuidade nos séculos seguintes, com notória ênfase no Romantismo.

1.1. Panorama geral do regionalismo

Pensar a formação da literatura brasileira, nos dizeres de Antonio Candido, seria considerar a existência de

quatro grandes temas [que] presidem à formação da literatura brasileira como sistema entre 1750 e 1880, em correlação íntima com a elaboração de uma consciência nacional: o conhecimento da realidade local; a valorização das populações aborígenes; o desejo de contribuir para o progresso do país; a incorporação aos padrões europeus (2007, p.70-71).

Sustentado por esses pilares, seja fazendo do seu texto literário uma ferramenta de imposição dos valores morais e culturais do colonizador, seja posteriormente, assumindo a cor local, desejando o progresso e buscando se diferenciar da metrópole (CANDIDO, 2006, p.197-217), a literatura produzida no país ultrapassa suas precípuas condições estéticas e passa a desempenhar um verdadeiro serviço à nação, assumindo tarefas que cabiam inicialmente à sociologia e à história. Infere-se, portanto, não parecer despropositado afirmar que, na maior parte da nossa história literária, política e literatura estão umbilicalmente ligadas na nossa vertente realista.

Essa utilização do texto literário como principal ferramenta de interpretação do país, ainda nas palavras de Antonio Candido, decorre devido a

[...] duas ordens de fatores. Uns, derivados da nossa civilização européia e dos nossos contatos permanentes com a Europa, quais sejam o prestígio das humanidades clássicas e da demorada irradiação do espírito científico. Outros, propriamente locais, que prolongaram indefinidamente aquele prestígio e obstaram esta irradiação. Assinalemos entre os fatores locais (que nos interessam mais de perto), a ausência de iniciativa política implicada no estatuto colonial, o atraso ainda hoje tão sensível da instrução, a fraca divisão do trabalho intelectual. [...] Ante a impossibilidade de formar aqui pesquisadores, técnicos, filósofos, ela [a literatura produzida no Brasil] preencheu a seu modo a lacuna, criando mitos e padrões que serviram para orientar e dar forma ao pensamento (1976, p.131 - 132).

Num rápido repassar histórico, percebemos que desde a “Literatura de celebração e conhecimento da terra” (MERQUIOR, 1996, p.12), com um documento ainda de valor literário discutível – a *Carta de Pero Vaz de Caminha* – passando pelas críticas à cidade da Bahia, ou ao “sagaz brioche”, de Gregório de Matos, às *Cartas Chilenas*, de Tomás Antônio Gonzaga, a participação do escritor na vida pública é uma constante. Num primeiro momento, a sua atuação reflete os aspectos políticos da metrópole, entretanto, com o passar do tempo, ainda que de forma tímida, se percebe que o escritor faz do fato de ser *brasileiro* elemento da construção interna do seu texto:

No estado atual das cousas, a literatura não pode ser perfeitamente um culto, um dogma intelectual, e o literato não pode aspirar a uma existência independente, mas sim tornar-se um homem social, participando dos movimentos da sociedade em que vive e de que depende (2008, p. 33).

diria Machado de Assis no texto “O passado, o presente e o futuro da literatura”, publicado em abril de 1858, no apogeu do Romantismo. Favorecido pela Independência, o escritor assume o papel de não só produzir *para*, como também *sobre* sua gente. Em conluio com outros produtos sociais, a literatura é alistada como uma das vertentes que contribuirão para fazer da pátria infante uma grande nação. “Manteve-se durante todo o Romantismo este senso de dever patriótico, que levava os escritores não apenas a cantar a sua terra, mas considerar as próprias obras contribuição ao progresso” (CANDIDO, 2007, p.328). E entre os escritores brasileiros do século XIX, destaca-se a ação de José de Alencar que “utilizando o folhetim, lançaria as bases do romance brasileiro, sob todos os sentidos inclusive na intenção de realizar, com ele, em literatura, aquilo que a Independência realizara na política”, como afirma Nelson Werneck Sodré (2002, p. 368), o que já por si é observável no prefácio de *Sonhos d’Ouro* (1872): buscando um verdadeiro inventariado das terras brasileiras e dos homens que nela habitavam,

o autor de *Iracema* – talvez não de forma tão previamente imaginada, mas, efetivamente realizada – ao longo dos seus dezenove romances, desejava apreender uma totalidade de Brasil, e o fez pela expressão da heterogeneidade da própria terra: é esta que determina a “fome de espaço”.

“Todos cantam sua terra/ Também vou cantar a minha”. Os famosos versos de Casimiro de Abreu ecoam fundo na consciência do escritor brasileiro. Convidado a participar da construção de um projeto de nação, escreve não pura e simplesmente para o exercício da arte, mas principalmente para incluir sua região natal em um grande painel nacional. Sobre seus ombros pesava o sentimento de missão, e, para muitos autores, o papel de *Atlas* literário foi insuportável: embora o ideal fosse a produção de uma obra original, pertencente a um sistema *artístico*, se admitiu, por vezes, um valor literário questionável, quando não muito uma tentativa frustrada de estudo sociológico, sempre em prol de um projeto de nação:

Tal preocupação importa em condenar o quadro litorâneo e urbano como aquele em que a influência externa transparece, como um falso Brasil. Brasil original, Brasil puro seria o do interior, o do sertão, imune às influências externas, conservando em estado natural os traços nacionais (SODRÉ, 2002, p. 369).

A reprovação da cópia europeia, ou a chamada “neurastenia dos homens do litoral”, nos dizeres de Euclides da Cunha, parece estar incluída em um movimento pendular na literatura brasileira: ora aceitando e incorporando experiências estrangeiras, ora desejando se singularizar do internacional – sobretudo de Portugal, a ex-metrópole. E o movimento pela emancipação política, culminando na Independência, estabelece com o Romantismo um ideal: a construção da nacionalidade. Para Edgar Salvadori de Decca, no artigo intitulado “Tal Pai, qual filho? Narrativas da identidade nacional”:

A nova nação filha da Europa, por não se ver medida por ela, procura se diferenciar de duas maneiras. De um lado, falando exaustivamente de si, principalmente, de sua natureza, ressaltando neste movimento tudo que é exótico. Por outro, distinguindo-se de sua referência paterna tradicional, isto é, de Portugal, indo buscar as suas novas referências numa Europa marcada pelos signos da modernidade, isto é, Paris (2002, p. 18).

Seguindo a metáfora construída por Decca, o filho se vê só e com a obrigação de se afirmar, se diferenciando do seu pai. Contudo, “na Europa a realidade precedeu o nome. A América, pelo contrário, começou por ser uma ideia. Vitória do nominalismo: o nome engendrou a realidade” (PAZ, 1990, p.127). Para construir essa realidade, ou melhor, essa ideia de realidade, exageros foram cometidos: seja na criação do indianismo, e a construção de

um verdadeiro mito rousseauiano em torno de Peri, no romance *O Guarani*, que aparentemente cria a imagem de um índio-cavaleiro medieval, seja posteriormente em um certo minimalismo mimético, que ignorava o caráter recriador da literatura, e ansiava o documento. Na verdade, o indianismo e o sertanismo devem ser entendidos como uma tentativa de idealização do autêntico brasileiro. Contemporaneamente, o primeiro se transformou no neoindianismo, dos quais são exemplos maiores os romances *Quarup*, de Antonio Callado, e *Maíra*, de Darcy Ribeiro. Porém, na sua verve romântica, o indianismo teve vida breve, e hoje é visto como marca profunda da poesia de Gonçalves Dias e escolha estética de algumas obras-primas de Alencar, sendo substituído posteriormente pelo sertanismo.

Nesse sentido, podemos imaginar o indianismo como primeiro esforço diferenciador da literatura brasileira em relação à europeia, mas, paradoxalmente atendendo ao que se esperava dela: o realce do exótico, em um verdadeiro conte-me o que não posso ver em minhas fronteiras. A construção de uma *brasilidade literária* pelos primeiros românticos encontrou nas argumentações de Almeida Garret e de Ferdinand Denis terreno fértil. Fascinado pelas belezas naturais aqui vistas na sua estada de quase quatro anos (1817-1821), diz o crítico francês:

Nessas belas paragens, tão favorecidas pela natureza, o pensamento deve alargar-se como o espetáculo que se lhe oferece; majestoso, graças às obras-primas do passado, tal pensamento deve permanecer independente, não procurando outro guia que a observação. Enfim, a América deve ser livre tanto na sua poesia como no seu governo (DENIS, 1978, p.36).

Contudo, se até hoje, mesmo bastante modificados, os desdobramentos da estética proposta por Denis podem ser vistos, ainda no século XIX, o público – concentrado principalmente nas cidades litorâneas, mais precisamente no Rio de Janeiro – assumindo a postura do ex-colonizador, inventariando a nação, certifica-se de que o índio não possui os requisitos para, de fato, ser alçado ao posto de “verdadeiro brasileiro”, por mais questionável que essa expressão nos pareça atualmente. Começa-se a buscar esse homem, nem tão “primitivo” como o índio, nem imitação recalcada de modelos europeus, como alguns julgavam ser a elite brasileira, residente na Corte. Como alternativa, busca-se a figura do homem do interior, que passa a ser retratado no que se denominou *sertanismo*:

No sertanismo verifica-se o formidável esforço da literatura para superar as condições que a subordinavam aos modelos externos. [...] Verificaram logo que o

índio não tem todas as credenciais necessárias à expressão do que é nacional. Transferem ao sertanejo, ao homem do interior, àquele que trabalha na terra, o dom de exprimir o Brasil (SODRÉ, 2002, p. 369).

E os quadros dos costumes interioranos passam a ser pintados com os pincéis de analista e com as tintas da veracidade, no intuito de apreender a verdadeira “alma brasileira”, fazendo com que, cada vez mais, a narrativa documental se fizesse presente na literatura brasileira. Com um olhar mais preciso, quinze anos depois de desejar o “Fiat literário”, Machado de Assis pondera que o escritor, “um homem social”, não se limitasse ao documento, e sim a um “certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (2008, p.111). Porém, apesar de existir uma autêntica cor local nos textos literários anteriores ou contemporâneos ao romantismo – com destaque para os poemas satíricos de Gregório de Matos e a recusa de um nacionalismo epidérmico de Álvares de Azevedo –, para concretizar o que o autor de *Dom Casmurro* chamou de “sentimento íntimo”, um grande percurso ainda teria que ser feito. O próprio Machado de Assis foi acusado de esquivar-se dos grandes temas da sociedade de seu tempo (como a abolição da escravatura ou ainda do preconceito racial) tendo um dos seus maiores detratores, Sílvio Romero, o considerado esteticamente inferior ao esquecido Tobias Barreto.

Foi necessário todo um percurso crítico, de José Veríssimo, em *História da literatura brasileira*, de 1916, até Roberto Schwarz, no relativamente recente *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*, de 1990, para esclarecer que mesmo ligada aos problemas individuais, a “vida interior”, a narração machadiana está sim vinculada ao seu tempo e a sua sociedade, por observar e demonstrar suas contradições. Sua narração testemunha uma época marcada pela paradoxal sede de progresso, mas que ao mesmo tempo não abria mão de práticas avoengas. E também não se pode perder de vista que esse “progresso” advinha de teorias europeias, não adequadas para o cenário brasileiro. Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*, explícita como funcionavam essas inadequações, tão bem compreendidas por Machado de Assis: “Trazendo de países distantes nossas formas de vida, nossas instituições e nossa visão do mundo e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos uns desterrados em nossa terra” (HOLANDA, 2006, p.31). Portanto, as obras consideradas realistas de Machado, sobretudo *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, pertencem e são frutos de uma sociedade na qual reinava o contrassenso.

O senso de localidade, porém, já estava marcado na literatura brasileira. Não só diferenciando do modelo estrangeiro, mas descobrindo-se como nação. Nesse sentido, a

vertente literária conhecida como *Regionalismo*, entendida como “qualquer livro que, intencionalmente ou não, traduza peculiaridades locais [...] cujo fim primordial for a fixação de tipos, costumes e linguagem locais” (PEREIRA, 1957, p.179), ligado primariamente ao sertanismo, enfoca o “pitoresco decorativo e funciona como descoberta, reconhecimento da realidade do país e sua incorporação ao temário da literatura” (CANDIDO, 2006, p.191). Em seu primeiro momento, numa tentativa clara de recompensar o atraso material supervalorizando não só o elemento mais abundante, mas também o que mais nos particularizava em relação à Europa, a natureza passa a ser expressão de aspectos regionais além de financiar a ideia da construção do *Novo Mundo*, diferente da Europa e seus vícios:

Com efeito, a idéia de país novo produz na literatura algumas atitudes fundamentais, derivadas da surpresa, do interesse pelo exótico, de um certo respeito pelo grandioso e da esperança quanto às possibilidades. A idéia de que a América constituía um lugar privilegiado se exprimiu em projeções utópicas que atuaram na fisionomia da conquista e da colonização. [...] Mais adiante, quando as contradições do estatuto colonial levaram as camadas dominantes à separação política em relação às metrópoles, surge a idéia complementar de que a América tinha sido predestinada a ser a pátria da liberdade, e assim consumir os destinos do homem do Ocidente (CANDIDO, 2006, p.169).

Ligia Chiappini acrescenta o caráter rural como determinante para considerar uma obra como regional: “Historicamente, porém, a tendência a que se denominou regionalista em literatura vincula-se a obras que expressam regiões rurais e nelas situam suas ações e personagens, procurando expressar suas particularidades linguísticas” (1995, p.155). Sendo sempre tomada como referência à linguagem dos mais privilegiados economicamente – e esses situados no litoral – a linguagem do homem do campo era destacada como arcaica ou provinciana. Não havia um entrelaçamento entre o discurso do escritor e o discurso natural do sertanejo. Segundo Alfredo Bosi:

Como o escritor não pode fazer folclore puro, limita-se a projetar os próprios interesses ou frustrações na sua viagem literária à roda do campo. Do *enxerto* resulta quase sempre uma rosa híbrida onde não alcançam o ponto de fusão artístico o espelhamento da vida agreste e os modelos ideológicos e estéticos do prosador (2004, p.141, grifo nosso).

Certamente, a literatura com esse ideal, nessa época, contribuiu para fortalecer o preconceito linguístico dirigido aos habitantes do interior do país. Devido a esse “enxerto”, opunha-se a *linguagem* ao *linguajar*: o primeiro pertencia ao escritor e seu público; o segundo, próximo à caricatura, ao homem do sertão.

Mesmo adotando essa postura preconceituosa, ao buscar o homem do sertão, geograficamente localizado – e levando em conta que de um ponto de vista histórico, esta região implica isolamento físico, psíquico e cultural (SZTURM, 1995, p.93-94) – começava-se não só a adentrar os rincões do país, mas, principalmente, trazia-se à tona uma expressão cultural de uma população marginalizada pelo centro:

As letras têm, como na política, um certo caráter geográfico; mais no Norte, porém, do que no Sul abundam os elementos para a formação de uma literatura propriamente brasileira, filha da terra. A razão é óbvia: o Norte ainda não foi invadido como está sendo o Sul de dia em dia pelo estrangeiro (TÁVORA, 1998, p. 13).

Essa divisão é reconhecida já no século XIX, com Franklin Távora; e talvez essa tenha sido a maior contribuição crítica do autor de *O Cabeleira*. Essa postura dicotômica entre “Sul” e “Norte” tem como consequência, ao falar do segundo, a predileção ao pitoresco, ao exótico e ao casual, estando de acordo com a ideia de um levantamento de tipos humanos, de traços de um povo, que por sua vez satisfaziam ao interesse de conhecer a sua própria terra.

Logo, passada a fase da euforia, do deslumbramento com a terra nova, o escritor toma conhecimento da dura realidade que cerca o brasileiro do interior, passando a fazer do seu ofício uma tentativa de mudança dessa realidade, denunciando-a e, até por questões da ordem da verossimilhança, o regionalismo sempre esteve mais próximo dessas condições sociais do que outras vertentes da literatura brasileira: com sua gênese no ambiente rural, como tentativa de abarcar o desconhecido⁴, o regionalismo, no seu segundo momento, leva para o primeiro plano esse homem rústico e sua problemática de vida:

Ora, dada esta ligação causal “terra bela – pátria grande”, não é difícil ver a repercussão que traria a consciência do subdesenvolvimento como mudança de perspectiva, que evidenciou a realidade dos solos pobres, das técnicas arcaicas, da miséria pasmosa das populações, da sua *incultura paralisante* (CANDIDO, 2006, p. 171, grifo nosso).

Incultura, obviamente, é a negação da palavra *cultura*: e esta tem a sua origem na lavoura, no cultivo da terra (BOSI, 2001, p.11); todavia, a evolução linguística do termo e sua transformação semântica revelam as mudanças históricas pelas quais passaram a própria

⁴ O livro *O Gaúcho*, de José de Alencar, é considerado por muitos como uma das primeiras incursões literárias brasileiras no mundo do homem rural. Criando a partir do desconhecido (uma vez que não tinha contato com o material e a cultura sulista), Alencar é criticado por Franklin Távora, que prega uma aproximação com a realidade, e não uma mitificação do sertão. Contudo, se José de Alencar peca pela criação não tão verossímil, Távora erra mais: transforma o seu *O Cabeleira* em, praticamente, um documento histórico (CANDIDO, 2007, p.619).

humanidade e o seu êxodo rural (EAGLETON, 2005, p.10). O escritor brasileiro, no primeiro momento regionalista, distingue de certa maneira *cultura* de *civilização*. Enquanto o segundo estaria para um conjunto de realizações econômicas e intelectuais, tendo como referência o litoral, o sertão estaria no âmbito do exótico. No segundo momento, deve-se tomar por base uma certa ação política dos escritores nordestinos da década de 1930: suas obras não eram apenas uma crítica social marcadamente de esquerda – que lutava contra o atraso, ansiando por ver o homem do sertão usufruindo do dito “progresso” – mas também a retomada de valores culturais que antes foram considerados os “oficiais” da civilização brasileira, e que perderam lugar para os do Sul, com a mudança do centro econômico brasileiro para São Paulo – e a cana dando lugar à cultura cafeeira.

O “sentimento íntimo” a que se referiu Machado de Assis se constituiu não em um escritor, mas de gerações em gerações, em que a matéria regional não foi exposta apenas pictoricamente: intencionava-se escritores que se colocassem como representantes do seu povo, da sua história, do seu tempo, aproximando-se dessa conquista de forma gradual. A partir do surgimento desses escritores, começa, então, o que Antonio Candido (2006) chama de segundo momento do regionalismo. Já sublimada e transfigurada pelo realismo social, alguns trabalhos atingem o nível de obras significativas: é o caso de livros como *Angústia*, *Vidas Secas* e *São Bernardo*, de Graciliano Ramos. Nos dizeres de Alfredo Bosi, supera-se muito o primeiro momento descrito por Antonio Candido, pois

a paisagem capta-se melhor por descrições miúdas que por uma série de tomadas cortantes; e a natureza interessa ao romancista só enquanto propõe o momento da realidade hostil a que a personagem responderá como lutador em *São Bernardo*, retirante em *Vidas Secas*, assassino e suicida em *Angústia* (2004, p. 402).

Para Candido, há a tomada de consciência, o que faz o escritor não se contentar mais com imagens exóticas como representativas para a sua terra:

Mas desde o decênio de 1930 tinha havido mudança de orientação, sobretudo na ficção regionalista, que pode ser tomada como termômetro, dadas a sua generalidade e persistência. Ela abandona, então, a amenidade e curiosidade, pressentindo ou percebendo o que havia de mascaramento no encanto pitoresco, ou no cavalheirismo ornamental, com que antes se abordava o homem rústico. Não é falso dizer que, sob este aspecto, o romance adquiriu uma força desmistificadora que precede a tomada de consciência dos economistas e políticos (2006, p.171).

Esse segundo momento do regionalismo ficou conhecido como a “geração de 1930”, ou do “ciclo nordestino”. Para Carlos Nelson Coutinho, há razão para essa tomada de consciência ter sido no Nordeste, pois

A crise da sociedade colonial brasileira apresentava-se no Nordeste com cores mais vivas e intensas do que no resto do Brasil. Os movimentos de renovação e de transformação, que começavam a esboçar-se (apenas a esboçar-se) por todo o País, chocavam-se no Nordeste com barreiras mais firmes, com obstáculos quase intransponíveis. [...] Deste modo, na medida em que aí as contradições eram mais “clássicas” (no sentido de Marx), o Nordeste era a região mais típica do Brasil, a sua crise expressando – em toda a sua crueza e evidência – a crise de todo o País (1977, p. 74).

Temos na ficção de 1930 um homem que está socialmente determinado, referencialmente representado, mas não simplesmente um produto do meio. Na vertente regionalista da nossa literatura surge, enfim, a construção de “tipos humanos” - na expressão de Nelson Coutinho. A partir daí, fica mais claro entender porque Alfredo Bosi denomina esse segundo momento de “realismo crítico”: o que temos, de forma geral, é uma postura consciente frente ao subdesenvolvimento (CANDIDO, 2006, p.169). Contudo esse sujeito não é moldado por esse meio, e sim é agente de transformação, tentando entendê-lo e mudá-lo, em uma luta nem sempre frutífera. Repensar os valores da terra, sua composição e a formação desse homem enquanto sujeito participante de uma (dura) realidade é recorrente. A partir dessa perspectiva, como disse Nelson Coutinho, fica mais claro o realismo de 1930 ter-se desenvolvido em uma região, naquele instante, desprestigiada de poder, mas com enorme relevância cultural para a formação da nação brasileira. Era necessário, portanto, mais que inventariar toda essa cultura, demonstrar como ela era constituinte da vida dos brasileiros, e que não necessariamente era notada: os pequenos hábitos que, de tão corriqueiros, se perdiam no eterno vislumbrar o outro sem dar conta de si mesmo. Voltando à metáfora do pêndulo, agora ele estaria do lado da diferenciação, e não da padronização ao internacional.

Coloca-se, então, como líder intelectual de uma parcela significativa dessa geração e influenciador de outras que viriam, o sociólogo Gilberto Freyre. Paralelamente ao movimento modernista de São Paulo, na década de 1920, o sociólogo pernambucano conduzia o movimento regionalista do Recife, “regionalista – tradicionalista, a seu modo, modernista”. Sobre sua posição frente ao movimento paulista, o próprio Gilberto escreveu:

Talvez se possa sugerir que a Semana de Arte Moderna foi um fato histórico de singular importância para as artes e as letras brasileiras, sem ter projetado – como o Movimento do Recife se projetou desde o seu início – sobre os estudos sociais. Mas essa importância, acentua-se ter sido quase toda estaticamente histórica, não tendo

se alongado em trans-histórica. Neste ponto, o Regionalismo tradicionalista e a seu modo modernista parece vir se revelando dinamicamente sobrevivente à época do seu aparecimento. Sobrevivente e recorrente. Trans-histórico, acentua-se. Sua importância ainda hoje se faz sentir (1976, p.47-48).

O movimento regionalista do Recife não estava apenas empenhado em propor uma estética, mas assumir a nossa formação e valores culturais, fugindo de experiências artísticas estrangeiras não ligadas organicamente a essa formação e assumindo contornos próprios. Na visão de Gilberto Freyre,

Note-se que enquanto a Semana de Arte de São Paulo e o Modernismo do Rio, se esmeraram, antes das últimas fases a prodigiosa atividade de Mário de Andrade, em renovações, aliás admiráveis, em setores eruditos da cultura, à qual comunicaram valiosos estímulos e valiosas sugestões importadas da Europa, o Regionalismo saído do Recife – do qual o *Livro do Nordeste* foi expressão tão marcante – sem deixar de incluir saudáveis importações dessa espécie – do Imagismo, por exemplo – empenhou-se também em, desde o seu início, pesquisar, reinterpretar, valorizar as inspirações vindas das raízes telúricas, tradicionais, orais, populares, folclóricas, algumas como que intuitivas da mesma cultura. Preocupação telúrica que é um dos característicos do *Livro do Nordeste*. Coisas não só telúricas como cotidianas, espontâneas, rústicas, desprezadas pelos em arte ou em cultura sensíveis somente ao requintado e ao erudito (1979, p.6).

A influência que Gilberto Freyre exerceu em seus contemporâneos, de fato, foi considerável. José Lins do Rego admite, no prefácio do livro *Região e Tradição*, do próprio Gilberto Freyre, essa atuação poderosa:

Conheci Gilberto Freyre em 1923. Foi numa tarde de Recife, do nosso querido Recife, que nos encontramos, e de lá para cá a minha vida foi outra, foram outras as minhas preocupações, outros os meus planos, as minhas leituras, os meus entusiasmos. Pode parecer um romance, mas foi tudo da realidade. [...] Começou uma vida a agir sobre outra com tamanha intensidade, com tal força de compreensão, que eu me vi sem saber dissolvido, sem personalidade, tudo pensando por ele, tudo resolvendo, tudo construindo como ele fazia. Caí na imitação, no quase pastiche. Isto não só no seu jeito de escrever como em tudo o mais: nos seus gostos, nas suas relações, nos seus modos de vida (1968, p. 18).

Fato é que o regionalismo se desenvolveu a partir de resultantes sócio-históricas, que vinham se desdobrando desde a metade do século XIX. Entre outros fatores, o surgimento do pacto federativo colocado em oposição ao modelo centralizador do império pode ser visto como um impulso às culturas reprimidas (SANTOS, 2004, p. 7-10), isoladas historicamente pelo modelo político-econômico até então vigente. Contudo, a proclamação da República não representou uma mudança significativa na ordem econômica e social das regiões. O poder central continuou a ser excludente, e no âmbito estadual houve a consolidação das oligarquias

devido à política dos governadores. Perdurando a centralização, muitos artistas, marginalizados pela intelectualidade nacional, viram-se para os assuntos da sua terra, tomando-a como fonte de criação artística.

A postura de preferir o factual ao psicológico, o excêntrico ao habitual, está de acordo com a ideia de um levantamento de tipos humanos, de traços de um povo, que por sua vez satisfaziam ao interesse de conhecer a sua própria terra, preponderante no regionalismo inicial, mas ainda presente, de certo modo, no segundo momento. E mesmo com um avanço estético considerável, ultrapassando o retrato pitoresco, o regionalismo desse segunda momento ainda mantém certo tipo de pessimismo, evidenciando traços do naturalismo. Segundo Antonio Candido

todos eles, ao menos em parte da sua obra, fazem um tipo de romance social bastante relacionado com os aspectos regionais, e não raro com os restos de pitoresco negativo, que se combina a um certo esquematismo humanitário para comprometer o alcance do que escrevem (2006. p.193).

Fazia-se necessário, portanto, ampliar ainda mais a figura do homem, não mais ligado a um meio específico que o determina, e sim, um homem que a partir do seu espaço estabeleça conexões com outros homens de diversos locais. Entretanto, é inegável o avanço que esse segundo momento alcançou: é a partir desse ponto que o regionalismo configura-se como uma vertente da literatura brasileira comprometida com o homem e suas condições de vida, considerando os aspectos culturais intrinsecamente ligados à formação da nação. Estavam dadas as prerrogativas para o surgimento do terceiro momento, designado super-regionalista, no qual

refinamento técnico graças ao qual as regiões se transfiguram e os seus contornos humanos se subvertem, levando os traços antes pitorescos a se desencarnarem e adquirirem universalidade. Descartando o sentimentalismo e a retórica; nutrida de elementos não realistas, como o absurdo, a magia das situações; ou de técnicas antinaturalistas, como o monólogo interior, a visão simultânea, o escorço, a elipse – ela implica não obstante em aproveitamento do que antes era a própria substância do nativismo, do exotismo e do documentário social (CANDIDO, 2006, p.195).

Tracemos o caminho: se no primeiro momento o homem sertanejo era visto como um ser exótico, e era fotografado pitorescamente, no segundo já temos a tomada de consciência definindo de sobremaneira a luta desse homem, esquecido pelo poder público, em um meio hostil, áspero. No terceiro momento, as perspectivas de uma literatura documental se desfazem completamente. O factual perde espaço para o experimentalismo linguístico; o

episódico deixa de estar isolado e passa a ser reflexão para entendimento de um todo. No terceiro momento regionalista, a linguagem passa por uma “invenção revolucionária, que conseguiu universalizar mensagens e formas de pensar do sertanejo através de uma sondagem no âmago dos significantes [...] que exige do receptor um alto nível de abstração e coincide com certas tendências experimentalistas da arte moderna” (BOSI, 2004, p.141).

O ápice desse momento seria realizado pelo escritor mineiro João Guimarães Rosa, com o livro *Grande sertão: veredas*, de 1956. Precisamente sobre esse livro, mas de determinada maneira sobre toda a obra de Rosa, diz Antonio Candido:

Numa literatura de imaginação vasqueira, onde a maioria costeia o documento bruto, é deslumbrante essa navegação no mar alto, esse jorro de imaginação criadora na linguagem, na composição do enredo, na psicologia. [...] Para o artista, o mundo e o homem são abismos de virtualidades, e ele será tanto mais original quanto mais fundo baixar na pesquisa, trazendo como resultado um mundo e um homem diferentes, compostos de elementos que deformou a partir dos modelos reais, consciente e inconscientemente propostos (2000, p. 121-122).

Quanto mais aprofundada a pesquisa na linguagem, mais aprofundado seria o conhecimento sobre esse “homem-humano”; a cada passo em busca de respostas para as perguntas desse homem afligido pelas circunstâncias que movem o seu mundo, a linguagem serve de instrumento de reflexão e autoconhecimento, criando, nos dizeres de Candido, o “seu mundo” e o “seu homem”. Aprofunda-se a linguagem, recria-se um mundo, aproxima-se do homem e seus conflitos, sobretudo os psicológicos.

1.2. Regionalismo de Bernardo Élis

Como situar Bernardo Élis nesse contexto tão diverso que é o do regionalismo brasileiro? O primeiro ponto nebuloso que enfrentamos é o fato de sua estreia ter sido apenas em 1944. Nessa época, os principais romances sociais já haviam sido publicados: “o romance social ou proletário foi quantitativamente dominante na década [de 1930], mas seu prestígio teve a tendência de diminuir a partir de um momento de auge em 1933”, nos informa Luís Bueno (2006, p. 15). Evidentemente que os romances sociais e regionais continuavam a ser publicados, mas de certa forma, entrava na pauta do dia questões que não se limitavam a um tom de denúncia. Para se ter uma ideia da perda de prestígio do romance social e das novas perspectivas da literatura brasileira, Clarice Lispector, em 1943, já havia estreado com *Perto do coração selvagem*. Entender a inserção das obras literárias de Bernardo Élis na vertente

regionalista do Brasil implica, de certa forma, rever o panorama histórico-cultural de Goiás na década de 1930, marcado, obviamente, pelas mudanças no plano nacional, que incitaram o fim de um isolamento secular do estado. Essas mudanças ocorreram de forma lenta e gradativa, mas com ápice na revolução de 1930 e com a construção de Goiânia. Por outro lado, Bernardo Élis também precisa ser entendido como participante de uma tradição literária, tanto em um âmbito estadual quanto nacional. Na segunda, fica clara sua ligação com o regionalismo nordestino, pensando no abandono da população do Centro-Oeste brasileiro; entretanto esse abandono da população mais humilde se deve também às circunstâncias locais. Refletido literariamente, a sua produção literária será contrastada com a narrativa do primeiro vulto literário goiano que conseguiu romper as fronteiras do estado: Hugo de Carvalho Ramos, com seu único livro, *Tropas e boiadas*, de 1917.

O senso de pertencimento a um lugar específico na obra de Bernardo Élis, faz com que Enid Yatsuda Frederico afirme, na “apresentação” do livro *A vida são as sobras*, obra biográfica feita pelo próprio autor:

Dizer que Bernardo Élis é *escritor goiano* significa fornecer boa parte dos traços característicos [...] mas principalmente porque, de modo consciente – como convinha a um escritor engajado nas lutas sociais – tomou a si a tarefa de revelar ao Brasil os desmandos praticados naquele “Goiás, não há o que não haja” (2000, p.7, grifo da autora).

Essa particularidade observada por Yatsuda Frederico permeia praticamente todas as obras do escritor. Desde seu primeiro livro, *Ermos e gerais*, até a obra póstuma *Onde canta a seriema*, de 2005, observa-se o intuito de denunciar uma realidade degradante de um povo que vivia isolado do centro, suportando o cetro dos coronéis:

Minha literatura, então, era matéria difícil, porque focalizava problemas goianos tidos como indignos do fazer literário. Procurava sublinhar a humanidade do homem sem terra, mostrando a injustiça do latifúndio e da opressão feudal, responsáveis pelo atraso e pelos males sociais de que éramos vítimas. [...] Enfim, minha literatura metia o dedo nas chagas mais dolorosas de uma cultura regionalizada (ÉLIS, 2000, p. 99 – 100).

E é essa intenção de denúncia que o leva para as fileiras do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Na entrevista que originou o livro autobiográfico, quando perguntado por Giovanni Ricciardi se houve algum acontecimento que o marcou, Élis responde: “Falaremos de um acontecimento que me marcou definitivamente sob o ponto de vista social, sentimental, histórico, político etc. Tal acontecimento se deu em 1943/45 – foi meu ingresso no Partido

Comunista do Brasil” (p.93). A adesão ao partido, como o próprio autor salientou, ultrapassa os limites ideológicos-políticos e chega até à alcançar a esfera pessoal:

Com referência ao comportamento pessoal, tinha-se que abandonar a timidez, enfrentar as situações corajosamente e não dissimular as atitudes, os gestos, a maneira de ver e expressar o universo e seus fenômenos. Acima de tudo, cumpria adquirir consciência de que cada homem é senhor de seu destino e os males ou benefícios que enfrentamos são resultados de nossa própria vontade e de nossos próprios atos. Embora de forma inconsciente, o mundo e o chamado destino são produtos do trabalho humano e nada mais. Nada de confiar a poderes sobrenaturais nossas vidas, aceitando os desígnios de uma sabedoria tanto mais perfeita quanto mais misteriosa e inatingível pela inteligência humana.

Era, pois, uma revolução. Revolução no comportamento, revolução no modo de pensar, antes de tudo.

Sem dúvida que semelhante filosofia ampliou o meu universo e eliminou as barreiras entre o sertão e a civilização, entre um roceiro nascido e criado em Goiás e outros homens nascidos e criados nos pontos da mais refinada civilização (p.96-97).

Junto com essa adesão ao PCB, como natural consequência veio à tentativa de implantar o chamado realismo socialista:

Nesse tempo li muito os escritores chamados novos russos, Maiakóvski, Górkí, Illia Enremburg, Sholokov, Bóris Polevoi, prêmio “Stálin” de 1948, romances como o “Dom Silencioso”, novelas como “Assim foi temperado o aço” etc. *Era o domínio do Realismo Socialista que eu quis praticar em Goiás, embora contando com poucas indicações teóricas* (p.95, grifo nosso).

Hoje se faz uma leitura um tanto quanto apressada sobre o realismo socialista, execrando-o e ligando-o à Revolução de 1917 e às ideias de Marx, Engels e Lênin – o que não parece ser totalmente correto. Na concepção do criador do realismo socialista, Andrei Zhdanov, a arte de partido é uma verdadeira convocação:

O camarada Stálin chama aos nossos escritores engenheiros de almas. O que é que isso significa? Que obrigações que isso nos impõem? Antes de mais nada, isso significa que devem conhecer a vida para representá-la fielmente nas nossas obras, não escolarmente, como um objeto morto, nem mesmo como uma realidade objetiva, mas representar a realidade em seu dinamismo revolucionário. Depois, em conformidade com o espírito do socialismo, devem combinar fidelidade e representação artística historicamente concreta como trabalho de modelação ideológica e educação dos trabalhadores. Este método de literatura e crítica literária é que constitui aquilo que chamamos método realista socialista (apud FREIRE, 2008, p.160).

Se as ideias do realismo socialista foram uma das muitas leituras de Bernardo Élis, contudo, o monolitismo imposto por Stálin e Andrei Zhdanov não o atrai por muito tempo, e

logo ele se afasta dessa “arte de partido”. A partir desse afastamento, sua obra se aproxima, conscientemente, da teoria lukacsiana, separando, de certa forma, uma arte “sadia” de uma arte “doente”. Essa divisão, instaurada pelo filósofo húngaro no célebre ensaio “Narrar ou descrever?” (1965), serve a Bernardo Élis não como recusa de elementos estéticos – tanto que o escritor é considerado por muitos o introdutor do modernismo e das suas conquistas estéticas na região Centro-Oeste do país –, mas sim como forma de refutar uma arte de caráter solipsista:

Entendo que a literatura atual está mais voltada para o mundo subjetivo, da fantasia, para a negação dos princípios da lógica cartesiana; é mais uma confissão, uma espécie de auto-análise. Abandonou-se a predominância do naturalismo físico e se caiu naquilo que paradoxalmente chamo de naturalismo subjetivista, ou seja, hipertrofia do subjetivo, abuso do *non sense*. Compreende-se que toda fantasia é válida e normal, mas desconhecer os recursos psicológicos assentados expõe à narrativa a sérios desgastes. Seria o reino da não comunicação. [...] *minha literatura estava voltada principalmente para as difíceis condições de vida e de trabalho do camponês sem terra, para quem a reforma agrária era a grande esperança* (ÉLIS, 2000, p.165-166, grifo nosso).

Ainda no âmbito da dicotomia lukacsiana, Bernardo Élis opta por *narrar*, e não *descrever*; *participar*, e não apenas *observar*:

O caráter “acabado” do capitalismo não significa naturalmente que tudo esteja em forma definitiva e acabada e que a luta e desenvolvimento tenham cessado, ainda que nos fixemos na vida de um só indivíduo. Tal caráter significa apenas que o sistema capitalista se reproduz sempre como tal e a cada vez em um nível mais elevado de inumanidade “acabada”. O sistema se reproduz ininterruptamente, mas este processo de reprodução é, na realidade, uma série de lutas encarniçadas que se realizam também no âmbito da vida de um indivíduo dado, o qual sofre um processo de transformação em acessório desumanizado do sistema capitalista, mas não é acessório de nascença.

Este é exatamente o ponto fraco (cujos efeitos são capitais para a ideologia e para a literatura) dos escritores que seguem o método descritivo: eles registram sem combater os resultados “acabados”, as formas constituídas da realidade capitalista, fixando-lhe somente os efeitos mas não o caráter histórico-conflitivo, a luta de forças opostas (LUKÁCS, 1965, p.82-83).

Denunciar, na obra de Bernardo Élis, não implica reconhecer como “acabada” o modelo capitalista vigente em Goiás, mas principalmente combater as situações degradantes a que estavam submetidos os homens do sertão goiano, almejando à transformação social. Seu livro de estreia, *Ermos e gerais*, é extremamente ousado quanto a esse intuito, mesmo sem um propósito nitidamente marxista, presente em algumas obras posteriores. Os contos, mesmo se valendo das mais diversas técnicas, revelam com crueza o abandono em que se encontrava a

população goiana, centrando a denúncia nas condições de vida dessas pessoas, e nas dificuldades de sobrevivência:

Pretendia realizar uma literatura simples, direta, objetiva e brutal. Para mim, naquele tempo, o brutal era muito importante; seria o reflexo da psicologia primária do homem sertanejo ou do Terceiro Mundo, que tinha nos crimes de morte a sua maior tragédia e para quem a morte era sempre um perigo eminente, ante a falta de policiamento, a impunidade, a ausência de qualquer assistência dos poderosos, a ausência de qualquer natureza. Era um viver muito primitivo, em que a vida humana estava posta em jogo a todo momento. Seguiu, sem o saber, um dos estereótipos da literatura regionalista brasileira (ÉLIS, 2000, p.115-116).

Assim deve ser entendido o regionalismo de Bernardo Élis: alia-se o senso de pertencimento a um lugar – sua terra natal –, ao partidário: “Acrescentaríamos, então, ao de *escritor goiano*, um outro traço que lhe dá um contorno mais definido: *comunista*” (FREDERICO, 2000, p.12, grifos da autora). E é pelo fato de ser goiano, de se ver cercado por uma realidade degradante, se imbuir de *valores* comunistas, na tentativa de interferir diretamente na vida das pessoas através do *texto artístico*, que o autor de *O tronco* esperava lançar Goiás no cenário cultural brasileiro. Sendo assim, a obra de Bernardo Élis situa-se na passagem do segundo momento regionalista – a tomada de consciência do subdesenvolvimento – ao posterior, o suprarregionalismo, que tem como vulto maior João Guimarães Rosa.

Na sua obra inicial, apesar da edição bastante acanhada⁵, Bernardo Élis recebe elogios significativos da intelectualidade brasileira da época. Alceu Amoroso Lima e Mário de Andrade criticaram positivamente o livro, surpreendendo o autor, que não esperava um reconhecimento rápido e notório. Instalado em Goiás, um estado economicamente periférico, foi com grande susto e entusiasmo que Bernardo Élis recebeu uma carta de Monteiro Lobato, elogiando pública e efusivamente a obra e seu escritor. Entusiasmado também ficou Lobato ao ler o livro, ao ponto de, paradoxalmente, condenar um certo “exagero de disposição literária” – por mais confuso que isso possa parecer – por parte de Bernardo Élis: “o livro está prejudicado pelo excesso de talento do autor. Como derrama!... Parece uma taça de champanha abruptamente cheia demais e que se derrama toda!” (LOBATO apud ÉLIS, 2000, p. 144). Contraditoriamente, o próprio Lobato assume um tom hiperbólico nos elogios:

teremos em Bernardo Élis o mais prodigioso escritor do Brasil Moderno, o primeiro grande manejador da imensa massa de dores, estupidez crassa e tragédia que é o

⁵ *Ermos e Gerais* foi a obra vencedora do Prêmio “Hugo de Carvalho Ramos”, concurso instituído pela Prefeitura de Goiânia, em 1944.

imenso Brasil analfabeto do interior. Com esse material e o seu gênio, meu caro Élis, você opera em nossa literatura uma revolução ainda maior do que foi na Rússia o comunismo (p. 144).

Para um recém ingresso no partido comunista, ter seus textos comparados à Revolução de Outubro era, antes de tudo, uma honra. Todavia, em um primeiro momento, o autor chegou a acreditar que se tratava de uma ironia lobatiana. Aflito com essa dúvida, apenas depois de três dias escondendo a carta, sem saber se ela era sincera ou não, resolve mostrá-la ao então prefeito de Goiânia, Venerando de Freitas, e, finalmente, o escritor se sentiu realmente enaltecido: “Venerando nem acabou de ler a missiva. Saiu sacudindo-a no ar e mostrando para todos com quem encontrava. Quando lhe manifestei minha dúvida, nem acreditou, nem tomou conhecimento de minha burrice como dizia” (p. 143-144).

Na epístola, Monteiro Lobato recomendava-o produzir um romance: “Escreva um romance tremendo sobre a coisa como é nesse dantesco Goiás, onde não há o que não haja” (p. 144). E o que até então era um desejo, passa a ser uma convocação: “Isso me impressionou de maneira especial porque eu também procurava na literatura um pretexto para denunciar os males sociais a que estava condenado o sertão” (p. 152). Em 1956, seguindo a recomendação, Bernardo Élis publica o elogiado romance *O tronco*.

Os méritos do principal romance do nosso autor parecem estar na extrapolação do projeto de escrita antes concebido: em um primeiro momento, a recusa da pesquisa sociológica em favor da produção de uma obra ficcional; e, progressivamente ao longo do texto, o rompimento parcial com o realismo socialista e a adoção de técnicas narrativas modernas, na tentativa de não só alardear a penúria do homem do sertão, mas principalmente, entender que houve uma transformação sócio-histórica substancial para mudar a estrutura da sociedade de São José do Duro, cidade exemplar do coronelismo tradicional do Norte de Goiás em 1919.

Devemos entender a utilização do realismo socialista nas obras do autor não como um retrocesso, mas sim como um instante de reflexão deliberada sobre a organização econômica – e a consequente espoliação – do povo sertanejo. Para Enid Yatsuda Frederico, a militância no Partido Comunista Brasileiro forneceu a Bernardo Élis

bem mais que as balizas do hoje execrado Realismo Socialista. Deu-lhe, por exemplo, a possibilidade de melhor conhecer as pessoas simples – personagens de sua literatura –, a sua linguagem, e de aguçar o senso de justiça. Sabe-se que o autor, durante alguns anos, no exercício das tarefas partidárias, esteve por diversas vezes no campo em contato com os trabalhadores rurais para ler-lhes os contos que elaborava, buscando sentir-lhes as reações, se entendiam o que escrevera, se gostavam ou não. Desse modo, a construção de suas personagens, a paisagem rural e

o contexto social em que se desenrolam as ações, puderam fazer-se assentados em profundo conhecimento, o que não significa tratar-se de “retratos da realidade”, nos moldes naturalistas (FREDERICO, 2000, p.11).

Desse modo, excetuando-se seu único livro de poemas – *Primeira chuva* (1953) –, pode-se inferir que as obras do nosso autor, de certa forma, se agrupam a partir da incursão no realismo socialista: nitidamente inferior as demais, *A terra e as carabinas* (1987) é a única totalmente adequada à submissão partidária; *Ermos e gerais* (1944), *Caminhos e descaminhos* (1965), *Veranico de janeiro* (1966), os contos até então inéditos publicados juntos com uma seleta de *Ermos e gerais* e *Caminhos e descaminhos*, denominada *Caminho das gerais* (1975), *Apenas um violão* (1984), *Chegou o governador* (1987) e a obra póstuma *Onde canta a seriema*⁶ (2005) fazem parte de um instante no qual, em geral, os ideais de Stalin e Zhdanov não estavam presentes. Cabe ao romance *O tronco* ser a obra de extrapolação desses ideais: estando presentes na obra, esses são solapados pela intenção de participar de uma interpretação social mais profunda, afiançado pelo seu o poder estético-criador:

Depois de *O tronco*, diante da influência decorrente da literatura mais moderna e do Suplemento do *Jornal do Brasil*, bem como ao impasse do comunismo no mundo, minha literatura mudou. Em certo ponto, especialmente em *Veranico de janeiro*, retornei um pouco à linha de *Ermos e gerais*, refletindo, contudo, a ideologia esquerdista vigente no Brasil. É um livro que não reflete os interesses dos patrões (ÉLIS, 2000, p.125).

Sem chegar a comprometer a qualidade de *O tronco*, a adoção ao realismo socialista – ambicionando, portanto, uma melhor condição de trabalho –, mas, permanecendo atrelado ao manancial histórico goiano, que nega veementemente essas melhores condições, o romance nos traz uma impressão de falsa esperança no futuro: fracassa a tentativa de atender ao ideal comunista em uma sociedade caracterizada pelas oligarquias. A “Batalha do Duro” – instante beligerante que resulta em um massacre dos policiais-jagunços, dos jagunços-policiais e da população pobre do lugarejo – faz com que o leitor se veja diante de mortos e escombros; mas, atendendo aos padrões estéticos do realismo socialista, mesmo após confirmar esse cenário desolador: “Passaram as semanas, os meses, anos se passariam com a jagunçada na sebaça, saqueando, matando, violentando. A miséria caiu sobre a região, onde só se podia viver quem possuísse bando armado” (ÉLIS, 2003, p.269), o narrador insiste, movido pelo ideal comunista, em vislumbrar um futuro melhor: “Do sangue derramado, da miséria, da dor, das lágrimas espalhadas nas terras do Duro, uma vida melhor iria despontar” (p.276). O leitor

⁶ Entretanto, vale lembrar que esse livro possui alguns contos, como “Arrendo” e “Quinca vaqueiro” que ainda estão marcados pela incursão no realismo socialista.

nota o paradoxo, e devido ao tema da obra – uma intervenção da polícia militar de Goiás em um pequeno povoado, afrontando a oligarquia local – e da forma como esse tema é posto – uma querela entre os poderosos, na qual as pessoas mais humildes são as grandes derrotadas –, ele acaba tomando uma atitude um tanto cética quanto ao futuro. Juntamente com esse fator, outro que influencia o relativo esquecimento de *O tronco* pela crítica especializada, é o ano de publicação: 1956, da obra-prima *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Comparada com a narrativa de Riobaldo, o principal romance de Bernardo Élis passava a ser considerada como obra de grande valor social, mas de posição secundária quanto à estética.

Sendo assim, a obra de Bernardo Élis situa-se na passagem do segundo momento regionalista – a tomada de consciência do subdesenvolvimento – ao posterior, o suprarregionalismo, que tem como vulto maior Guimarães Rosa. Considerando a estética modernista, Bernardo Élis situa-se como o pioneiro do regionalismo goiano-mineiro, uma vez que *Sagarana*, o primeiro livro de Guimarães Rosa, data de 1946. Mesmo contando com o nome de Hugo de Carvalho Ramos, na década de 1940, Goiás não se encontrava apenas na periferia nacional no âmbito socioeconômico, mas também no panorama artístico-cultural. O que move Bernardo Élis é uma sensação de afirmação do estado no cenário brasileiro: “O objetivo [de sua obra] seria incluir Goiás na literatura nacional com peculiaridades marcantes, pois até aquele momento [década de 1940] Goiás estava ausente do panorama literário brasileiro” (2000, p.113). E parece claro que a literatura regionalista busca, propositalmente, um mimetismo no qual a arte está a serviço da realidade social que circunda o seu autor. Conclui-se, portanto, que há sim uma ligação mais próxima entre uma realidade socioeconômica e a representação dessa na obra literária.

Luís Palacín e Maria Augusta de Sant’anna Moraes afirmam categoricamente que a revolução de 1930 não trouxe, de imediato, mudanças na ordem social do estado. Goiás continuou consideravelmente afastado do poder nacional, porém, no que tange ao estilo de governo, as transformações foram muito relevantes:

O governo passou a propor, como objetivo primeiro de sua gestão, a solução dos problemas do estado em todas as ordens, dando especial ênfase ao problema do desenvolvimento [...]. Estabilizado o governo da revolução e durante os dez anos que se seguiram (1932-1942), o grande empreendimento que catalizou e sintetizou esse afã de construir algo novo e desenvolver o estado foi a construção de Goiânia (PALACÍN; MORAES, 2001, p.106).

Buscava-se uma modernização. Essa concepção de um governo mais liberal confrontava com o tom conservador existente na administração centralizadora do estado,

sobretudo a partir de 1912 até a revolução de 1930. “Revolução importada”, nas palavras de Palacín e de Moraes, pois Goiás não tinha uma classe média capaz de se articular em torno de uma ideologia política. Cabe ressaltar que essas mudanças eclodiram em 1930, mas estavam em formação nas décadas anteriores: fato que comprova isso é a linha de trem que chegava ao Sul de Goiás em 1913 – de forma tardia, por sinal – e o automóvel introduzido em Goiás em 1907, com a primeira estrada de rodagem inaugurada em 1921. Em Bernardo Élis, contemplamos o sertão sendo “modernizado” e a introdução do caminhão – que seria, metonimicamente, o símbolo da decadência do ciclo do gado, enquanto o carro de boi simbolizaria o tempo áureo e nostálgico (SANTOS, 2004, p.111-113). Evidentemente, em um primeiro momento, tanto o transporte rodoviário quanto o ferroviário tinham aqui pouca expressão econômica, mas sua presença já levava a considerar um estágio de desenvolvimento posterior, e que não permitiria regressão. A partir desse instante, um determinado *status quo* da população, então, sofreria alterações definitivas: a construção de Goiânia daria início ao êxodo rural no próprio estado, o processo de mecanização rural, a forma de locomoção do gado e a sua distribuição passariam a colocar o sertanejo em segundo plano em relação às máquinas. Essa alteração de *status quo* do homem goiano pode ser retratada em dois períodos distintos: com Hugo de Carvalho Ramos no final do século XIX e início do XX, e a outra com Bernardo Élis, na década de 1930, integrando os dois autores no que Rogério Santana dos Santos (2004) denominou de “ciclo do gado”, um tema da literatura brasileira identificada e analisada por ele. Literariamente, observa-se como mola propulsora a pecuária – principal atividade econômica de Goiás no período – e como o sertanejo perde relevância para esse processo de modernização. Segundo Rogério Santana dos Santos,

O gado, importante para a economia e cultura goianas, não perde valor com os novos métodos de transporte implantados no sertão. A cultura que envolve todo o trato do gado é que sofrerá modificação, principalmente sua locomoção e a conseqüente distribuição do produto para consumo em outros Estados Brasileiros. [...] Porém, na literatura sua representação dentro do ciclo abarca o período áureo de sua inscrição na cultura, com Hugo demonstrando a crença nos benefícios advindos da vida pautada por toda prática que envolve a criação e a comercialização do gado (2004, p. 79).

Tropas e boiadas, de 1917 – obra acrescida de contos até a quinta edição de 1965 –, representa essa fase áurea, o primeiro momento do ciclo do gado, em que, apesar das condições de sobrevivência precárias, tinha-se a esperança de um futuro promissor devido a essa atividade econômica. Já na obra de Bernardo Élis, com “a retórica do horrendo e do macabro, que pesava em excesso nas suas passagens naturalistas” (BOSI, 1976, p.26),

Representa em seus contos (*Ermos e gerais, Caminhos e descaminhos, Veranico de janeiro*) a decadência do ciclo [do gado], a fase posterior à crença de que Goiás poderia sair de seu isolamento político e pobreza econômica com a atividade mais rentável naquele momento. *A decadência vai ser manifestada pela vida pacata dos velhos coronéis, pela apatia de alguns moradores de pequenas cidades que já sofrem a influência da modernidade urbana em curso no Brasil, e manifestada pela miséria da população serviçal, descendentes de escravos, mas também de homens livres* (SANTOS, 2004, p. 79, grifo nosso).

Nos contos, essa apatia dos coronéis acontece, sobretudo, por estarem, gradativamente, perdendo espaço na nova conjuntura socioeconômica; já no romance *O tronco* contra a perda de espaço político há a reação violenta. O intuito de instaurar uma Nova República traz a modernização; e essa, como consequência, a quebra definitiva da aparente harmonia da relação patrão-empregado. Segundo José Godoy Garcia, Bernardo Élis capta essa mudança:

Mas a revolução de trinta deveria, lentamente, é verdade, mudar profundamente sua terra. Uma série de transformações encabeçadas pela transferência da velha capital para Goiânia seria responsável pela renovação de mentalidade, num crescendo de progresso que penetraria os quadros administrativos e culturais do Estado (apud OLIVAL, 1976, p. 40).

O processo de urbanização e o aumento considerável da população são fatores que inserem Goiás em um novo patamar de desenvolvimento. Já na segunda metade do século XX, o fator que influenciou fortemente nesse crescimento foi a construção de Brasília. Goiás já vivia uma nova época:

A partir de 1940, Goiás cresce rapidamente: a construção de Goiânia, o desbravamento do Mato Grosso Goiano, a campanha nacional de “marcha para o Oeste”, que culmina na década de 1950 com a construção de Brasília, imprimem um ritmo acelerado ao progresso de Goiás. A população se multiplica; as vias de comunicação realizam a integração do estado com o resto do país e dentro do próprio estado; assiste-se a uma impressionante explosão urbana, com o desenvolvimento concomitante de todo tipo de serviços (a educação especialmente); contudo, Goiás continua sendo um estado de economia primária, com uma exploração extensiva de baixa produtividade (PALACÍN; MORAES, 2001, p 113).

A partir desse estágio de desenvolvimento, Goiás já não vivia o clima de esperança em torno da pecuária, apesar de essa continuar sendo, ao lado da agricultura, a principal atividade econômica do estado. O que se percebe historicamente é um crescente número da disparidade social no campo, e as incipientes cidades passam a ser consideradas locais onde a vida poderia ser mais promissora. Em boa parte responsável pelo êxodo rural, essa concentração do

latifúndio ocorria desde a década de 1920: “O censo de 1920, que abarcou 40% da totalidade do estado, constatou a existência de 16.000 propriedades. Destas, somente 2.500 – isto é, 15% - tinham menos de 40 hectares. A extensão média das propriedades recenseadas era de 1.344 hectares (280)” (p.97).

A modernização altera a estruturação do trabalho rural, relegando para um segundo plano a figura do sertanejo – preterido pelas máquinas. Antes, ainda existia uma crença de dias melhores devido à pecuária. Como a introdução do maquinário, modifica-se não só uma estrutura social, mas também os paradigmas da representação do homem sertanejo na literatura de Hugo de Carvalho Ramos e na de Bernardo Élis. No primeiro, segundo Rogério Santana dos Santos,

Com o abrandamento na convivência e sem definir de fato uma relação entre patrão e empregado, ficando a nomeação como representação retórica de um universo pautado pelo embate entre essas duas figuras sociais, o autor cria uma dissimulação desse conflito, apresentando-o sem demonstrá-lo, sugerindo mais do que descrevendo (2004, p. 91).

Possivelmente, essa dissimulação do jogo de poder que encerra essas figuras sociais se dá devido à crença em um melhor futuro para ambas as partes, em razão da pecuária. Contudo, com o passar do tempo, esse jogo de poder não pode mais ser escamoteado, e o grande latifúndio, aliando-se a todo esse processo de modernização já citado, agrava as condições de vida desse sertanejo e o força a vislumbrar a cidade como melhor lugar para a sobrevivência. A literatura de Bernardo Élis, então, foca esse sertanejo sufocado pelas relações de trabalho, na luta pela sobrevivência, em um meio decadente. Ainda segundo Santos,

O ciclo do gado lançou o homem na lida sertaneja com esperança de que ali estaria o caminho para a superação do subdesenvolvimento incrustado na colonização da região goiana. Depois da ilusão aurífera, bem que o manejo do gado, como matéria de exportação ou meio de transporte de carga, era uma esperança de dias melhores em região tão inóspita. Restou, entretanto, aos sertanejos as histórias de seus “grandes feitos”, quando não fantasmagóricos, fruto do equívoco antecedido pelo medo. Na pena de Bernardo Élis, eles tentarão superar as adversidades, a despeito das precárias condições em que se encontram, determinadas pela submissão ao coronelismo arraigado em terras centroestes e pelo mergulho no subdesenvolvimento (p. 122-123).

Dentro desse aspecto, a literatura de Bernardo Élis se sustenta em três pilares: na ligação com o romance regionalista de 1930 e suas implicações modernistas; em uma postura engajada, guiada pelo marxismo; e, por fim, na história goiana – particularmente na questão do ciclo do gado. Evidentemente, outros fatores devem ser considerados, com a leitura de *Os*

sertões, de Euclides da Cunha, que transparece no romance aqui estudado; mas, de determinada maneira, esses pilares se confundem, permeando-se e entrelaçando-se. O próprio ciclo do gado, em sua decadência, serve como forma de denunciar as condições subumanas a que estava submetida grande parte da população goiana. E o próprio autor, em diversas declarações, parece corroborar essa leitura, confirmando os adjetivos *goiano* e *comunista* que Enid Yatsuda Frederico refere-se como essenciais ao autor: “Tentei (tentado pelo marxismo) fazer da literatura uma arma de denúncia contra semelhante situação social, sem contudo abandonar de todo meu projeto de sair de Goiás” (ÉLIS, 2000, p.115).

2 – O TRONCO: DA HISTÓRIA PARA O ROMANCE

Falar é agir. [...] Assim, ao falar, eu desvendo a situação por meu próprio projeto de mudá-la; desvendo-a mim mesmo e aos outros, para mudá-la [...] a cada palavra que digo, engajo-me um pouco mais no mundo e, ao mesmo tempo, passo a emergir dele um pouco mais, já que o ultrapasso na direção do porvir.

(Jean Paul Sartre, 2004)

Começamos o primeiro capítulo citando a resposta de Sartre à segunda pergunta do livro *O que é a Literatura?*; invertemos agora, começamos o segundo capítulo citando a resposta à primeira questão: “O escritor ‘engajado’ sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar” (2004, p.20). A prosa, ainda seguindo a ideologia do autor de *O ser e o nada*, é utilitária por essência. A partir do instante que o escritor opta por narrar, ele se presta a desvendar uma realidade; já não é possível mantê-la no obscurantismo, a não ser que recorramos novamente às fogueiras. Entretanto, mesmo adotando essa postura intolerante, é muito provável que o objeto criado continuará existindo na clandestinidade. O leitor é convidado a aderir à liberdade do escritor, tendo a escolha de aceitar ou repudiar, e não de negar a existência do convite. Solidarizamos com Fabiano e Sinhá Vitória, apesar de existir a possibilidade de ignorá-los; contudo esse ato de ignorá-los implica que o casal de *Vidas Secas* não represente a existência real de milhões de brasileiros que passam pela mesma situação. De certa forma, o alto grau de desumanização presente nessa obra prima de Graciliano Ramos atormenta-nos a consciência, uma vez que nos projetamos estar no lugar deles, mesmo alheio àquela condição social nordestina. Essa projeção será mais eficaz quanto mais artisticamente a imagem for construída, calcada em um certo princípio de totalidade que desvende o homem a ele mesmo, dando-lhe a possibilidade de transformar o mundo e se transformar paralelamente. Portanto,

A operação de escrever implica a de ler, como seu correlativo dialético, e esses dois atos conexos necessitam de dois agentes distintos. É o esforço conjugado do autor com o leitor que fará surgir esse objeto concreto e imaginário que é a obra do espírito. Só existe arte por e para outrem (p. 37).

Não parece despropositada a afirmação de ser com bons sentimentos que se faz a má literatura, contudo uma “literatura como Negação absoluta se torna Antiliteratura” (p 102). Não se trata aqui de negar os experimentalismos artísticos: refutá-los é rejeitar a própria natureza da literatura. Para Bernardo Élis, há na literatura brasileira do final do século XX uma “hipertrofia do subjetivo, abuso do *non sense*. Compreende-se que toda fantasia é válida e normal, mas desconhecer os recursos psicológicos assentados expõe a narrativa a sérios desgastes. Seria o reino da não - comunicação” (2000, p.165). Essa postura contrária a chamada “antiliteratura” força a uma reflexão sobre uma criação que se orienta para o aniquilamento da linguagem, destruindo o objeto primordial que sustenta a essência da língua: a construção de sentido. E mesmo no final da década de 1980, a vertente comunista do autor fala tão alto que ele não se contém em atacar seus pares: “Reitero que a atual literatura

brasileira é elitista, individualista, voltada para os países que exploram o Brasil, em detrimento de nosso povo” (p.169). Não se intenciona aqui debater sobre o caráter popular ou não da literatura, mas não há como deixar de ver que, para os romancistas sociais de 1930, ou a eles ligados ideologicamente, cada vez mais os escritores que não assumiam uma postura engajada, dirigiam-se aos críticos literários e não mais ao seu povo, tendo como consequência uma metalinguagem por vezes improfícua, realizada simplesmente como um joguete exibicionista dos autores “que se distinguem por não aceitarem nenhum caráter local nem social em suas páginas, romances que no fundo não passam de masturbação intelectual, espécie de continuação da masturbação física que praticam diariamente os seus autores” (AMADO apud BUENO, 2006, p. 405).

É certo que o Jorge Amado se vale de uma ofensa vulgar, partindo até para o embuste. Entretanto – o que não justifica o tom calunioso da assertiva –, o célebre autor baiano pretendia defender uma posição literária mais engajada, não significando abrir mão de recursos estéticos. O engajamento do escritor é visto a partir da construção do texto literário, e de como o leitor relaciona-se com esse texto. Constituindo-se, *a priori*, como um ser do seu tempo, o escritor recebe ou refuta certas ideologias. Desconsiderar essas relações é uma forma de retirar determinada *intencionalidade* da obra, e muitos são os que fizeram da pena um instrumento de protesto com o intuito de mudar a realidade social, transformando-a mais justa e menos excludente. Isso não pode ser descartado, sobretudo quando se tem em foco a literatura brasileira. Nicolau Sevcenko, em *Literatura como missão*, mostra essa preocupação engajada e a utilização da literatura como meio de mais justiça social. No final do século XIX e início do XX, guardando as diferenças entre Lima Barreto e Euclides da Cunha, Sevcenko diz que

Dos textos de ambos, o que sobressai, portanto, é uma concepção de literatura e da atividade intelectual, em que se apagam as fronteiras tradicionais entre o homem de letras e o homem de ação, entre o escritor profissional e o homem público e entre o artista e a comunidade. Assim metamorfoseados em escritores-cidadãos, esses autores despontavam para uma dupla ação tutelar: sobre o Estado e sobre a Nação (1983, p. 232).

Para Sevcenko, Lima Barreto denuncia as insalubridades do subúrbio carioca, a burocracia governamental e o apadrinhamento em detrimento ao talento, ao trabalho e à competência:

O temário de sua obra inclui: movimentos históricos, relações sociais e raciais; ideais sociais, políticos e econômicos; crítica social, moral e cultural; discussões

filosóficas e científicas, referências ao presente imediato, recente e ao futuro próximo; ao cotidiano urbano e suburbano, à política nacional e internacional, à burocracia, dados biográficos, realidade do sertão, descrições geológicas e geográficas (fragmentos) e análises históricas. Praticamente tudo o que de mais relevante oferecia a realidade de sua época, como se pode perceber (p.162).

Esse “praticamente tudo o que de mais relevante oferecia a realidade de sua época” leva muitos críticos, de forma acertada, a verem em Lima Barreto uma atenta testemunha do seu tempo, fazendo-o projetar-se, paradoxalmente, para além do mesmo. A produção de uma literatura que buscava “o tempo presente/ os homens presentes/ a vida presente” (ANDRADE, 2001, p.158) o transformou em um observador sagaz das mazelas de uma nação que almejava a república, mas que, contraditoriamente, calcava-se em (pré-) conceitos suscetíveis à estratificação de uma “aristocracia”. “Escritor eminentemente memorialista, a ponto de se tornar difícil, senão impossível delimitar em alguns de seus romances e contos as fronteiras da ficção e da realidade, ele anotou, registrou, fixou, comentou ou criticou todos os acontecimentos da vida republicana” (BARBOSA, 1990, p.11). A rememoração do passado, além de fornecer um caráter um tanto quanto introspectivo, de insulamento em si mesmo (LINS, 1976, p.31-48), também possibilita ao autor de *Triste fim de Policarpo Quaresma* aderir ao filão mais numeroso da literatura brasileira: aquele que pretende *participar*, de forma ativa, das realidades sociais da recém-república, e,

nessa perspectiva, as realidades sociais, isto é, o conteúdo pré-romanesco, embora escolhidas e elaboradas pelo *ponto de vista* afetivo e polêmico do narrador, não parecem, de modo algum, forçadas a ilustrar inclinações puramente subjetivas. O resultado é um estilo ao mesmo tempo *realista e intencional*, cujo limite inferior é a crônica (BOSI, 2004, p.318, grifo do autor).

Ora, para o narrador elaborar um “ponto de vista” que resulte em um realismo intencional, houve *a priori* uma escolha ideológica do autor: a de se tornar um crítico do seu tempo. Nesse sentido, apesar de fazerem uso da linguagem de forma diametralmente opostas, Lima Barreto e Euclides da Cunha estão fadados por eles próprios a serem escritores-cidadãos:

A amplitude de temas que Lima Barreto abrange em sua produção literária só comparável, no seu tempo e anteriormente a ele, ao extenso itinerário percorrido pela obra euclideana. Verifica-se nele o mesmo anseio de revelar em seus textos um retrato maciço e condensado do presente, carregado do máximo de registros e notações dos vários níveis em que o saber do seu tempo permitia captar e compreender o real. O próprio autor esclarece o efeito estético e comunicativo que buscava ao promover esse adensamento extremo dos dados e circunstâncias mais marcantes do seu tempo. “A realidade, diria o escritor parafraseando o seu

idolatrado Dostoievsky, é mais fantástica do que tudo o que nossa inteligência possa fantasiar” (SEVCENKO, 1983, p.161).

O autor de *Literatura como missão* cita a própria fala do escritor carioca em *Bagatelas* (1923): a realidade já lhe era suficiente, uma vez mais incrível que a fantasia. Contudo, não se pode atribuir a Lima Barreto, e igualmente a Euclides da Cunha, uma ação *diegética* sobre a história; estamos, pelo contrário, com um texto que centra-se na *mimese*. E, pela escolha artística da representação do real, eles escapam ao tempo e ao espaço – que os incitaram a tomar uma postura engajada – projetando seus textos para o futuro, e influenciando as futuras gerações: não pelo fato de optarem pela veia realista da nossa literatura, já tão numerosa quando eles estream, mas por adotarem uma postura contrária ao simples relato. Ambos, através da linguagem, reconfiguram o fazer literário no Brasil: um por despir-se dos helenismos arcaizantes que imperavam no panorama literário nacional da época, outro por forjar, nas palavras de Nicolau Sevcenko,

um estilo elevado e híbrido [...] e dessa composição resulta na sua obra, em conclusão, uma linguagem elevada, selecionada, elaborada, altamente metafórica e imagística, de comunicabilidade mediatizada, dotada de efeitos elocutivos, escoimada de clichês, rebarbativa, áspera, carregada, homogênea, praticamente sem variação sociolinguística, isenta de paródia ou prosopopéia, reveladora e enérgica. *Uma linguagem altamente coerente com o conteúdo transmitido, na medida em que procurava evidenciar uma dignidade superior da cultura científica e filosófica e revelar a sua capacidade de perceber erros e injustiças*, ao mesmo tempo que expunha a verdade última presente no movimento profundo das forças naturais (p.135, grifo nosso).

A linguagem passa a estar a serviço de um projeto literário, e não independente dele. Podemos considerá-la o *meio*, um certo procedimento, que ambiciona a um determinado *fim*. E se pensarmos na afirmação de Todorov de que “A história é uma abstração pois ela é sempre percebida e narrada por alguém, não existe ‘em si’” (2008, p.222), ampliaríamos para um sistema macro: a história não existe em si, tal qual a obra precisou de um agente (escritor) para poder se fazer existir também. Isso não significa fazer da crítica literária um exercício sobre a vida do autor, como também não pode ser uma tentativa de justificar a obra a partir de conjunturas externas. Mas, desconsiderar uma ideologia que o autor tenta imprimir ao seu trabalho, tornado-a imprescindível na construção literária, uma vez que essa ideologia passa a ser um elemento desse texto, também configura-se um erro, pois se abre mão da própria razão de ser estrutural da obra.

Euclides da Cunha aborda como tema de seu principal livro a campanha de Canudos, e a partir daí estabelece a sua concepção de linguagem. Ele deseja, tomando como ponto de partida a ciência e a filosofia, denunciar, mas com o agravante de a situação se dar em um

conflito beligerante extremamente desigual, reflexo do abandono do Brasil do sertão pelo litorâneo. E, reconhecidamente, a linguagem euclidiana – arcabouço metonímico do desequilíbrio de força – utilizada na sua principal obra perderia as antíteses e paradoxos que a movimentam, visto que essas figuras de estilo estão colocadas no seu texto para corroborar essa desigualdade. Na nota preliminar do seu ensaio de crítica histórica (OLIVEIRA, 1991, p.321), o autor de *Os sertões* já expõe que “Aquela campanha lembra um refluxo para o passado. E foi, na significação integral da palavra, um crime. Denunciemo-lo” (1963, p. 04).

Bernardo Élis adota a mesma atitude. Já na dedicatória de *O tronco*, fica exposto esse caráter de denúncia: “Ofereço este livro aos humildes vaqueiros, jagunços, soldados, homens, mulheres e meninos sertanejos, mortos nas lutas dos coronéis e que não tiveram sequer uma sepultura” (ÉLIS, 2003, p.v).

Entretanto, verificar que na obra de Bernardo Élis existe o caráter de denúncia, ou que a violência abunda, é expressar o evidente. Moema Castro e Silva Olival propõe que:

Quem fizer uma crítica exclusivamente estética, só estilística, por exemplo, na concepção da retórica, ainda que da nova retórica, estará pecando por omissão. [...] [Entretanto], quem quiser fazer uma crítica exclusivamente extrínseca, ou sociológica, ou histórica, ou antropológica, etc, não estará fazendo crítica literária (2005, p. 68).

Logo, não de serem considerados os fatores externos que passam a se constituir fatores intratextuais. Nas palavras de Antonio Candido:

Só podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno (1976, p. 4).

Essa “simbiose ôntica e estética” – nas palavras de Silva Olival – parece ser um caminho para a decifração da articulação entre literatura e sociedade. Essa dupla articulação – social e artística – implica a percepção de que a obra literária funcionaria como princípio mediador, capaz de organizar em profundidade os dados da ficção e do real, sendo parte dos dois planos.

2.1 Do conto ao romance

Conforme anteriormente dito, *Ermos e gerais* foi a obra de estreia do nosso autor, tendo sido publicado em 1944. Seu título seria *A mulher que comeu o amante*, mas devido às conotações sexuais, foi descartado, sendo depois alterado para *Ermos e gerais*. O próprio Bernardo Élis explica o porquê desse título: “‘Ermo’ significa ‘deserto’, ‘descampado’, ‘solitário’, como era grande parte do planalto central do Brasil; ‘gerais’ tem mais compreensão geográfica, querendo dizer ‘campos extensos e desabitados, cujas terras se acham inaproveitadas’” (2000, p. 180). Composto por vinte narrativas, o livro reúne dezenove contos: uns mais próximos de pequenos quadros, como “Trecho da vida”, no qual acompanhamos o desapontamento de Sá Babita pelo fato do filhinho morto não ter uma sepultura digna; e de contos tradicionais – aqueles com ênfase na conclusão –, como “Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá”, ou “As morféticas”. A narrativa que destoa estruturalmente no livro é “André Louco”, por se tratar de uma novela:

Na única novela do livro, “André louco”, o narrador é uma personagem, uma criança, que se volta, conforme a óptica da forma literária da novela, para vários acontecimentos paralelos: impressões, comoções, como as trabalhadas nos contos, porém como micronarrativas que progridem ao lado do motivo principal da narrativa da novela (MARCHEZAN, 2005, p.ix-x).

Justifica-se o tamanho dos contos que se assemelham a pequenos quadros por terem sido publicados, sobretudo, em jornais, sob influência da crônica. A presença da novela “André louco”, narrativa mais extensa, se valendo de uma maior aproximação do cotidiano da pequena vila, pode prenunciar o desejo de produzir um romance que tivesse Goiás como tema, no mínimo.

Em *Ermos e gerais* já se pode vislumbrar os três pilares da obra bernardoelisiana: sua relação com o romance social de 1930 e as incorporação das técnicas modernistas; a escolha por uma arte empenhada – mas ainda sem o caráter marxista –; e a questão do ciclo do gado⁷. O primeiro conto da obra é tão significativo que se tornou antológico, por ter sido selecionado por Alfredo Bosi (1975). “Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá” torna-se importante não só

⁷ Tomando como ponto de partida a interpretação do país em *ciclos*, formulada por Caio Prado Junior (1942), a respeito da especificidade do desenvolvimento do capitalismo no Brasil, Rogério Santana dos Santos (2004) analisa o *ciclo do gado* em vários contos de *Tropas e boiadas* e *Ermos e gerais*, respectivamente de Hugo de Carvalho Ramos e Bernardo Élis. Como parte dos estudos aqui desenvolvidos também se refere à questão histórica e econômica do ciclo do gado, identificado e analisado por Santos, fica evidente que as análises aqui feitas, principalmente dos contos “Pelo Caiapó-velho”, de Hugo de Carvalho Ramos, “Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá”, “As morféticas” e “Um duelo que ninguém viu”, de Bernardo Élis, também estabelecem relações estreita com o estudo de Santos.

por levar em consideração o seu desfecho trágico – Quelemente matando a própria mãe para sobreviver – mas também uma periodização que pode confirmar a tese do ciclo do gado:

Já tinha pra mais de 80 anos que os dos Anjos moravam ali na foz do Capivari no Corumbá. O rancho se erguia num morrote a cavaleiro de terrenos baixos e paludosos. A casa ficava num triângulo, de que dois lados eram formados por rios e o terceiro por uma vargem de buritis. Nos tempos de cheias os habitantes ficavam ilhados, mas a passagem da várzea era rasa e podia-se vadear perfeitamente. No tempo da guerra do Lopes, ou antes ainda, o avô de Quelemente veio de Minas e montou ali sua fazenda de gado, pois a formação geográfica construía um excelente apartador. O gado, porém, quando o velho morreu, já estava quase extinto pelas ervas daninhas. Daí para cá foi a decadência. No lugar da casa de telhas, que ruiu, ergueram um rancho de palha. A erva se incumbiu de arrasar o resto do gado e as febres as pessoas (1987a, v.1, p.05).

Nota-se o tempo em que eles se mudaram para próximo do rio goiano: oitenta anos atrás – ou até um pouco antes. Mudaram-se durante a Guerra do Paraguai⁸, referida no conto como a “guerra do Lopes” devido ao então presidente paraguaio Francisco Solano López, e, tomando como informação o próprio texto literário, “– ‘Este ano, se Deus ajuda, nós se muda’. Há 40 anos a velha Nhola vinha ouvindo aquela conversa fiada” (p.05) a decadência do ciclo do gado já existia. Tomando como base a data da guerra – 1864/1870 - contando mais oitenta anos, a história passa-se por volta da década de 1940, ou seja, desde o início do século XX, a decadência dos pequenos criadores já vinha sistematicamente acontecendo. Decadência (SANTOS, 2004, p.123) essa que é observada pela habitação: “No lugar da casa de telhas, que ruiu, erguera, um rancho de palhas” (ÉLIS, 1987a, v.1, p.05). A descrição do lugar parece sempre estar de acordo com a decadência econômica, nos contos de Bernardo Élis, diferenciando-se, portanto, do conceito naturalista tradicional: nesse o lugar corrobora a imagem do homem exótico, justificando-o como produto daquele. O que se percebe em Bernardo Élis é uma outra forma de pensar o lugar: quanto mais decadente no aspecto financeiro, mais inóspito se torna a natureza, voltando-se, inclusive, contra o próprio homem (SANTOS, 2004, p.121-122). Nesse sentido, a descrição da natureza obedece à lógica da decadência do ciclo do gado, “Começou a escurecer nevroticamente. Uma noite que vinha vagarosamente, irremediavelmente, como o progresso de uma doença fatal” (ÉLIS, 1987a, v.1, p.04), e, conseqüentemente, a espoliação total do homem sertanejo, levando-o, devido às duras condições, a assumir, por vezes, atitudes de verdadeiros animais: “Quelemente segurou-se bem aos buritis e atirou um *coice* na cara aflissurada da velha Nhola” (p.09, grifo nosso).

⁸ A Guerra do Paraguai estendeu-se de dezembro de 1864 a março de 1870.

Ainda pensando na decadência do ciclo do gado e a intenção de denunciar a precária vida que levava a população pobre de Goiás, mesmo quando essa se transfere do rural para um meio semiurbano, um conto representativo e muito próximo ao *flahs* é o “O menino que morreu afogado”. Um menino pobre, que como outros tantos meninos na mesma condição, apenas tinha as águas do rio como brincadeira: “Para os meninos ricos, havia papai noel. Para os da Rua da beira do rio, enchente” (p.99). Num acidente, morre afogado O delegado recrimina os presentes pelas mães que não cuidam dos seus filhos, não lhes dando instruções mínimas, responsabilizando, por fim, a ausência materna pela morte da criança. Um dos presentes, então, contra-argumenta: “— Mas a mãe dele era a cozinheira da pensão e nem sabia de nada!” (p.98). Mesmo a cidade não representava, necessariamente, uma melhor qualidade de vida a seus habitantes. Sem condições de refutar o contra-argumento, o delegado sentencia: “— Quem morreu, descansou. Vamos cuidar dos vivos” (p.99). A morte, mais presente no cotidiano daquelas pessoas devido à condição social, por fim faz com que as pessoas se atemorizem por um lado, mas paradoxalmente, banalizem-na, por ser um ato possivelmente corriqueiro: “E o povo riu, porque a presença incômoda da morte rondava friamente a criança arroxeadá” (p.99).

O ciclo do gado estaria evidenciado em uma fase de declínio; faz-se necessária, portanto, uma comparação mais aguçada entre o primeiro e o segundo momento. Bernardo Élis é o continuador da vertente regionalista em Goiás, iniciada por Hugo de Carvalho Ramos. No livro único desse, o conto “Pelo Caiapó-velho” evidencia a relação social patrão-empregado: mantido em um segundo plano, o patrão, em viagem junto com o subordinado, abre espaço para que este relate um caso. Marinho começa: “— Noite escura e má, patrãozinho.”. Em uma noite chuvosa, ele acaba por pedir abrigo em uma casa no ermo; lá morava apenas uma mulher. Devido à noite e à chuva, ele não consegue ver o rosto da hospitaleira mulher – que mora só – ceia e adormece no jirau da mesma, entre seus braços. No outro dia de manhã, quando ela oferece-lhe café, ele a enxerga:

— Patrãozinho — e o sertanejo cuspiu forte para ambas as bandas da estrada — das bochechas e beiços arregaçados num vermelhão de apodrecido da rapariga, corria visguenta e fétida por entre uns tocos de dentes amarelos — patrãozinho — uma baba de empestado... Os dedos da mão, não os havia...
E como inquirisse admirado, regougou noutra acesso de asco:
— Macutena, patrãozinho, macutena... (1998, p.168).

O patrão e o empregado continuam a marcha, remoendo a história. No conto de Hugo de Carvalho Ramos o contar é uma possibilidade de aproximação entre o patrão e o

empregado, sendo que a história é do segundo e serve de exemplo para o primeiro conhecer um pouco mais sobre o sertão (SANTOS, 2004, p.133). Bernardo Élis, de determinada maneira, subverte esse elemento, acrescentando a ele as particularidades sociais de seu tempo: no declínio, é o patrão que vive a história em um tempo passado muito mais próximo ao tempo da narrativa do que no conto de Hugo. O patrão e seu chofer vão de Anápolis à cidade de Goiás com o caminhão carregado de sal: “O caminhão urrava heroicamente, vencendo as chapadas úmidas” (1987a, v.1, p.178). Nesse instante, nota-se a oposição entre o progresso e o sertão em seu estado natural: o caminhão quebra, e o chofer precisa ir buscar uma peça na povoação mais próxima. Enquanto isso, o patrão fica a vigiar a máquina. Ele começa, então, a observar a natureza: o voo dos urubus, uma cascavel, um lobo, o mato: “O mato longe, perdia um ar grosseiro; tomava um ar caricioso de amante que ninasse um filhinho que nunca pudera ter” (p.180). O jovem patrão não era mais pertencente àquele lugar, mas ao se ver surpreendentemente em contato com ele, passa a recuperar um passado perdido, uma origem perdida. O novo (o progresso) via no velho (o sertão) uma origem, resultando, até esse ponto, em uma reconciliação breve. Ao ouvir o latido de um cão, a personagem deixa a tarefa de vigiar o caminhão e vai em direção aos latidos, pensando em encontrar comida. Ao chegar à casa, decepiona-se com a figura do cão. A ordem entre novo e velho estava sendo quebrada novamente:

Fui achar um animal cheio de calombos, peladuras, orelhas gafentas e pesadamente caídas, como se fossem 2 folhas de lama.
 – Devia ser morfético. Mas será que cachorros também ficam morféticos?
 (p.180).

Na casa, ele encontra comida. Não deparando com ninguém, ele ceia e adormece. Começa a sonhar com uma virgem que chega voluptuosamente e o beija, até que ele é acordado violentamente pelas morféticas. Horrorizado com tal cena, foge, mas antes acende a lanterna para ver melhor, para definitivamente, afastar-se desse sertão velho, doente, morfético: “Tinham as faces encaroçadas, as orelhas inchadas, tumefactas, uns tocos de dedos retorcidos e engelhados, o crânio pelado e purulento” (p.182). Na fuga, uma morfética o persegue, mas facilmente ele consegue escapar. Percebendo que a mulher caiu, o narrador não se exime de novamente expor a face da mulher, que metonimicamente, seria a face daquele sertão:

Quando lhe iluminei o rosto com a lâmpada, seus olhos me apareceram brilhantes, nadando num poço de pus e podriqueira, nas órbitas roídas, sem sobrancelhas. A

cara encaroçada e balofa não tinha nariz e pelo buraco a gente via até a garganta arfante. Os dedos eram uns tocos encolhidos, retorcidos (p.182).

O narrador pensa em atirar, contudo troca a ação mortal por uma agressão física, desferindo violentamente um pontapé na figura caída. O cão, o mesmo que pelo latido o atraiu, vem em defesa da dona. Em uma tentativa de se livrar daquele sertão, e desejando vingar-se, mira o cão: “Aponte com um gozo satânico o meu revólver e espatifei-lhe a cabeça” (p.182). Só faltava, por fim, se retirar dali e confirmando a contraposição progresso *versus* atraso: “Ouvia tudo aquilo cristãmente horrorizado, sentindo já no corpo milhares de arrepios e tumescências, enquanto os faróis estupravam as trevas, abrindo rasgões brutais de luz no breu” (p.183). O caminhão e seus faróis, não representam apenas uma modernidade que chega, mas também uma modernidade que repele o velho, extirpando-o.

Na narrativa de Bernardo Élis, é o patrão quem conta a história para o chofer do caminhão. E no conto de Hugo de Carvalho Ramos, os dois – patrão e empregado – caminham tranquilamente, como que remoendo a história. Outros tempos, outras atitudes das personagens. Parece que há, portanto, uma visão precisa ao determinar a obra de Bernardo Élis, e particularmente os contos, sobre a tese do ciclo do gado (SANTOS, 2004, p.136-137). O caminho da obra do autor goiano entrelaça os pilares do engajamento, das conquistas estéticas adotadas pelos romancistas regionalistas de 1930 e o ciclo do gado, superando o realismo socialista zdhanovista através do poder criador. E segundo Enid Yatsuda Frederico, o autor de *O tronco*

incorpora as conquistas do Modernismo (é tido por vários críticos como introdutor do Modernismo no Centro-Oeste), acentuando a oralidade; desprezando os longos períodos e, vocábulos raros; introduzindo o extraordinário, o estranho, o fantástico; pesquisando a cultura popular; e, ao fim, combinando os achados com a visão crítica da realidade social, herança dos anos 30 (2000, p.12).

Fechando essa rápida análise, o conto “Um duelo que ninguém viu” parece ser o mais significativo para pensar o ciclo do gado. Um antigo coronel se encontra abatido pela morte de um velho companheiro de tropa, chamado Moisés. O narrador vislumbra o local deserto: os poucos risos vinham de uma loja e em uma rua acima se tocava piano. Logo depois desses sons, ele ouve alguém aboiando: “Havia, muito longe, no outro mundo, uma voz aboiando gado. Devia ser na chácara da outra banda do rio; tão bom tão calmo” (ÉLIS, 1987a, v.1, p. 12). A música do piano, elemento de civilização que se contrapõe à rusticidade do sertão, não lhe inspira a calma que o aboio o traz. O coronel externa claramente que o progresso, na figura do caminhão, prejudicou o sertão: “o diabo do caminhão botou o nosso sertão bobo” (p.12). A

pasmaceira que vivia o sertão é confirmada pela expressão “Êta chão parado!” (p.13). O coronel começa a lembrar quem era Moisés e a sua exagerada valentia, capaz até de matar um companheiro de tropa apenas para impor um caráter brutal ao sertão. Segundo Rogério Santana dos Santos,

Se essa luta teve sentido histórico na disputa pela afirmação da brutalidade no sertão, tal sentido desaparece na sua essência, tornando-se os confrontos resquícios de um universo cultural fragilizado nos seus elementos formadores e carentes de uma reestruturação social (2004, p.123).

A luta que se dá parece despropositada, sem um motivo factual. Na verdade, devemos vê-la já como um indício de uma decadência do homem sertanejo, levada pela decadência do ciclo do gado. Busca-se, portanto, uma afirmação da valentia e da honra de tempos passados, da época auspiciosa do ciclo. Angelino e Moisés duelam, sem saber, para resgatar a áurea de um tempo perdido:

– Bamo vê intãoce, baiano, quar que vale mais: sua pernambucana ou minha tronchada.
– Bamo, uai! É só ocê segura o ponto. Se ocê num me mata no baque do catulé, eu te pico ocê nessa neguinha – e desembainhou uma baita faca aparelhada, de dois palmos de lâmina (ÉLIS, 1987a, v.1, p.14).

Moisés, vencedor do duelo, mesmo ferido, leva o corpo do moribundo colega para que seja possível uma reabilitação, que acaba por não acontecer. Já Moisés se recupera e é preso. Após seis anos, ao sair da cadeia, uma nova realidade o espera: “automóveis e caminhões chispavam pelos chapadões empoeirados” (p.15). Seja pela morte do companheiro, ou por uma inadequação à nova realidade econômica, que, inevitavelmente, mudou a realidade social, Moisés não volta sequer a usar sua arma: “Até fumo pro pito ele picava com as unhas” (p.15).

Entretanto, para chegar à realização do romance – gênero no qual existe uma sistematização do cotidiano, aproximando da organicidade cotidiana – faz-se necessário superar o fato isolado, excêntrico, o caso, tão caro à estética regional. Isso implica em dar um novo rumo à literatura brasileira produzida em Goiás, alçada a sistema, tal qual Antonio Candido concebeu, apenas no século XX. Ela começa pelo regionalismo, sendo Hugo de Carvalho Ramos o mais notório pilar inicial da nossa tradição literária. Continuador direto dessa tradição, apesar de impor-se artisticamente principalmente pelos contos, Bernardo Élis chega ao romance:

A adoção do romance pressupunha a superação de uma das contradições do Regionalismo: conseguir manter a integridade da cor local numa forma literária que por origem se presta a expor as contradições reinantes num meio social. O romance, pensando assim, viria para se contrapor ao mero expressionismo que se pode extrair das formas já aviltadas no trabalho cotidiano. [...] É Élis reparando Hugo (SANTOS, 2004, p. 172).

Se Hugo de Carvalho Ramos aponta para o romance em “Gente da Gleba”, Bernardo Élis também sugere a realização com “André Louco” – ambas as novelas inseridas nos livros *Tropas e boiadas* e *Ermos e gerais*, respectivamente. Possivelmente, Hugo de Carvalho não chegou a esse gênero devido à morte precoce, ainda aos 26 anos de idade, vítima de depressão. Já Bernardo Élis prosseguiu o caminho, e é autor de três romances: *O tronco*, de 1956, *As terras e as carabinas* – publicado em folhetins no jornal “Estado de Goiás”, em 1951, mas tornado livro só em 1987 – e *Chegou o governador*, também de 1987. Contudo, o autor escreveu mais dois romances, mas que não chegaram a ser publicados: *Gorinho*, cujos originais nunca foram encontrados, e *São Miguel e Almas*, que foi desmembrado e transformado no livro de contos *Veranico de janeiro*, de 1965. Oficialmente, o nosso livro de estudo é o terceiro a ser publicado; antes de *O tronco*, além de *Ermos e gerais*, livro de estreia, publicado em 1944, Bernardo Élis ainda publicou *Primeira chuva*, seu único livro de poesia.

Chegou o governador foi uma tentativa de romance histórico, reconstituindo um episódio ocorrido em Goiás de 1804/1809. Sobre esse romance, o próprio autor o julga: “reconheço que a obra foi prejudicada em sua criação por sentir-me inibido pelo receio que as reações dos goianos fossem violentas e agressivas em excesso” (2000, p.199). O que se nota, então, é uma predominância de temas históricos, mas, evidentemente, respeitando a natureza ficcional da narrativa.

Romance panfletário que está impregnado da teoria zhdanovista, *As terras e as carabinas* é uma transformação do conto “Moagem”, do livro *Ermos e gerais*, em romance. Entretanto essa obra ilustra bem a adesão do autor ao realismo socialista – do qual posteriormente ele se afastaria –, e a vontade de transformar a dura realidade campesina, subordinando a arte ao propósito do partido:

– Ótima idéia, – diziam todas e o comitê lá ia crescendo, angariando novas associadas, fundando comitês semelhantes nos outros bairros. Quando não havia trabalho urgente, Jacinta trazia jornais e revistas que contavam a luta do povo em outros pontos do país. Liam revistas que referiam como era a vida dos trabalhadores num país chamado União Soviética. Nesse país o povo tinha trabalho, alimentos, escolas, médicos e remédios em abundância. Também lá, no tempo que o governo era formado só de ricos, a vida era difícil. O povo, porém, começou a enxergar a verdade, uniu-se, adquiriu confiança em sua própria força, e um dia tomou conta do governo. Hoje quem manda lá são os trabalhadores. Não existem coronéis cobrando

arrendo, não há comerciantes fazendo cambio negro, não há dono de xarqueada pagando salário miserável. O trabalhador é que manda, e vive vida regalada (2005, p. 40).

A adesão ao realismo socialista deve ser entendida com um posicionamento frente à polarização política a partir da década de 1930. A partir do final da Primeira Grande Guerra, com a eclosão da Revolução Russa, a ascensão das ideias nazi-fascistas e a crise de 1929, tinha-se a impressão de que o liberalismo havia fracassado. Restavam apenas dois caminhos: a direita, o nazi-fascismo; a esquerda, o comunismo. Não aderir a um implicava a aceitação do outro. E foi nesse contexto que a intelectualidade brasileira viu no comunismo a superação do subdesenvolvimento. Cabia, então, ao artista – sobretudo ao escritor, lançando mão de uma linguagem mais próxima à oralidade ou no mínimo com menos rebuscamentos – conscientizar as massas da necessidade de uma mudança estrutural. A arte passa a ter a dogmatização ideológica como objetivo maior. “Nesse equívoco da submissão da criação artística à política incorreram muitos intelectuais, inclusive o nosso autor. Mas, mesmo assim, seguramente o seu poder criador foi maior, ao menos o suficiente para ultrapassá-la” (FREDERICO, 2000, p.10). Essa “ultrapassagem” dos ideais de partido não se dá em *As terras e as carabinas*, muito pelo contrário: esse é o romance totalmente inserido no realismo socialista. Em *O tronco* existe a tentativa de instaurar os ideais zhdanovistas, mas a ligação à história torna esse aspecto um tanto quanto paradoxal, uma vez que o autor também pretende reinterpretar um fato caro à sociedade goiana, muito longe da realidade urbana europeia, para qual as teorias do realismo socialista haviam sido formuladas. As sociedades pré-capitalistas – da qual podemos tomar como exemplo Goiás do início do século XX –, na visão de Georg Lukács, estariam na impossibilidade da ação revolucionária uma vez que as camadas sociais

pela sua própria natureza, a sua consciência de classe não é capaz, nem de tomar uma forma completamente clara, nem de influenciar conscientemente os acontecimentos históricos. A diferença gritante que agora mais nos importa consiste em que, do ponto de vista econômico, qualquer sociedade pré-capitalista forma uma unidade incomparavelmente menos *coerente*, que a sociedade capitalista; em que a autonomia das partes é nela muito maior, sendo suas interdependências econômicas mais limitadas e menos desenvolvidas que no capitalismo (1974, p.69, grifo do autor).

A superação definitiva dos dogmas do partido ocorreria apenas a partir do livro *Veranico de janeiro*, de 1966. Obra esta em que nosso autor volta ao conto, mas que tem sua origem no romance *São Miguel e Almas* – que, possivelmente, seria a primeira obra literária de Bernardo Élis, antes mesmo de *Ermos e gerais*. A história desse livro é meio controversa:

escrito com alto teor social, nosso autor, antes de publicá-lo, entrega as quatro vias datilografadas a amigos, para que eles pudessem opinar sobre a qualidade do texto. “Mas o tempo correu e quando dei acordo de mim, as vias datilografadas haviam desaparecido” (2000, p. 182). Bernardo Élis só recupera os originais em 1965, devido ao golpe militar de 1964. O texto de *São Miguel e Almas*, com alto teor social e escrito por um comunista, poderia causar uma série de infortúnios políticos para quem os guardasse. Em 1966, Bernardo Élis desmembra alguns capítulos, transformando-os nos contos de *Veranico*. É o retorno ao gênero regionalista por excelência (SANTOS, 2004).

A contação, uma vez associado ao ato simples de narrar uma história, de trocar experiências, está ligado à natureza humana, precedendo em muito a invenção da escrita – por consequência a da própria literatura. E, no Brasil, o conto regional inicialmente calcado na anedota, no acontecimento, participava de forma decisiva para inventariar toda uma cultura reprimida, cerne do regionalismo. Dando primazia ao enredo, de pouca extensão, os primeiros contos regionais fundavam-se nas bases tradicionais, preocupado com o efeito que o desfecho causaria no seu leitor. Justamente por buscar o “causo”, foram vários os autores regionais que começaram a vida literária por esse gênero: Afonso Arinos (*Pelo sertão*, de 1898), Valdomiro Silveira (*Os caboclos*, de 1920), Hugo de Carvalho Ramos e o próprio Bernardo Élis. Entretanto, a partir de *Os sertões*, chegar ao romance passa a ser considerado uma forma de superação do pictórico, e talvez por isso que a geração de 1930 – a da “tomada de consciência” – tenha feito desse gênero, e não do conto, a forma por excelência de suas narrativas, pois “o sentido da vida é, de fato, o centro em torno do qual se move o romance” (BENJAMIN, 1985, p.212).

Conforme já exposto, Bernardo Élis chega ao romance, mas contemplando de uma forma diferente o *ciclo do gado*. Se nos contos há, claramente, uma contraposição entre Hugo de Carvalho Ramos, *descrevendo* uma relação aparentemente harmônica, dissimulada ou escamoteada, entre patrão e empregado, enquanto Élis em seus contos opta por *narrar* a decadência do ciclo do gado, no romance não havia ao que se contrapor. *São Miguel e Almas*, possivelmente, seria essa obra, mas a não publicação e o posterior desmembramento dos capítulos em contos, impede-o, obviamente, de ser esse marco. De uma forma diferente, coube a *O tronco* essa posição. Bernardo Élis, já munido dos ideais marxistas – e do realismo socialista – recorre à história. Ao confluir história, os ideais zhdhanovistas e o ciclo do gado, os primeiros terão a prioridade, devido à dicotomização política existente no país. Mas, ao buscar um episódio particular da história de Goiás, é contraditório não prever que as mudanças

sociais, tanto na esfera econômica quanto na política, não estarão ligadas, de certa forma, à Batalha do Duro.

2.2. Literatura e história em *O tronco*

Um caminho para a decifração da articulação entre literatura e história no romance *O tronco* é a verificação da obra-prima de Euclides da Cunha, *Os sertões* (1902), como ponto de partida para o romance. E é o próprio Bernardo Élis quem aponta essa forma externa como um importante fator a se pensar sobre o seu romance:

A partir das colocações sociológicas da literatura regionalista do modernismo nordestino, propus-me fazer uma literatura de denúncia social, como fizera antes Hugo de Carvalho Ramos (1895/1918), fundador da prosa de ficção goiana, e como fizera Euclides da Cunha com o magistral *Os Sertões* [...]. O romance *O Tronco*, inicialmente, seria uma pesquisa sociológica sobre a região fronteira da Bahia, tanto em seu aspecto geográfico como social ou econômico-financeiro. Para isso colhi material, mas quando parti para entrevistas com pessoas moradoras ou ex-moradoras no lugar, pessoas que participaram diretamente das lutas, encontrei na narrativa delas uma carga emocional tão intensa, tão poderosa que meus intuitos científicos foram absorvidos pelo meu pendor ficcionista. E fiz, de uma pesquisa científica, um romance. [...] *O Tronco*, embora tenha 4 partes, o romance pode ser repartido em três partes, como a tríade hegeliana, formando a tese, antítese e a síntese (2000, p.115,117 e 123).

O autor deixa claro, no primeiro trecho da citação, que procurou fazer uma literatura de denúncia social. Os textos de Bernardo Élis, numa perspectiva geral, buscam demonstrar o abandono a que estava submetido o homem do interior do Brasil, localizado em Goiás. Há um senso de pertencimento a uma região comprazendo tanto nosso autor que até em textos críticos ele a corrobora:

Com exclusão das obras ligadas às correntes esteticistas da fase simbolista e modernista (em torno de 1922); com exclusão ainda de autores ligados às correntes introspectivas que têm como tema problemas de existência, problemas do ser, alguns problemas metafísicos – com exceção desses, nossa temática é preferencialmente e exclusivamente regional (1975, p.88).

O autor lança mão, no mesmo texto, de uma citação de Wilson Martins: “No subconsciente, todo escritor brasileiro o que ambiciona é escrever um retrato do Brasil” (p.88). Na visão de Bernardo Élis, admitindo-se as exceções já referidas, o escritor brasileiro estaria fadado a carregar o adjetivo pátrio. E, valendo-se dessa *vocação telúrica* da literatura

brasileira, *Os sertões* passa a ser uma espécie de guia intelectual na montagem do mosaico cultural do país:

Antes de Euclides a paisagem brasileira tivera entre os poetas e os romancistas os seus simpatizantes: o maior deles José de Alencar. O autor de “Os Sertões” foi o primeiro caso de verdadeira empatia. Simpatia só, não: empatia. Ele não só acrescentou-se aos sertões como acrescentou os sertões para sempre à sua personalidade e ao “caráter brasileiro”, de que ficou sendo um dos exemplos mais altos e mais vivos. Uma espécie de mártir (FREYRE, 1987, p. 20).

A influência euclidiana mostra-se vigorosa. Obras como *Cascalho*, de Herberto Sales, *Chapadão do Bugre*, de Mário Palmério, *Memórias de Lázaro*, de Adonias Filho, e até *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, estabelecem conexões diretas com o “livro vingador” de Euclides da Cunha.

Em *Os Sertões* o mestiço limpo, adestrado na guarda de bovinos, assomou, inteiro, e ocupou em relevo o centro do livro, como se de sua superfície, já estatuado, dissesse de se desprender [...] as páginas de Euclides rodaram voz, *ensinando-nos o vaqueiro*, sua estampa intensa, seu código e currículo, sua humanidade, sua história rude (ROSA apud ANDRADE, 1962, p.319, grifo nosso).

Ensinar os princípios do vaqueiro a Guimarães Rosa, a Graciliano Ramos e a outros autores renomados não parece ser uma tarefa simples. Fabiano, de *Vidas Secas*, tem em sua essência um sertanejo euclidiano, a tal ponto que “temos a impressão que esse vaqueiro taciturno e heroico brotou do segundo capítulo d’*Os Sertões*” (CANDIDO, 1992, p.45). Talvez um dos pioneiros nesta aproximação entre a narrativa de Riobaldo e a história da destruição do Arraial de Belo Monte tenha sido o próprio Antonio Candido: “Há em *Grande Sertão: Veredas*, como n’*Os Sertões*, três elementos estruturais que apoiam a composição: a terra, o homem, a luta. Uma obsessiva presença física do meio; uma sociedade cuja pauta e destino dependem dele; como resultado o conflito entre os homens” (2000, p.123). Fato é que a obra de Euclides ecoou por muitas gerações, como escreve Augusto Meyer: “Mais que a obra de muitos poetas, este simples título – Os Sertões – respira a magia da nossa adolescência, e hoje ainda não podemos reabrir o grande livro que nasceu e cresceu com a nossa geração, sem uma vaga impressão de saudade” (1986, p.239). Até um dos pilares da Semana de Arte Moderna, o radical Oswald de Andrade, afirma que foi na principal obra de Euclides que vislumbrou “o compacto desenrolar de um Brasil inédito e autêntico” (ANDRADE, O. apud ANDRADE, 1962, p.320).

E dentro dessa vasta área de ascendência, encontra-se *O tronco*. Nesse sentido, podemos pensar o romance como uma aproximação – guardada as devidas proporções e

problemáticas – de *Os sertões*. Sobre as impressões deixadas pelo massacre em Canudos, o próprio Euclides afirma a decepção: “sentia um desapontamento doloroso e acreditei haver deixado muitos ideais, perdidos, naquela sanga maldita, compartilhando o mesmo destino dos que agonizavam manchados de poeira e sangue” (2000, p.216). É nessa perda de ideais e no compartilhamento da visão solidarizada com os sertanejos, antes pré-concebidos com uma sub-raça em vias de extinção, que se encontra a antinomia de *Os sertões*. Para Olímpio de Sousa Andrade, nessa obra magistral, Euclides da Cunha

Agita e revolve os mais diversos ramos do conhecimento, valendo-se deles para justificar a análise impiedosa a que submeteu a sua e outras épocas, mas envolvendo a prosa em aura de poesia, elevando-a a alturas inatingidas pelos que não são capazes de ver com olhos de poeta e de profeta, o que há de terrível em qualquer lado do abandono e da miséria (1962, p.315).

Se Euclides refaz as suas concepções, mas sem abandonar de forma absoluta a ideia de extermínio do que ele considerava ser a sub-raça sertaneja, Bernardo Élis também retifica a intenção inicial de fazer um estudo sociológico para se dedicar à confecção de um romance. O que parece claro, então, é que se há uma determinada conotação política em Canudos – “monarquista” ou “comunista”, a qual os habitantes do Arraial de Antonio Conselheiro estavam longe de compreender teoricamente – ela é menos importante do que o embate de duas civilizações: uma urbana, outra agrária; uma moderna, outra arcaica:

De fato, a “elevação histórico-filosófica” dizia respeito à denúncia pela primeira vez feita, e com extraordinário vigor, da existência desses dois Brasis, o do litoral civilizado e do sertão ainda em plena fase colonial, dois mundos separados não pela natureza, mas por séculos de evolução histórica e social. Ninguém antes de Euclides apontara o “contraste entre o nosso modo de viver e o daqueles rudes patrícios, mais estrangeiros nesta terra do que os imigrantes da Europa. Porque não no-los separa um mar, separam-no-los três séculos” (PROENÇA, 1971, p.247).

Já em *O tronco*, não há esse embate de culturas, pelo contrário: temos uma aproximação tão estreita entre jagunços e soldados que ambos são considerados vítimas, o que se faz notar na dedicatória do livro, aqui já citada. Se a dicotomia básica do livro de Euclides pode ser resumida em litoral-civilizado *versus* sertão-obsoleto, na obra de Bernardo Élis, essa dicotomia não se apresenta tão nítida. Uma vez que inimigos de trincheira se equivalem, cabe aos coronéis e às autoridades federais a função de algozes do povo sertanejo: os primeiros, por esbulharem as populações pobres e posteriormente usando-as com tropas: seja de soldados, seja de jagunços. E a segunda por permitir, através da política dos governadores, que a primeira se valesse dos mais sórdidos artifícios para se perpetuar no poder. A total negligência

federal para com os habitantes do interior de Goiás fica explicitada em *O tronco*, dentre outros instantes, pela ausência de simples selos para um recibo:

Carvalho ergueu a voz:

– Mandei chamá-lo para que me adiante o dinheiro da viagem. – Ele estava sem um real. Desde que deixara [a cidade de] Goiás não recebera vencimentos. – Depois pagarei à Fazenda, na Capital.

Vicente pediu licença, ergueu-se, foi a casa e trouxe o saldo da Coletoria. Seis contos de réis. Carvalho contou, botou as notas dobradas dentro da pasta:

– Tem os selos para o recibo?

– Não. – *Não havia estampilhas federais no povoado* (ÉLIS, 2005, p. 138-139, grifo nosso).

Pode-se afirmar com certa tranquilidade que o livro *O tronco* não reavivou a Batalha do Duro, mas, na verdade, a fez conhecida para o grande público. Não que o fato em si seja crucial para a História de Goiás e decisivo para a do Brasil, mas o seu esquecimento atendia a interesses tanto dos governantes goianos do fim da década de 1910, como da família Wolney, os coronéis da oposição. O tema parece tão delicado, que mesmo durante a década de 1960, período em que escreveu suas “narrativas sobre a história política e administrativa de Goiás” (PERILLO, 1980, p.05), depois de mais de 40 anos decorridos da tragédia, Joaquim Carvalho Ferreira, no livro *Presidentes e governadores de Goiás*, esquivava-se do assunto:

Há nesse período de governo um fato lamentável que só em época mais remota poderá ser devidamente estudado: a chacina do Duro.

A política, incontestavelmente, foi a principal responsável por tudo quanto ali aconteceu e sobre ela recai a culpa de ter transformado um pequeno e simples povoado no palco de um dos dramas mais dolorosos da história de Goiás.

Os próprios historiadores não têm a menor dúvida em afirmar que esses acontecimentos não podem ser levados a débito do presidente João Alves de Castro porque este era verdadeiro amigo de Abílio Volnei e, além disso, dada sua formação moral e seu longo tirocínio como Juiz, jamais permitiria ou aprovaria tamanha selvageria. E disso deu prova inequívoca punindo os culpados...

Mas, falemos de amor e de santidade... (1980, p.102-103).

Na citação fica claro como era delicado abordar o fenômeno do coronelismo e em particular a chacina do Duro, confirmado até pelo o emprego de reticências. Mesmo quatro décadas distante dos fatos, ainda se observa um desconforto, ao ponto de considerar a “política” como “a principal responsável” pelos acontecimentos, negligenciando o fato dessa só existir devido aos homens. Questiona-se também a ideia de “punição aos culpados”. Quem foram? Os governantes? Se for, não há como retirar o nome do então governador João Alves de Castro, que enviou à pequena cidade uma tropa mal preparada e armada para minar o poderio dos Wolney. Ou foi o próprio coronel Abílio Wolney, que invadiu o cartório para

retirar processos contra ele e, depois de atacado pela polícia, invade a frágil cidadela com uma horda de jagunços, para se restituir ao poder? Ferreira não responde, e tergiversa abertamente ao propor outro assunto totalmente contrário à batalha: amor e santidade.

Uma visão mais coerente do tema foi dada por Dalísia Doles, em um texto de difícil acesso, devido à acanhada publicação dos *Cadernos de Pesquisa do ICHL*, ainda em 1977. “Aspectos econômicos e sociais do coronelismo em Goiás” pensa o coronelismo a partir do caso de São José do Duro, atualmente município do estado de Tocantins, região de domínio de Abílio Wolney. Afiançados por Nasr Fayad Chaul, leremos Doles:

Essa vila, descrita e referenciada pela autora, ficou conhecida em 1919, em função da tragédia causada por lutas que disputavam o poder político, as quais, diante das diretrizes ensejadas pelos grupos estaduais dominantes, teoricamente, levariam ao limbo o domínio político de Abílio Wolney. Tal fato, porém, não ocorreu, tendo o citado coronel expandido sua área de atuação política para outros Estados, mesmo após a marginalização política sofrida em Goiás. [...] Dalísia analisa o contexto político que envolve o Coronel Abílio Wolney e suas práticas de mandonismo, passando pela questão da posse da terra, do voto, da corrupção, da política dos governadores e da violência. [...] O Duro, ou São José do Duro, fica na divisa da Bahia, fronteira com Barreiras e vem da época do ouro nos contrafortes da Serra Geral, distando cerca de 900 km da cidade de Goiás, A Vila Boa referencial para a época da mineração. Foi elevada a categoria de Vila em 1884 já com uma relativa economia pecuarista, em sua maior parte. Segundo Doles, o Duro foi, nos primeiros anos da República, a “sede da Mesa de Rendas do Norte e da Comarca do Rio Palmeiras”. Em 1919 a vila possuía cerca de 30 casas e uma igreja, além, é claro, da preponderância política e econômica dos Wolney, a mais importante família da região (CHAUL, 1998, p. 12-13).

Historicamente, o que se tem é o Coronel Abílio Wolney ligado aos Caiados, aos Bulhões e aos Rodrigues-Jardim, contra o governo Xavier de Almeida em 1909. Contudo, já em 1912, Abílio está na oposição e os principais cargos políticos da pequena Vila do Duro são entregues a desafetos seus, abalando consideravelmente seu poder local. No final de 1918, início de 1919, acreditando-se perseguido pelos governantes, Abílio e seus jagunços invadem o cartório para obrigar os funcionários, indicados pelo governo, a aceitar um inventário, conforme julgava conveniente. Vale lembrar que esse inventário era de pessoas a ele ligadas. Coagidos, os funcionários são obrigados a aceitar a descrição de bens relatada por Wolney. Entretanto, na impossibilidade de exercer as funções públicas a eles designadas, o juiz e o coletor da pequena vila denunciam Abílio ao poder central, que envia uma tropa chefiada por um juiz para apurar o caso. O que se tem a partir daí é uma série de atrocidades cometidas tanto pelos policiais quanto pelos jagunços. Esse fato histórico, conhecido como “Barulho do Duro”, serve ao autor como possibilidade de mostrar que mesmo entre brigas de coronéis, o grande derrotado é o povo: “O soldado molhado, agora muito tonto, pontificava: – Pode, não,

gente. Tempo de paz, os poderosos arrancam nosso couro no trabalho: vai daí brigam e a gente é que vai morrer defendendo esses trem ruim! Ah, não, isso também é demais!” (ÉLIS, 2003, p. 192).

Logo, em *O tronco*, Bernardo Élis estabelece uma estreita aproximação entre romance e história. Levanta-se a questão se seria esse um romance histórico, uma vez que a história não está presente como relato de costumes locais, aproximando-se da crônica, ou de uma mera reportagem. O autor parece perseguir a fronteira entre história e literatura, pois a primeira não serve apenas de pano de fundo para a segunda, e sim é revisitada por ela, com os olhos do presente. Falando sobre o romance *Chegou o governador*, percebe-se a existência de um certo receio, por parte do próprio autor, de que sua obra esteja mais para a história do que para a literatura, e ele mesmo, em um texto preparado para ser o prefácio de *Chegou o governador*, mas depois erroneamente utilizado como uma simples “orelha”, se faz essa pergunta:

Será este um romance histórico? Digo que não. Urdido com os mesmos fios da História, *tenta ir mais longe* ao interpretar fatos passados ou reconstituir globalmente um tempo perdido, sem maiores comprometimentos com o documentário (1987b, grifo nosso).

Na verdade, Bernardo Élis não deseja enquadrar-se como um romancista histórico por não querer ser visto por leitores imprudentes e/ou por uma crítica capciosa como romancista documental e sem inventividade. E ele não é o primeiro escritor a produzir romances com essa aproximação, mas que recusa assumir essa designação:

Num seminário de 1990, realizado em Barcelona e intitulado “A Invenção do Presente”, José Saramago irritou-se com a expressão “romance histórico” que, regra geral, tem servido de rótulo para seus livros, e propôs a abolição do termo dos arsenais de análise literária. Motivo: segundo ele, toda ficção literária é histórica: os romances são sempre leituras do passado, e a História é o passado organizado (MALARD, 2006, p.87-88).

Para Flávio Loureiro Chaves, a partir do momento que a história passa a ser pensada de forma dialógica, problemática,

advém, para a modernidade, uma lição importante, que diz respeito à própria definição do *romance histórico*. Por si só, não é *histórica* aquela literatura que compete com a crônica pura e simples dos fatos ou inclui em sua matéria eventos e figuras decalcadas diretamente sobre a existência real. Entretanto poderá sê-lo (e com maior força de convicção) aquela que, embora totalmente fictícia, assume como preocupação central a História e a expressão de uma visão histórica (1988, p. 22, grifos do autor).

E nessa acepção, não há como refutar a produção dos romances mais importantes de Bernardo Élis como *romances históricos*. Retomando a fala de Saramago, a partir do momento em que se considera o ato da escrita um ato humano, incrustado em determinados espaço e tempo históricos, toda narrativa passa a ser, de certa maneira, uma narrativa histórica. Por outro lado, essa generalidade, por mais paradoxal que seja, escamotearia uma intencionalidade histórica, ambicionada pelo escritor ao produzir seu texto literário. Intencionalidade essa de se estabelecer uma relação *dialética* entre História e Literatura. Para T. S. Eliot “A diferença entre o presente e o passado é que o presente consciente corresponde a um entendimento do passado de uma forma e numa escala que a consciência que esse passado tem de si próprio não pode mostrar” (1989, p.41). Só se conhece o passado através do presente e, a partir de determinada concepção que orienta esse revisitar, o passado se torna outro. Em relação à obra aqui estudada, Bernardo Élis não busca um fato isolado; na verdade ele usa um particular histórico de profunda simbologia para a sociedade goiana, pois está no cerne da formação desta: o coronelismo. Outro fator que corrobora a intrepidez do autor é que muitos participantes desse particular histórico ainda estavam vivos quando o livro foi lançado. Para se precaver da possibilidade de pessoas relacionadas à batalha se reconhecerem na obra, Bernardo Élis adverte os seus leitores:

Tirantes os pormenores, os fatos centrais desta narrativa aconteceram realmente em Goiás. Os personagens, entretanto, tendo tudo em comum como tipo social que representam, são fictícios. O autor não quis retratar ninguém, nem copiou de nenhum modelo vivo ou já falecido. Qualquer semelhança com pessoa viva ou morta é mera coincidência (2003, p.xviii).

Porém, mesmo com essa explicação presente já na primeira edição, a reação ao texto foi dura: “Ao publicar *O tronco*, os grupos políticos de Goiás sentiram-se retratados, e um coronel do antigo Norte de Goiás chegou a conversar com um advogado e jornalista de Goiânia para processar-me, o que infelizmente não se efetivou, pois seria uma grande propaganda” (ÉLIS, 2000, p.197). Contudo, se o livro não foi acionado judicialmente, o filme homônimo, de 1999, dirigido por João Batista de Andrade, foi processado por Abílio Wolney Aires Neto. Sentindo que a memória do avô tinha sido aviltada tanto pela literatura, como pelo cinema, Wolney Neto entra na justiça com uma “queixa-crime contra a honra dos mortos”. Mesmo sendo juiz de direito, o querelante atrapalha-se com os prazos judiciais, e a queixa-crime acaba sendo negada. Em resposta, em seu livro virtual, Wolney Neto (2002, p.4) apela ao leitor: “O veredicto é seu”. Talvez para uma tentativa de liberação final, o prefaciador do livro virtual, Zilmar Wolney Aires Filho, irmão de Wolney Neto, passa a classificar ambas as

obras como “fofocas e prosas” (apud AIRES NETO, 2002, p.5), e, por consequência da produção do filme, este “propalou, piorando, as inverdades do livro homônimo” (apud AIRES NETO, p.7). Apesar de o livro se chamar *No tribunal da História*, Wolney Neto iguala o discurso historiográfico ao literário, ao dizer que o livro “tem um enredo em todas as luzes injurioso, difamatório e caluniador” (p. 34) e que a “Explicação” no início do romance seria “formal, inverídica [...] tal ressalva não passa de ardil literário” (p.43). Não nos parece que Wolney Neto adote uma visão fukuyana (FUKUYAMA, 1992), inexistindo uma fronteira, mesmo que tênue, entre a história e a literatura, devido a uma descentralização máxima do sujeito, vivendo em uma autêntica “aldeia global”. Na verdade, o autor de *No tribunal da História* vocifera contra a imagem de “Coronel” atribuída a Artur Melo, personagem que representaria seu avô no livro. Talvez, para ele, a melhor maneira de retratar essa personagem seria considerá-la um progressista e liberal que usava de expedientes como o próprio tronco – aparelho de tortura atávico, herdado da escravidão – apenas para fazer cumprir a letra fria da lei.

Entretanto, de certa forma, as críticas do neto de Abílio Wolney têm um embasamento. Percebe-se uma parcialidade de Bernardo Élis, sim, e seria ingenuidade não pressupô-la. A viga mestra do realismo socialista, aliado ao desejo de denunciar, tantas vezes aqui já referido, assume com valor a exposição do estado de miséria do povo:

Os Barulhos do Duro encheram o sertão e encheram grande parte de minha infância e adolescência, despertando críticas à situação geral do país, cujos governantes só se lembravam do sertanejo para arrecadar impostos ou para recrutar para o exército, nunca porém se lembrando de dotar o interior do país de estradas, pontes, assistência médica ou sanitária, ou de meios para educação e ensino [...]. A partir daí me surgiu o desejo de reconstruir esse enorme drama que se conhecia como “Os Barulhos do Duro” (ÉLIS apud AIRES NETO, 2002, p.37).

Esse pequeno trecho encerra pequenas complicações. Bernardo ataca ferozmente o governo, mas, contraditoriamente, não cita, como de praxe, os abusos dos “coronéis”. Talvez por esse trecho estar presente no prefácio da “Edição Comemorativa do I Centenário de Emancipação de Dianópolis” do livro *Quinta-feira sangrenta*, de Osvaldo Póvoa, edição essa organizada pela própria Prefeitura de Dianópolis em 1984, lugar onde ocorreu o conflito e terra natal da família Wolney. Por escrever um prefácio de uma edição que tencionava alardear os feitos dos poderosos da cidade, Bernardo Élis, aqui sim, toma uma postura ardil: une os coronéis, e ambos os lados passam a ser vistos como “governo”, quem ler melhor a já citada “Dedicatória” de *O tronco*, perceberá a união: “mortos na luta dos coronéis”.

Mas, desconsiderar uma fronteira entre literatura e história, devido à ferramenta de ambas ser a linguagem, seria cerrar os olhos para a busca da *verdadeira* razão de ser da história. E não é pelo fato de ter permeado o discurso literário de história, o julgaremos não literário; e nem pelo fato de a história por vezes se valer da literatura, o historiador perderá seu foco no acontecido: “Mas o historiador, esse, não é nem um colecionador, nem um esteta; a beleza não lhe interessa, a raridade, tampouco. Só a verdade” (VEYNE, 1982, p.15). Ao romancista, resta a invenção, a possibilidade de apropriação do discurso histórico, transformando-o em *valor*.

Verificar o que é *história* e o que é *literatura* em um texto *literário*, além de ser uma tarefa um tanto inglória, parece ser desnecessário, uma vez que a literariedade está na forma como que encaramos o texto. Definir o que é ou não literatura em um texto que tem uma base documental, analisando a inclusão de adjetivos, também não contribui muito para uma crítica mais apurada, ainda mais que, como nos lembra Terry Eagleton, “assim como uma obra pode ser considerada como filosofia num século, e como literatura no seguinte, ou vice-versa, também pode variar o conceito do público sobre o tipo de escrita como digno de valor (2006, p.17). Ser ou não literatura passa, de certa forma, pela construção textual, mas dependente cabalmente de como nós, os leitores, olhamos para esse texto e atribuímos um *valor* literário a ele:

Seriam discursos etnoliterários aqueles provenientes de povos que não reconheçam a arte ou a literatura como setores específicos de discursos e atividades. Seriam discursos socioliterários aqueles surgidos em sociedades que reconhecem tais áreas como existentes: sociedades em que a noção de autor, público e literatura existam e sejam reconhecidos explicitamente. Assim, não há como definir literatura em si: o que pode existir é a conotação social de certos discursos como literários (CARDOSO, 1997, p. 24).

Existem textos, na nossa literatura, que inicialmente não seriam literários. Textos com caráter sócio-histórico, que se colocavam como obras de estudo da formação brasileira, como *Casa grande e senzala*, de Gilberto Freyre, *Os sertões*, de Euclides da Cunha ou, em menor proporção, *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, se valeram da escrita literária. Para uns, *Casa Grande e senzala* é portador de uma linguagem vulgar e obscena, mas para outros essa mesma linguagem é criativa e inovadora. Independente do lado, o que fica claro é um afastamento dos métodos científicos, rejeitando a práxis acadêmica, por parte do livro de Gilberto Freyre. Afrânio Coutinho confirma a tendência, devido a uma tematização única: “descobrir” o nacional:

No que se refere ao conhecimento do Brasil, há, em toda nossa história literária, uma espécie de contraponto entre a literatura de ideias e a literatura de imaginação: os mesmos temas, os mesmos pontos de vista, as mesmas preocupações se refletem nas obras dos ensaístas, publicistas, historiadores, sábios, ficcionistas e poetas, cada qual com sua pauta própria (1986, p. 231).

Há, então, um entrelaçamento entre o fazer literário e o fazer histórico – ambos como mesmo objetivo: compreender a realidade brasileira. Contudo, só a partir da segunda metade do século XX que finalmente a literatura brasileira, em um grande quantitativo, desvincula-se do discurso histórico oficial, e os historiadores, por conseguinte, passam a exigir de si mesmos um maior rigor científico. Segundo José D’Assunção Barros

É o que se parece exigir também do cientista das áreas naturais ou exatas, e não é de estranhar que a orientação de certos discursos historiográficos para uma forma de expressão e de estruturação do texto que se pretende objetiva caminhe ao passo de uma obsessiva pretensão de cientificidade da História (2000, p. 199).

Contudo, por mais que se busque a objetividade, a história tem como ferramenta o discurso que é, *a priori*, produto cultural. E como cultura “não significa uma narrativa grandiosa e unilinear da humanidade em seu todo, mas uma diversidade de formas de vida específicas, cada uma com suas leis evolutivas próprias e peculiares (EAGLETON, 2005, p.24), somos instados a rever a explicação de Aristóteles sobre a diferença entre história e literatura:

[...] a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade. Não é em metrificar ou não que diferem o historiador e o poeta; a obra de Heródoto podia ser metrificada; não seria menos uma história com o metro do que sem ele; a diferença está em que um narra acontecimentos e o outro, fatos que podiam acontecer. Por isso, a Poesia encerra mais filosofia e elevação que a História; aquela enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares (1992 p.28).

E, no gênero romance, histórico por excelência, a possibilidade de elucidar as relações sociais são maiores pela sua própria natureza, a começar pelo próprio nome: o vocábulo *romance* nasce desprovido de prestígio social, pois designava a língua vulgar, falada pelo povo, e se afastava cada vez mais do latim. Vitor Manuel de Aguiar e Silva, em *Teoria da literatura*, consegue sumarizar bem em um parágrafo a história desse gênero:

Na evolução das formas literárias, durante os últimos três séculos, avulta como fenômeno de capital magnitude o desenvolvimento e a crescente importância do romance. Alargando continuamente o domínio da sua temática, interessando-se pela

psicologia, pelos conflitos sociais e políticos, ensaiando constantemente novas técnicas narrativas e estilísticas, o romance transformou-se, no decorrer dos últimos séculos, mas sobretudo a partir do século XIX, na mais importante e complexa forma de expressão literária dos tempos modernos. De mera narrativa de entretenimento, sem grandes ambições, o romance voltou-se em estudo da alma humana, e das relações sociais, em reflexão filosófica, em reportagem, em testemunho polêmico, etc. O romancista, de autor pouco considerado na república das letras, transformou-se em um escritor prestigiado em extremo, dispondo de um público vastíssimo e exercendo uma poderosa influência nos seus leitores (1969, p.253).

O fato de ser um gênero em constante transformação, incorporando os mais diversos gêneros textuais – não apenas os literários – torna-o vulnerável a constantes questionamentos sobre sua consistência estrutural, tendo até sido renunciando a sua falência. Walter Benjamin, no seu celebre artigo “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, expõe que “a arte de narrar está em vias de extinção” (1994, p. 197), pois, “é como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências”(p. 198). Ora, nesse mesmo artigo ele evidencia a morte desse gênero literário, pois o romance “está essencialmente ligado ao livro” (p. 201), não provindo das tradições orais, e não as alimentando: “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada por outros” (p.201). Logo, o romancista é aquele que opta por segregar-se. Entretanto, esse afastamento é pontual, pois, na verdade, o romance ambiciona ao sentido da vida, como o próprio Benjamin afirma no mesmo texto. Nas palavras de Michael Zéraffa, “acontece com a obra romanesca o que acontece com a obra de pintura: ela significa verdadeiramente o real quando resulta de um profundo trabalho de abstração feito sobre ele” (1971, p.15). O ato da leitura de um romance seria uma situação isolada, mas, contraditoriamente, também é o instante de perceber a representação dos mecanismos estruturais de uma sociedade em funcionamento. E por desejar apreender e representar esse real, seja trilhando um caminho do psicologismo, quanto o do coletivismo, o sujeito romanesco se expressa pela tentativa de equalizar o mundo interior e o exterior. De certa maneira, essa equalização não é completa, advindo uma sensação de fracasso ao final da narrativa. Contudo, os caminhos e as experiências estarão marcados, seja nas personagens que as viveram, seja na memória do leitor solitário.

A partir da ascensão burguesa, o romance passa a se solidificar como o mais prestigiado gênero literário:

Coisa completamente diferente sucede com o romance, a moderna epopeia burguesa. Aqui aparecem toda a riqueza e multiplicidade dos interesses, das situações, dos caracteres, das relações de vida, o vasto fundo de um mundo

completo, assim como a representação épica de acontecimento. O que falta ao romance, contudo, é o estado geral, originalmente *poético* do mundo, do qual procede a verdadeira epopeia. O romance, no sentido moderno da palavra, supõe uma sociedade prosaicamente organizada, no meio da qual ele procura, tanto quanto possível, restituir à poesia os seus direitos perdidos, ao mesmo tempo quanto à vivacidade dos acontecimentos, à das personagens e do seu destino (HEGEL apud ZÉRAFFA, 1971, p.08).

E essa multiplicidade de relações sociais, e a incapacidade de representar a todas, faz com que o romance se figure sempre inacabado. Essa situação amorfa espelha não só na estrutura em si, mas também serve de comparação ao gênero considerado seu antecessor: o épico. O jovem Lukács, admitindo as ideias de Hegel, escreve *Teoria do romance*, de 1914, justamente contrapondo romance e epopeia, sendo esta pertencente a um sistema fechado, orgânico, em um mundo homogêneo, onde há uma integração entre o ser e esse mundo,

pois o homem não se achava solitário, como único portador da substancialidade, em meio a figurações reflexivas; suas relações com as demais figurações e as estruturas que daí resultam, são, por assim dizer, substanciais como ele próprio ou mais verdadeiramente plenas de substâncias, porque mais universais, mais ‘filosóficas’, mais próximas e aparentadas à pátria original: amor, família, Estado (2006, p.19).

Essa totalidade foi perdida, pois “nosso mundo tornou-se infinitamente grande e, em cada recanto, mais rico em dádivas e perigos que o grego, mas essa riqueza suprime o sentido positivo e depositário de suas vidas: a totalidade” (p. 31). Mas, mesmo sabendo-se limitado pela perda da totalidade, o romance ainda a ambiciona, e nesse instante reside o desejo de abarcar o sentido da vida, mas, ao mesmo tempo, se tem com esse sentido uma relação problemática, uma vez que o sujeito romanesco já não reconhece no mundo o seu próprio eu. Esse choque entre o *ser* e o *mundo* faz de *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, o romance mais emblemático, visto que “ascende à categoria de eterno e patético símbolo do conflito entre a realidade e a aparência, entre o sonho e a vileza da matéria” (SILVA, 1968, p.257). Logo, a personagem, na incapacidade de ver-se refletida no objeto – o mundo e suas relações – está condenada à frustração. E, com a ascensão burguesa, que traz com ela o romance, vemos que “pela primeira vez, o homem, inserido em seu mundo e identificado com sua linguagem, torna-se histórico, visto que aparece representado num contexto espaço-temporal bem determinado” (BERGAMO, 2008, p.34).

Essa situação histórica, precípua ao próprio gênero devido ao seu caráter mimético, por centrar-se no cotidiano, em um certo biografismo – comprovado pela grande quantidade de romances que têm por títulos nomes de personagens –; tendo também uma estrutura espacial-temporal muito próxima ao da vida real do leitor, como no exemplo: “Era nos primeiros anos

do reinado do Sr. D. Pedro II. No fértil e opulento município de Campos de Goitacases...” (GUIMARÃES, 1998, p.11), fez do romance objeto de muitas discussões tanto no século XVIII quanto no XIX. Vários leitores acreditavam, por esses e por mais motivos, que tratava-se de uma narrativa proveniente da realidade. Obviamente que muitos romancistas aproveitaram dessa ilusão de real para incutir seus leitores da veracidade de seus livros. Até José de Alencar emprega esse estratagema:

Este livro, como os dois que o precederam, não são da própria lavra do escritor, a quem geralmente os atribuem. *A história é verdadeira*; e a narração vem de pessoa que recebeu diretamente, e em circunstâncias que ignoro, a confiança dos principais atores deste drama curioso. O suposto autor não passa rigorosamente de editor (ALENCAR, 1995, p.15, grifo nosso).

E alcançam um notório sucesso. De certa maneira, o público leitor-espectador, até os dias presentes, sente-se fascinado por uma história dita “real”, pois o leitor

Contempla e ao mesmo tempo vive as possibilidades humanas que a sua vida pessoal dificilmente lhe permite viver e contemplar, visto o desenvolvimento individual se caracterizar pela crescente redução de possibilidades. [...] é precisamente a ficção que possibilita viver e contemplar tais possibilidades, graças ao modo de ser irreal de suas camadas profundas, graças aos quase-juízos que fingem referir-se a realidades sem realmente se referirem a seres reais; e graças ao modo de aparecer concreto e quase-sensível deste mundo imaginário nas camadas exteriores (ROSENFELD et al, 1968, p.46, grifo do autor).

O romance ganha ares de hipóstase, e o leitor, pessoa concreta em um mundo não mais reflexo de si mesmo, percebe-se e solidariza-se com a personagem, devido à própria forma romanesca revelar uma “equiparação entre problemática e ser problemático” (LUKÁCS, 2006, p. 72). Ora, os conflitos advindos da intenção de totalidade são dados sobretudo pelas personagens: são nelas que conexões entre a realidade e ficção se efetivam, tornado-se sólidas. Segundo Anatol Rosenfeld, é “a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza” (1968, p.21). Daí, com muita justeza, que Bernardo Élis, na já referida “Explicação” de *O tronco*, faz recair sobre as personagens a ficcionalidade da obra. É a personagem, com a sua multiplicidade moderna que movimenta o romance. Contudo, mesmo essa multiplicidade é finita, uma vez que há um determinado número de enunciados verbais; logo, por mais diversa que seja a “personalidade”

de um personagem, esse sempre obedece a um esquema pré-determinado pelo autor (CANDIDO et al, 1968 p.59).

E, devido ao homem romanesco ser um homem histórico, os gêneros discursivos passam a ser integrados a esse gênero:

A orientação do discurso por entre enunciações e linguagens alheias e todos os fenômenos e possibilidades específicas ligadas a esta orientação recebem, no estilo romanesco, uma significação literária. A pluridiscursividade e a dissonância penetram no romance e organizam-se nele em um sistema literário harmonioso. Nisto reside a particularidade específica do gênero romanesco (BAKHTIN, 1988, p.106).

Essa integração acontece não apenas no âmbito da forma, pois esta, para existir – tal qual os próprios gêneros discursivos –, precisa encontrar, aceitar ou refutar as ideias de outrem, e nesse instante percebemos a existência de determinada ideologia na construção do romance. A que se serve a apropriação do discurso histórico pela literatura? De que forma esse discurso entrará, e qual função terá no texto? Não podemos admitir que apenas a respostas as essas perguntas sejam únicas, pois não são. Entretanto, independente da utilização da história, só o fato de recorrer a ela implica, no mínimo, uma revisão sobre esse passado. E esse passado irá variar com a intencionalidade dos olhos do presente: para nosso autor, utilizar a história, em *O tronco*, implica denunciar o uso de jagunços e soldados – pessoas oriundas das camadas mais baixas – como marionetes pelos coronéis, tentando acrescentar ao sertanejo – jagunço ou soldado – uma certa consciência de classe, como preconizava o realismo socialista:

Na sua fala arrastada, de maranhense, Belisário dizia: - Eu cá num vou. Num vou nessas tropelias do coronel. Estou aqui para cuidar de gado e não para fazer arrelias. Se eu gostasse de cangaço, estava mais os jagunços de Pernambuco. Oxém, após num vê, home de Deus! Belisário conversava no rancho de palha perdido no oco do mundo. Seu interlocutor era também vaqueiro de Pedro Melo, o Casemiro, encarregado daquele sítio. [...] Dentro, era a escuridão. Não uma escuridão total, porque a claridade do céu e o hábito do escuro permitiam aos homens divulgar mal e mal as coisas. De luz, ali, havia apenas a ponta dos cigarros que se tornavam mais rubras quando os homens puxavam a fumaça. – Não vou obedecer de jeito nenhum a chamado do Coronel Artur. Bem que ele mandou no meu retiro, falar pra mim assim que era para comparecer na Grota. – O vaqueiro fez uma pausa, o cigarro chupado clareou o ambiente debilmente. – Levar cavalo e repetição... – Nova pausa: – Esse negócio de rifle, eu logo pensei comigo, é pra proeza, como aquele ataque no Cartório, em quadra de Reis... Naquela eu fui, porque desconhecia, mas não me pegam mais... Jeito nenhum... (ÉLIS, 2003, p.44-45).

O ambiente escuro era iluminado esparsamente pelas estrelas e pelas pontas dos cigarros, metaforicamente iluminando também a escura realidade a que estavam submetidos,

como se fosse um fiapo de esperança. E nesse instante, Belisário não se contenta em só discordar do fato de ser usado como jagunço, sendo que ele era vaqueiro, e passa a questionar suas condições de trabalho – era o realismo socialista se fazendo presente na obra:

Casemiro estava quieto, quase nem pondo sentido no que falava o visitante. Pensava consigo que Belisário era um sujeito desacismado, falando as coisas assim no rasgado, sem medo de castigo dos Melos. Belisário continuava dizendo que tinha entrado para o serviço de Artur, mas que não ficaria mais. Não ficava porque eram uns ladrões: – Vigia só. Este ano morreu muito gado com a seca; pois não é que o coronel disse que o gado que morreu era tudo o que me pertencia! O que era dele, esse a seca respeitou! Ora, essa é muito boa! É por essa e outras que vaqueiro num apruma, seu Casemiro.

Casemiro matutava. Com ele, sempre os Melos faziam pela mesma forma [...]. O resultado era que o vaqueiro estava sempre endividado. Belisário tinha razão: aquilo era roubo e roubo descarado (p.45).

Casemiro, mesmo ocupando um cargo de chefia – era encarregado de um sítio – começa a concordar com o destemido colega. Desta forma, o autor imaginava que difundiria o comunismo entre os vaqueiros. Com a negativa da sua intenção, pois não foram os vaqueiros que leram *O tronco*, e sim a classe média, o leitor compactua parcialmente dos valores do escritor. Muito provavelmente, nós, os leitores, não iremos ao campo exigir dos coronéis uma partilha mais justa do gado e muito menos faremos uma revolução armada exigindo a reforma agrária, apenas devido à leitura desse romance. Entretanto, compartilhamos do sofrimento dessa gente simples e indiretamente, sobretudo no campo das ideias, não admitiremos mais essa situação, forçando, mesmo que de uma forma um tanto indireta, um melhor padrão de vida ao vaqueiro.

Por esse reavivar a Batalha do Duro, Bernardo Élis insere sua obra no chamado *romance histórico*, entretanto, em *O tronco* não existe uma simples descrição dos fatores históricos que levaram à Batalha do Duro; esses fatores são entendidos por dentro, *narrando* o declínio do coronelismo tradicional e *participando* da incorporação do Norte de Goiás à economia de mercado nacional e internacional. Logo, na narrativa de Bernardo Élis a opção pela história para denunciar, não atente apenas às concepções do realismo socialista, o que torna, em certa parte, prejudicial à obra, pois ao escolher um tema histórico, o final já está dado, e a Batalha do Duro, pelo seu final trágico, não poderia trazer esperança; seu texto evidencia uma nova etapa da história de Goiás, na qual altera-se substancialmente sua estrutura, exemplando as parcas condições de sobrevivência do trabalhador rural – sertanejo ou lavrador – nos tempos de paz, e jagunços ou soldados no tempo de guerra.

2.3. Pessoas e personagens

Em *O tronco*, as personagens estão construídas em torno de dois eixos: o da história e o do realismo socialista. E é pela primeira que notamos a presença do ciclo do gado – a degradação do estado aparentemente harmônico entre patrão e empregado devido ao advento da incorporação do Norte de Goiás ao capitalismo nacional e internacional – e o engajamento, preocupado em denunciar o estado de abandono das populações sertanejas. Por se tratar de uma “batalha”, a presença desses “seres fictícios” (CANDIDO, 1968, p.55) é abundante, entretanto, na sua grande maioria, quanto mais afastados da trama central – o inventário de Clemente Chapadense – mais as personagens são simplificadas, obedecendo mais servilmente ao esquema histórico e/ou realista socialista; quanto mais reflexões são tecidas acerca do futuro, quanto mais próxima da possibilidade de mudança de um *status quo* e das transformações que trariam na vida particular de cada um, mais a personagem está próxima aos acontecimentos retirados da história. Polarizar esses dois eixos não seria o correto, pois determinada personagem, criada para representar um ideal comunista – como o vaqueiro Casemiro – está também ligada a um viés histórico – o uso da mão-de-obra rural como uma demonstração da persistência de formas arcaicas de servidão.

Vicente Lemes, protagonista da obra, é o autor da denúncia por não concordar com a declaração do inventário:

Indignação, uma raiva cheia de desprezo crescia dentro do peito de Vicente Lemes à proporção que ia lendo os autos. Um homem rico como Clemente Chapadense e sua viúva apresentando a inventário tão-somente a casinha do povoado! Veja se tinha cabimento! E as duzentas e tantas cabeças de gado, gente? E os dois sítios no município onde ficaram, onde ficaram? Ora bolas! Todo mundo sabia da existência desses trens que estavam sendo ocultados.

[...]

Pela segunda vez Vicente Lemes lavrou o seu despacho, exigindo que o inventariante completasse o rol de bens, sob pena de a Coletoria Estadual o fazer (ÉLIS, 2003, p.4).

Indicado pelo governo, ao qual Artur fazia oposição após ser preterido à escolha de ser o governador de Goiás, logo após revolução bulhonista⁹ de maio de 1909, pode-se imaginar

⁹ Nas palavras de Luís Palacín e de Maria Augusta de Sant’anna Moraes (2001), a revolução de 1909 pode ser entendida como a retomada do poder estadual pelos Bulhões: “Com o Marechal de Ferro no poder central, os Bulhões coroam seu domínio na política de Goiás. O grande líder desta oligarquia foi José Leopoldo. No ano de 1904, ocorreu o fracionamento do grupo, sob a liderança de Xavier de Almeida, que conseguiu afastar momentaneamente os Bulhões do poder. No entanto, em 1908, em decorrência da sucessão senatorial, Goiás viveu um clima de intranquilidade política, que desaguou em uma revolução, em 1909. Nesta luta os Bulhões

que Vicente seguia a máxima "aos amigos, tudo; aos inimigos a lei", mas, na verdade, a não aceitação do rol também interessaria ao filho do Coronel Pedro Melo: "Se a gente não aceitar o rol como está, Artur vai gritar que estamos perseguindo ele; se a gente aceitar, ele denuncia que estamos com roubalheira" (p.7).

É inegável que a construção das personagens seja inseparável do foco narrativo e do espaço da narração, entretanto, cabe salientar, que todos esses elementos se fazem criar por um autor, ideologicamente posicionado. A imagem que Bernardo Élis produz de Vicente Lemes é de uma pessoa que não tendenciaria a nenhum grupo político, obedecendo, única e exclusivamente, às regras estabelecidas pelo direito: "e Vicente não pôde concordar com o primo Artur Melo. Achava que havia leis, códigos, posturas municipais. O caminho era fazer como preceituava a legislação" (p.9). As leis seriam o instrumento que frearia os abusos dos poderosos, sejam eles os coronéis da oposição ou os do governo. Vicente Lemes, em diálogo com Valério Ferreira, que, diferentemente do coletor, tem um grande senso de pragmatismo, tenta convencer o colega – que era juiz, por sinal – da necessidade de obediência às leis, e chega a referir-se a si mesmo em terceira pessoa para mostrar que ele não era provido de projetos de poder, não ambicionando suceder a Artur Melo na imagem de "coronel":

Estou lutando contra Artur Melo é por causa dos seus desmandos e não vou aceitar que a polícia faça a mesma coisa. Eu quero que imperem as leis e não a vontade de Artur, ou Vicente Lemes ou Severo. Não concordo com isso, de jeito nenhum!
 – Você sai perdendo, Vicente – contestava Valério balançando a cabeça, desacorçoado, desapontado. – *Aqui, não tem disso.* [...] Olha, menino, nem governo não quer saber de justiça. Ele apoia nós para fazer aquilo a que a lei não dá direito. Porque é que Artur é respeitado? É porque segue a lei? (p.161-162, grifo nosso).

E nesse ponto parece-nos refletir o ciclo do gado no romance; fruto, no seu primeiro instante, de uma relação aparentemente harmônica entre o patrão e o empregado, tendo o advento da modernidade, como consequência da gradativa inserção de Goiás no panorama do capitalismo internacional, feito com que essa relação não pudesse mais ser escamoteada: se, nos contos, de uma forma geral, a decadência do ciclo do gado fica expressa pela reificação do sertanejo e pela entrada do caminhão – metonímia dessa incorporação –, em *O tronco*, o ciclo parece se dar na tentativa de implementação do ideais burgueses-republicanos em pleno sertão. Uma revolução burguesa no Brasil, como apresenta Florestan Fernandes:

mais uma vez saíram vitoriosos, a esta altura apoiados por Eugênio Jardim e Antônio Ramos Caiado, que posteriormente tornaram-se influentes políticos não só na área regional como na nacional. Maio de 1909 pode ser conhecido na história política de Goiás como o renascimento do mandonismo dos Bulhões" (p.87).

[...] existe ou não uma “Revolução Burguesa” no Brasil? Há uma tendência, bastante forte e generalizada, no sentido de negá-la, como se admiti-la implicasse pensar a história brasileira segundo esquemas repetitivos da história de outros povos, em particular da Europa moderna. A questão estaria mal colocada, de fato, se se pretendesse que a história do Brasil teria de ser uma repetição deformada e anacrônica da história daqueles povos. Mas não se trata disso. Trata-se, ao contrário, de determinar como se processou a absorção de um padrão estrutural e dinâmico de organização da economia, da sociedade e da cultura. Sem a universalização do trabalho assalariado e a expansão da ordem social competitiva, como iríamos organizar uma economia de mercado de bases monetárias e capitalistas? É dessa perspectiva que o “burguês” e a “Revolução Burguesa” aparecem no horizonte da análise sociológica. Não tivemos todo o passado da Europa, mas reproduzimos de forma peculiar o seu passado recente, pois este era parte do próprio processo de implantação e desenvolvimento da civilização ocidental moderna no Brasil. Falar em Revolução Burguesa, nesse sentido, consiste em procurar os agentes humanos das grandes transformações histórico-sociais que estão por trás da *desagregação do regime escravocrata-senhorial e da formação de uma sociedade de classes no Brasil* (2006, p. 37, grifo nosso).

Com a ampliação das necessidades da economia cafeeicultora, Goiás passa a ser paulatinamente incorporado, devido a sua capacidade de produtor agropecuário e de se tornar um possível comprador dos artigos manufaturados. O surgimento da estrada de ferro, em 1913, comprova essa incorporação:

Nas primeiras décadas do século XX, as necessidades de produtos agropecuários aumentaram na área cafeeicultora, em razão principalmente da conjuntura da guerra de 1914-1918. Existindo demanda para seus produtos e possuindo meio de transporte mais eficiente, Goiás pôde inserir-se de forma mais dinâmica na economia de mercado, aumentando seus níveis de exportação. Além de crescer o quantum da exportação de certos produtos, houve uma diversificação da pauta de exportações (SILVA, 2001, p.31).

Entretanto, para se tornar efetivamente uma engrenagem econômica dinâmica, não mais isolada dos principais centros da economia brasileira, implicaria aceitar os pressupostos ideológicos já vigentes desde o fim da escravidão. E é nesse ponto que fica mais claro o motivo do rompimento entre Vicente e Artur – que culminou com o “Barulho do Duro” –: o primeiro desejava introduzir o pensamento liberal em uma região ainda organizada pelo poder senhorial. Vicente Lemes ambicionava para si, entre outras coisas, a proteção das leis para exercer sua profissão em uma região onde persistia a presença de *camaradas*:

Em Goiás, a extinção do trabalho escravo não significou a introdução do trabalho assalariado, pois o que se instituiu foi um regime de trabalho conhecido como camaradagem que, na realidade, definia um novo tipo de escravidão. Quem é o camarada? Camarada era qualquer trabalhador que fizesse um ajuste de trabalho com outrem para prestação de serviços na lavoura, pecuária, empreitadas de viagens e serviços domésticos. Mesmo que as relações de trabalho estabelecidas em lei

fossem assalariadas, o salário não se tornava uma relação social, mas apenas uma relação contábil, porque nunca chegava às mãos do trabalhador, que estava constantemente endividado (p.40-41).

Essa relação de trabalho fica evidenciada em várias partes do livro, mas talvez a mais significativa seja a história de Folorenço:

Uma vez chegou aí no povoado um homem branco, socado, risão e trabucador, por nome de Folorenço. Conforme chegou, sujou o caráter, e foi parar no tronco do sobrado.

– Que que houve contigo, criatura? – Chegou perguntando o velho Melo.

– Num é de se ver, seu Coronel, que me botaram eu nesta desgraça e eu num tenho dinheiro para sair.

Pedro Melo trocou umas palavras com o carcereiro, que era gente de sua confiança, e no sufragante já foi destrancando os cadeados. Dali mesmo Folorenço saiu para a lida do velho, num retiro. Passado muito tempo, Folorenço apareceu: – Coronel, veja aí quanto que devo, homem.

O cabra trabalhara como um mouro, mas juntará bastante dinheiro para saldar o débito. Pedro Melo fechou os olhos, resmungou suas contas e disse que Folorenço devia duzentos mil réis. Embora bom de escrita, o velho nunca pegava de lápis para fazer seus cálculos. Era um bestudo e não tinha erro.

- Pois está aqui, Coronel, pode riscar a dívida – e Folorenço risão estendia ante os olhos do velho duas notas de cem mil réis. Debaixo de sua barbaça o Coronel riu: – Tá doido, menino. Eu não emprestei dinheiro para camarada não. Dinheiro de camarada é serviço. Pode socar de novo que retiro até pagar tudo. – Diz que nessa hora o risão não riu, mas despediu meio duro e foi embora. Dia seguinte, quede o Folorenço? Que procuram, que procuram, nada (ÉLIS, 2003, p.46-47).

Folorenço foge; Pedro e Artur Melo, pai e filho, mandam jagunços atrás do vaqueiro, e “se pegassem Folorenço, amarrariam ele à trave do sobrado e meteriam o chicote até o bicho perder os sentidos. A Artur ou ao pai cabia dar as primeiras chicotadas em sinal de menagem, para mostrar que ninguém podia rebelar contra sua vontade” (p.47).

Contudo, não é só na antiga São José do Duro, então interior de Goiás, que a prática do trabalho assalariado era também corrompida. Os camaradas estavam até dentro da própria polícia, na própria capital do estado. A história mais representativa é a do Soldado Baianinho:

Bem diferente era o motivo que trazia Baianinho àquela expedição. Ferreirinha viera na esperança de ganhar dinheiro com o que pudesse seguir para o Rio. Baianinho ali estava como um cativo. Era camarada do coronel Batista, a quem ficara devendo um despropósito. Dívida fantástica, dívida inventada pelo coronel. Baianinho comprava uma rapadura, o coronel assentava duas em sua conta; no mercado a rapadura custava quinhentos réis, nos assentamentos do coronel, cada rapadura custava o dobro. Com cinco anos Baianinho devia tanto que não pagaria ainda que trabalhasse o restante da vida.

Aí o coronel trançou os pauzinhos e meteu o devedor na polícia. Doravante, todo mês, o coronel recebia na boca do cofre o vencimento do soldado, cobre limpo e certo, cobre preciosíssimo para região escassa em moeda.

A mulher de Baianinho que tratasse de sustentar a casa e o marido, vendendo quitanda, lavando roupa no rio Vermelho ou cozinhando de ganho aqui e acolá.

Com o Barulho do Duro, Baianinho se meteu na Força, pois o ganhave de soldado era dobrado (p. 63).

Entretanto, as condições de trabalho – ora a camaradagem, ora a servidão, ambas resquícios da escravidão –, só são afloradas a partir da contestação histórica. Recai sobre Vicente Lemes a recusa do inventário, o que motiva Artur Melo, junto com seus jagunços, todos fortemente armados, a invadir o cartório, alegando que “– Aqui, é preciso que vocês entendam de uma vez por todas, aqui quem manda sou eu, meu pai e meus amigos” (p.50). Junto com Valério Ferreira, Vicente faz uma representação ao governo estadual, “exigindo punição para esses bandidos” (p.54), fazendo com que a capital mandasse uma tropa para a pequena Vila do Duro. Utópico, Vicente fez a denúncia na esperança de que houvesse justiça na pequena cidade do sertão de Goiás:

A comissão estava completa. A ela juntaram-se Vicente Lemes e Valério Ferreira com suas famílias [...]. Vicente era um dos que não dormia. Voltava de maneira bem diferente de como saíra. Tinha saído corrido como um cachorro sem dono, com Artur os ameaçando como se fossem criminosos ou vagabundos. Agora entravam de topete levantado. Os Melos veriam o que era o governo; o povo ficaria sabendo que na terra havia justiça e lei capazes de submeter o vice-rei do Norte, o poderoso coronel Pedro Melo! (p.70).

Vicente, posteriormente, se arrepende de ter chamado a polícia para a pequena cidade, pois, segundo ele, ela também comete irregularidades:

Agora era a derrota, era a fuga, com a polícia em que depositara tanta esperança, tanta confiança, massacrando gente inocente, acovardando-se. Afinal de contas de que valera toda a luta? Lutara contra os Melos por causa dos crimes e dos desmandos; no entanto, poderia haver maiores crimes e maiores desmandos do que os cometidos pela polícia? (p. 247).

Através de Vicente Lemes a linha central do romance é posta: nos tempos de paz, o trabalhador é explorado pelos coronéis, estejam esses no poder ou não. No tempo de guerra, esse mesmo trabalhador assume a função de policial militar ou jagunço, lutando uns contra os outros, pelos interesses dos coronéis:

Sacrifício besta. Eles morrendo ali, enquanto na Capital e no Rio de Janeiro os políticos estariam gozando a vida, criando os filhos, vivendo alegremente. [...] A verdade é que seriam mortos pelos bandidos, enquanto nas cidades os políticos continuariam na boa vida! (p.233).

Jagunços e soldados estavam no mesmo nível: não passavam de massa de manobra a ser explorada, a dar a vida pelos poderosos; e no final do livro, a dedicatória se confirma:

Não existia nem sepultura, com coisa que não fossem gente batizada e que não soubesse rezar um creindeuspadre. Também os soldados, os cachorros e urubus comeram [...] Passaram as semanas, os meses, anos se passariam com a jagunçada na sebaça, saqueando, matando, violentando. A miséria caiu sobre a região, onde só podia viver quem possuísse seu bando armado (p. 269).

Devido à concepção do realismo socialista do autor, que tencionava um herói vitorioso, mas também consciente de que as gigantescas tarefas de tornar o mundo justo só estaria começando, sobra para Vicente Lemes apenas a esperança de que esse acontecimento não tenha sido em vão; e que o governo seria levado a continuar a luta pelo estabelecimento da ordem, da justiça. Contraditoriamente, o mesmo Vicente também reconhece que esse governo era, na verdade, igual aos seus opositores: ambos desejavam o poder para manter seus privilégios e não para melhorar as condições de vida dos mais pobres:

Artur Melo combatia para conservar o direito exclusivo de oprimir e explorar o próximo; Vicente Lemes e Valério Ferreira lutavam porque era impossível viver sem o mínimo de liberdade que permitisse o exercício da profissão de comerciante, lavrador, criador ou burocrata. Fomentando a luta e tirando partido dela, estavam os coronéis que dominavam a política do Estado de Goiás, homens do mesmo estofo dos Melos, com seus mesmos hábitos e costumes, homens que criaram e aqueceram até ontem, no seio, os Melos e que hoje os combatiam com o mesmo impulso que um animal morde e escoiceia o seu igual de tropa na beira do cocho de milho (p. 252).

E é devido à concepção do realismo socialista, que mesmo depois de sumarizar os interesses dos principais agentes do enredo, proporciona ao narrador assumir uma posição positiva frente ao futuro: “Contudo, alguma coisa de bom ia restar. O sangue ingênuo e heroico não correria inutilmente, Depois de tudo aquilo, Duro não seria o mesmo, tinha que transformar-se, tinha que modificar-se” (p. 252). Com a invasão da cidade e a fuga da polícia, que de certa maneira mostra a sobreposição dos interesses de Artur Melo e de seu bando, o coletor é obrigado a fugir, sem saber para onde, e por quanto tempo. Coube a ele servir de “instrumento cuja situação central depende exclusivamente da sua aptidão para revelar uma problemática do mundo” (LUKÁCS, 2006, p.84-85). Os atos passam pela personagem, para que esta se posicione em relação a eles e aja, tentando mantê-los em equilíbrio. Contudo, como é próprio do gênero romance, a noção de totalidade foi perdida, o que dificulta o alcance desse objetivo. Daí vem a força de grandes personagens: a sua complexidade, apesar desse

“ser fictício” – deve ser constituída numa base lógica, esquemática, organizada em frases limitadas, “embora não mais simples do que o ser vivo” (CANDIDO, 1968, p.59).

3 – O TRONCO: A RESISTÊNCIA DO CORONELISMO TRADICIONAL

O centro do mundo está em qualquer lugar, o mundo é o que se vê de onde se está.

(Trecho narrado durante o documentário *Encontro com Milton Santos ou O Mundo Global Visto do Lado de Cá*, 2006)

Se existe um consenso sobre o estudo do *espaço* na literatura, é o fato de esse aspecto ser pouco pesquisado: é isso que afirma, por exemplo, Antonio Dimas (1994, p.15-16) em *Espaço e romance*, livro introdutório, mas revelador: “É minguada a bibliografia teórica do assunto de que tratamos, tanto no âmbito nacional, quanto no estrangeiro. Fôssemos discutir outros tópicos referentes à narrativa, o problema seria diferente: o da abundância de teoria”, ou o que assevera Mieke Bal (1984, p.89): “Das teorias modernas da literatura, a descrição ocupa um lugar marginal. A análise estrutural da narração lhe reserva uma função secundária: ela é subordinada à narração da ação”¹⁰. Entretanto, mesmo quando se reconhece a necessidade de um aprofundamento nessa questão, o espaço é preterido para o estudo do tempo, como ocorre em *A estrutura do romance* (1975), de Edwin Muir, ou para o estudo das personagens, como acontece em *Teoria da literatura* (1968), de Vitor Manuel Aguiar e Silva. Mesmo sendo esse último crítico muito prestigiado e lido aqui no Brasil, poucos foram os que trilharam o caminho por ele apontado: “Romance de espaço: romance que se caracteriza pela primazia que concede à pintura do meio histórico e dos ambientes sociais nos quais decorre a intriga. O romance brasileiro, por exemplo, tende poderosamente para este tipo de romance” (SILVA, 1968, p.267). As palavras do professor português, certamente, se dirigem a um tipo de romance de cunho naturalista, estética que encontrou no desejo de valorização do pitoresco sua grande lavra. Notava-se uma tendência em considerar o estudo do espaço como uma forma de atar o homem à terra, transformando ambos em ornamentos e adereços exuberantes.

A forma de organização e a funcionalidade do espaço em cada obra literária está intrinsecamente ligada a uma certa concepção de realidade que o autor deseja imprimir – não se pode *narrar* o espaço, a não ser que essa narração implique, diretamente, uma organicidade entre as personagens e a descrição, e só nesse instante “poderíamos dizer contrariando o famoso ensaio de Lukács que descrever é narrar” (CANDIDO, 2004b, p.61, grifo do autor). É preciso, portanto, que haja uma interrelação entre aquilo que é descrito e o sujeito da ação, de tal forma que se torne indivisível a relação entre eles. Ambos agem concomitantemente sobre si mesmos, o que impede um vazio narrativo: eles existem por atuarem simultaneamente, e não apenas para um preencher o outro. E, a partir de 1930 no Brasil, chegando-se a consciência de subdesenvolvimento, o homem deixou de ser visto como um produto determinista da terra e, conseqüentemente, a relação com o espaço se transformou. Sendo assim, o espaço literário não se organiza por si: ele é um dos elementos da narrativa; e essa,

¹⁰ “Dans les théories modernes de la littérature, la description occupe une place marginale. L’analyse structurale du récit lui réserve une fonction secondaire: elle est subordonnée à la narration de l’action (BAL, 1984, p.84). A tradução é de minha autoria.

por seu turno, é um apelo do escritor à liberdade do leitor. Formando uma verdadeira rede de elementos narrativos, totalmente imbricada, não representando apenas uma disposição geográfica calcada ou não no real: essa rede ilumina toda uma conjuntura, antes externa à obra, mas agora interna. São os valores que o escritor pretende dar a obra que determinam a utilização desses elementos da narrativa, ora se valendo preponderantemente do narrador, ora das personagens, ora de ambos, na figura do narrador-personagem. Como nos lembra Todorov

Em nível mais geral, a obra literária tem dois aspectos: ela é ao mesmo tempo uma história e um discurso. Ela é história, no sentido em que evoca uma certa realidade, acontecimentos que teriam ocorrido, personagens que, deste ponto de vista, se confundem com os da vida real. Esta mesma história poderia ter nos sido relatada por outros meios; por um filme, por exemplo; ou poder-se-ia tê-la ouvido pela narrativa oral de uma testemunha, sem que fosse expressa em um livro. Mas a obra é, ao mesmo tempo, discurso: existe um narrador que relata a história; há diante dele um leitor que a percebe. Neste nível, não são os acontecimentos relatados que contam, mas a maneira pela qual o narrador nos fez conhecê-los (2008, p.220-221).

Essas várias possibilidades de narrar uma história, de fazê-las existir, estabelece uma relação direta com a distinção de *fábula* – “o conjunto de acontecimentos ligados entre si que nos são comunicados no decorrer da obra” – com a de *trama*, “que é constituída pelos mesmos acontecimentos, mas que respeita sua ordem de aparição na obra e a sequência das informações que se nos destinam” (TOMACHEVSKI, 1973, p.173). Bernardo Élis, como já mostrado, tem sua motivação no real: existia toda uma realidade goiana esperando para ser recriada para o meio literário, e as parcas condições de vida de seu povo, de certa forma, viabilizava uma representação sobre a forma de denúncia. Entretanto, a escolha do tema em si implica uma forma de representação que confirme sua necessidade estética: podia muito bem ser escrito um ensaio sobre o sertão de Goiás, e não um romance; entretanto, ao optar pela literatura, Bernardo Élis tem em mente a apresentação da *sua* ideia de realidade através do ato recriador da arte. Posicionando-se ideologicamente, o autor ambiciona não só revelar aos seus compatriotas o menoscabo da federação com seu estado natal, mas também em participar de um sistema artístico, aceitando e incorporando procedimentos narrativos de algumas obras, aproximando-se esteticamente delas, e, por conseguinte, afastando-se de outras. Anatol Rosenfeld, em nota do livro *A personagem de ficção*, expõe que Thomas Mann no ensaio “Bilse und ich” afirma: “Quando faço de uma coisa uma oração - que tem ver esta coisa com a oração?” (1968, p.20), e o próprio Rosenfeld conclui que uma vez no plano fictício, uma cidade torna-se fictícia também, pois o texto literário não se projeta para o concreto, não se limitando a ele. Não se busca um enunciador real, e sim o próprio texto. Entretanto, o que

parece importante observar é como o real (sócio-histórico) se transpõe para o fictício, se valendo de elementos como a narratividade, a formulação do enredo, das personagens e do espaço, e se esses estão dispostos entre si em uma relação orgânica, se são coerentes com a proposta ficcional projetada pelo autor. E a partir desse instante temos o inverso: a internalização de elementos antes apenas externos, motivados esteticamente pela escolha do tema, passando não só a refletir o externo, mas a iluminá-lo, como se nós, guarnecidos pela obra literária, perdêssemos uma automatização com o cotidiano e, hipoteticamente, apenas no âmbito da representação, passemos a conhecer toda uma realidade que era vivida, mas não apreendida; e uma vez que “a própria escolha dos temas realistas deve ser justificada esteticamente” (TOMACHEVSKI, 1973, p.190), a obra passa a transcender tanto seu aspecto de encarceramento em si mesmo, como o de ligação ao documento, valendo-se dos seus mecanismos internos de representação de uma realidade, atingindo, não obstante, a uma função catártica.

Na verdade, nota-se uma acusação recíproca entre os escritores mais “engajados” e os “esteticistas”. Entretanto, a partir do instante em que se releva o labor artístico, quanto à aproximação ou afastamento do real, tal discussão parece não ter muita proficuidade. O ideal seria um escritor que ultrapassasse o factual, sem cair em um jogo retórico estéril. Um exemplo da superação desse debate vazio está em um dos principais teóricos sobre o espaço no Brasil, o pernambucano Osman Lins. Em suas obras literárias, o autor de *Nove, novena* dedicou-se intensamente ao procedimento estético, expandindo os limites estruturais do texto literário. Entretanto, não se trata de um cisma entre leitor – obra, e sim de uma ruptura com a forma tradicional da narrativa. Para Leyla Perrone-Moisés¹¹,

Todos esses procedimentos são, de alguma maneira, expostos pelo autor, que não teme dar a sua obra um aspecto “artificial”. Aliás, essa palavra é pejorativa apenas segundo uma certa concepção de verossimilhança artística. Para Osman Lins, artificial quer dizer simplesmente “feito com arte”. Como na arte do retábulo, este artifício torna-se às vezes um preciosismo, marcado pelo refinamento dos procedimentos e materiais empregados.

“Feito com arte” ou “artificial” são características inerentes à literatura, tal qual a concebemos hoje. Criar esteticamente requer uma transformação do real, no intuito de recriá-lo, representando-o de uma forma tal que a matéria local perca as cores fortes e marcantes, fugindo ao documento. Através do “não natural” e da “dissimulação”, caminha-se em direção a um caráter “universal” do homem, o revelando. Nesse sentido, resiste-se à fugacidade do

¹¹ Disponível em: <http://osman.lins.nom.br/fr_prefacio4.htm>. Acesso em: 15/05/2008.

tempo, abrindo mão de considerá-lo apenas anedótico, factual: o tempo do escritor reside/resiste fora do tempo:

É que o tempo do escritor não é um tempo diacrônico, mas um tempo épico; sem presente e sem passado, ele está inteiramente entregue a um *arrebatamento* cujo objetivo, se pudesse ser conhecido, pareceria tão irreal aos olhos do mundo quanto eram os romances de cavalaria aos olhos dos contemporâneos de Dom Quixote. É por isso também que esse tempo ativo da escritura se desenvolve muito aquém do que se chama comumente um itinerário (Dom Quixote não o tinha, ele que, no entanto, perseguia sempre a mesma coisa). Com efeito, somente o homem épico, o homem da casa e das viagens, do amor e dos amores, pode representar-nos uma infidelidade tão fiel (BARTHES, 1970, p. 18, grifo do autor).

A escolha pela produção de uma obra literária implica, por parte do escritor, um afastamento temporário dos seus pares (vários são os relatos que confirmam a necessidade de um isolamento para a elaboração do texto literário), e nesse ponto temos um certo paradoxo na produção romanesca, herdeira direta da epopeia: o romancista ambiciona, tal qual Homero, à produção de uma obra viva, orgânica, integrada; porém, pelo fato de o romance ser “a forma da virilidade madura, em contraposição à puerilidade normativa da epopeia” (LUKÁCS, 2000, p.71), ele sempre estará fadado a incompletude. Tal qual o gênero, o herói romanesco é essencialmente histórico e problemático, e o mundo criado pelo romancista é um “mundo que ‘dura’ e para além dessa duração – a última palavra escrita e lida – não existe nada.” (ZÉRRIFA, 1974, p.25). Esse tempo “sem presente e sem passado” por parte do escritor torna-se para nós, leitores de romances, um tempo sem passado e sem futuro: acompanhamos a *existência ficcional* – paradoxo da atividade literária – das personagens através do texto, evidentemente único local onde esses seres ganham vida. Uma vez encerrada a leitura, é como se fosse para nós o término de uma sessão de cinema ou uma peça de teatro. Fora do texto, a personagem perde sua existência, sendo nossas reflexões sobre suas ações (ou mesmo a ausência delas) o ressoar do apelo ao leitor pretendido pelo escritor.

Aproveitando da natureza polimórfica e cientes dessa encenação da vida contida no romance, muitos escritores se valem de uma aproximação dos personagens literários aos trágicos, uma vez que “a tragédia é a imitação, não de pessoas, mas de uma ação, da vida, da felicidade, da desventura; a felicidade e a desventura estão na ação e a finalidade é uma ação, não uma qualidade acabada e inteira” (ARISTÓTELES, 1992, p.25). Perante a necessidade de ultrapassar o instante histórico em que se está inserido, o escritor opta por uma *amplificação teatral* do acontecimento. Barthes, falando sobre a Revolução Francesa, nota que “pelo sangue que custa, [a Revolução] se torna tão pesada que exige, para se exprimir, as próprias formas de

amplificação teatral” (1971, p.33). Apesar de não se tratar de uma revolução, a batalha referida em *O tronco* por diversas vezes terá como referência o teatro:

Aquele era o plano. Agora era executá-lo. O principal era ter coragem, era ter ânimo para enfrentar os Melos com esse plano de deslealdade e de traição. Requeria muita habilidade para realizá-lo. *Mais que habilidade: arte.*

Pela cabeça de Carvalho veio a lembrança do teatrinho escolar de sua cidade. Mestre Otacílio repetia a propósito de tudo: *o teatro é a vida*. Naquele instante Carvalho percebia a grandeza de tal afirmativa tão trivial e simples. Tinha que representar seu papel muito bem, sob pena de perder a oportunidade de melhorar de vida, de fugir do sufocante sertão (ÉLIS, 2003, p.84, grifos nossos).

Ainda distante da guerra entre jagunços e soldados, Artur e Carvalho, juiz enviado pela capital para apurar a invasão ao cartório, vivem uma verdadeira *cena*. Ambos lutam pela construção de um falso acordo e estão simplesmente *atuando*, para logo depois descumprir o pacto. Nesse instante fulcral ao romance, Vicente Lemes não aparece, e o intuito de cumprir as leis é soterrado. Nos termos do falso acordo, Artur e seu pai seriam impronunciados no processo sobre a invasão ao cartório, e os acusados seriam os irmãos Chapadenses, jagunços ligados aos Melos, que eram um “pessoal [...] numeroso, valente perigoso como o diabo” (p. 22-23). Porém, naquele momento, Calixto Chapadense, o principal jagunço dessa família, estava foragido. Destarte, Artur e seu pai não figurariam com réus, e sim apenas seriam arrolados como testemunhas, pois entraram no cartório para impedir que a ordem pública e as autoridades constituídas fossem desrespeitadas – essas últimas teriam, inclusive, a integridade física zelada pelos Melos. Os termos desse acordo já estavam previamente estabelecidos em uma conversa entre o chefe da comissão, juiz Carvalho, e Leite Ribeiro, advogado da família Melo, enviado a vila para iniciar a aproximação que teria como meta o acordo:

- Não sou advogado da questão, não tenho interesse algum, devo grandes favores ao Doutor João Alves de Castro [então Presidente do Estado], mas pode estar certo que há muita exploração em torno do caso. Olhe, Senhor Juiz, para início de conversa, vamos indagar: quem chefiava o assalto ao Cartório?

- De acordo com todas as informações foi Artur Melo com ajuda do pai! – Carvalho estranhava demais uma pergunta daquela. Artur mesmo nunca escondeu sua chefia no assalto!

- Ah, ah – bradava de seu tamborete o advogado. – Vejam como distorcem a verdade! Quem chefiava o assalto, meritíssimo, não foi Artur nem seu pai; foram os irmãos Chapadenses, Seu Juiz, para vingar o irmão. – Nesse ponto, abaixando a voz e achegando-se ao ouvido do juiz, segredou-lhe: - Vossa Excelência sabe quem são os Chapadenses? Uns facínoras, uns celerados. Ir contra os Chapadenses seria crassa tolice. Então Artur entrou no meio da turba, para evitar mal maior. Compreende Vossa Excelência? Para evitar que pessoas morressem, Artur tomou a dianteira e exigiu a reforma do processo, ou seja: sua feitura, logo... [...]

Carvalho balançava a cabeça. Se compreendia! Compreendia de sobra. Como os Chapadenses viviam foragidos, era muito interessante atirar sobre os ombros deles a

culpa de Artur Melo. Golpe inteligente de advogado, que Carvalho logo percebeu. Por isso, redarguiu:

- Se o Coronel Artur provar isso, é com o maior prazer que eu o isento de culpa. Entretanto, bem difícil será a Artur negar que ali nas barbas da Comissão mantinha homens armados para coagir o pronunciamento da justiça, para cercar o livre exercício das autoridades.

Leite Ribeiro afirmava que o juiz estava com prevenção. Os Melos eram gente cordata. Ele podia afirmar que os Melos queriam um acordo: Carvalho desse sua palavra de que os impronunciaria, e a João Rocha, e eles dispersariam os cabras imediatamente.

Por trás da sua mesa, Carvalho ria:

- Não, meu distinto colega. Os termos do acordo têm que ser outros: primeiro os Melos dispersassem os jagunços, depois conversaríamos sobre as possibilidades de impronúncia. De antemão posso dizer que a impronúncia é muito viável, muito viável – obtemperou o juiz.

No outro dia cedo, Leite Ribeiro e sua comitiva deixavam a vila (p.79-80).

Colocado os termos do tratado, o juiz Carvalho irá até a Grota, fazenda-fortaleza dos Melos, para sacramentá-lo. Recheada de tensão, a cena do acordo acaba por igualar os dois lados, fundindo-os, metaforicamente, na própria mistura do suor de ambos:

- Palavra de honra! – afirmou Carvalho como se representasse um dramalhão no teatrinho de Colatina, enquanto estendia a mão num gesto de lealdade.

- Palavra de homem! – repetiu Artur Melo com solenidade, tomando a mão do juiz. Os olhos de Artur encheram-se d'água subitamente, enquanto as mãos dos dois homens se enlaçaram num aperto seco, tal o resultado de um tique nervoso, de uma contração muscular. As mãos estavam pegajosas, úmidas de um suor grosso e escorregadio. E ambos os homens retiraram a mão, tentando ocultar a emoção que havia gerado aquele suor (p.95).

Artur *finje* cumprir o acordo, pois não irá se desfazer do poderio dos seus homens – apenas irá mandá-los para uma fazenda um pouco mais longe do Duro:

Era se valer do acordo. Em vez de dispensar os homens, recuá-los para o Açude. Com os cabras no Açude, Artur dava uma banana para Carvalho: não comparecia a juízo, ia se articular com os bandos de Abílio Batata, Roberto Dorado, Abade e outros. Artur sentia-se alegre. [...] Agora teria oportunidade de lograr o juiz. Carvalho deixaria os homens irem para o Açude na suposição de que ele, Artur, ia apresentar-se e no fim ficaria chupando o dedo (p.104-105).

E Carvalho, por seu turno, não cumpriria o acordo em momento algum: no processo ele cita-os como responsáveis pela invasão:

Encerrava-se o inquérito. Imediatamente o juiz abria vistas à Promotoria que, antes de esgotado o prazo, oferecia denúncia contra os implicados no assalto do Cartório. Com pouco a notícia corria a vila, provocando maiores e mais ribombantes aplausos dos inimigos dos Melos. Eram denunciados Artur Melo e o pai, Coronel Pedro Albuquerque Melo; João Rocha, Hugo Melo, filho de Tozão; Olímpio Chapadense e outros (p. 99).

Entretanto, por mais paradoxal que seja, o juiz não os pronuncia em observância às leis, pois se assim desejasse não teria antes feito o acordo. Ele age com o intuito de promover-se, o que confirma a fusão entre os coronéis do governo e os da oposição: “Estava ficando velho, precisava tirar o pé da miséria. Não podia perder a confiança de João Alves de Castro. Se vencesse, talvez até conseguisse eleger-se deputado federal” (p. 93), ou ainda como mostra outro trecho: “Precisava libertar-se do sertão, precisava galgar a cadeira de desembargador, de presidente do Tribunal de Justiça, talvez até Presidente do Estado, quem sabe?” (p.108).

Enquanto as personagens se movimentam, agindo como se estivessem em uma peça – “Arthur, *dramático*, agitando no ar a carabina, clamava do alto da mulona: - Você há de provar um dia que entrei na Vila do Duro com meus rapazes em busca de justiça e não encontrei justiça. Você, Seu Escrivão, você há de provar!” (p. 24-25, grifo nosso), ou ainda o próprio juiz ligado ao poder constituído: “Havia *tragédia* na voz de Carvalho. Os Melos, também eles metidos a cavalheiros, a inflexíveis, também os Melos se impressionaram com a *teatralidade* do juiz (p. 89-90, grifos nossos)”, e até militares: “[O tenente] Mendes de Assis não discutia. Parece que estava *representando um papel*”, (p. 163, grifo nosso) -, o *palco* está aguardando o embate entre os irmãos sertanejos, tão irmãos entre si quanto os coronéis entre eles. Esses contracenam em gabinetes e escritórios, ou, como na cena do falso acordo entre Artur e o juiz Carvalho, em um quarto lateral da fazenda, onde até se permite aos atores o consumo de cerveja como forma de disfarçar a tensão existente devido ao jogo de poder: “displcientemente levou o copo novamente aos lábios para um sorvo longo, mais longo ainda porque sentia que talvez a cerveja derramasse, se desapoiasse o copo dos lábios, tão forte era o tremor da mão” (p. 94). Entretanto, resta aos sertanejos – sejam eles jagunços ou soldados – o largo da cidade, verdadeiro palco de toda a *tragédia* do livro. A todo instante ele será enfocado, não apenas por ser o espaço da luta, mas principalmente por nele estarem contidos todos os elementos que vislumbravam uma profunda mudança social: a decadência do coronelismo em favor do Estado de direito:

Pela segunda vez Vicente Lemes lavrou o seu despacho, exigindo que o inventariante completasse o rol de bens, sob pena de a Coletoria Estadual o fazer. Aí, como quem tira um peso da consciência, levantou-se do tamborete e chegou à janela que dava para o Largo, lançando uma olhadela para a casa onde funcionava o Cartório. Calma, a vila constituída pelo conjunto de casas do Largo. A manhã de maio, fria e neblinosa, estendia-se por sobre o povoado de casinhas caiadas de branco, por trás das quais erguiam-se rufos verdes de laranjeiras, abacateiros, jenipapeiros, bananeiras e outras plantações. Miúdo, o povoado minguava mais ainda naquela quadra do ano, com os habitantes pelas fazendas e as casas fechadas exalando tristeza e abandono.

Do conjunto, destacava-se na esquina a casa do Coronel Pedro Melo, com a calçada alta, o aspecto imponente; de um lado, o casarão acachapado sob o amplo telhado, o casarão da velha Benedita Fernandes de Melo, com o largo portão lateral. A modo que solto no meio do Largo, o sobrado do Coronel Pedro Melo, misto de prisão e depósito de farinha.

Sim. A casa do coronel, o sobrado do coronel, - pensou Vicente, que se lembrou que também no inventário havia a vontade do coronel (p.4-5).

Estando em casa, Vicente Lemes analisa todo o palco da tragédia. Como em *Os sertões*, de Euclides da Cunha, o povoado era cercado por morros, transmitindo uma imagem de acabamento teatral ao lugar. É no pequeno largo – que o autor, para lhe externar ainda mais a importância, grafa com letra maiúscula – que irão se passar os principais acontecimentos, com espectadores ávidos pelo desenrolar das ações, ora se comportando discretamente, “E os que estavam na Vila, ao saber da notícia [da morte do coronel Pedro Melo], fecharam-se em suas casas. Portas fechadas, janelas fechadas, apenas uma frinchinha aberta por onde vigiavam os acontecimentos” (p.128), ora participando como um verdadeiro público de um espetáculo: “O povo dispersou-se ainda impressionado com a gravidade da cena.” (p. 161). O largo incorpora tão bem o aspecto de palco que a partir da tensão cênica sua imagem será modificada. O limiar de um novo tempo faz restar ao largo uma visibilidade nebulosa de um futuro incerto, e a manhã “fria e nebulosa de maio” deixa de ser apenas uma característica climática dessa época do ano em Goiás, e passa a ser também símbolo importante da hesitação frente ao vindouro. Se Mieke Bal, no referido ensaio, expõe que os elementos da cidade de Rouen coincidem com o estado de espírito de Madame Bovary, não sendo, portanto, apenas uma “figura de retórica” ou “um enchimento” conforme havia dito Barthes (1988), o mesmo acontece em *O tronco*: as descrições não estão apenas colocadas para exprimir um certo senso de realidade ou a aparentar uma pintura; elas estão a serviço de um projeto maior, que não apenas aproximam o ânimo do povo da pequena vila frente à iminente tragédia, mas que, substancialmente, aponta para o choque entre o coronelismo tradicional e o Estado de direito. Contraditoriamente, é entre as “lutas dos coronéis” que o segundo será levantado. No seio do coronelismo existe uma certa tendência de resolução política nas diversas crises; entretanto, no livro *O tronco*, percebe-se que essa saída não seria válida, uma vez que a oposição deixa de ser entre coronéis, e passa a ser entre *espaços*: de um lado, o Norte de Goiás¹², com a secular queixa de esquecimento e abandono por parte das autoridades da então capital do estado, a cidade de Goiás; e do outro, o Sul goiano, que integrava-se progressivamente às regiões cafeeiras do Brasil. E nesse embate, valendo-se do fato de estar no poder e conhecedor das

¹² Correspondente hoje ao atual território do estado do Tocantins.

ilegalidades cometidas pelo coronelismo, que a lei passa a ser utilizada como forma de enfrentamento entre os chefes políticos ligados aos latifúndios. Contudo, o fato de se valer do Direito para perseguir os adversários, demonstra o surgimento de uma consciência de instituição – seja essa instituição policial, forense ou o próprio Estado – que culminaria com o arrefecimento do coronelismo tradicional. Em muitos casos, esse declínio foi menos brutal, deslocando os coronéis para o campo político, sem um enfrentamento violento, permanecendo verdadeiros clãs na vida política estadual e nacional – deslocamento e acomodação que podem ser vistos até os nossos dias. Mas esse não foi o caso da Batalha do Duro, pois o progresso do Sul não poderia aceitar uma dominação política do Norte, ainda ligada ao mandonismo, fato esse que culminou com a ida de Artur Melo para a oposição. O conflito ultrapassa nomes e famílias, e atinge a forma de organização econômica: o Norte ainda voltado para um sistema patriarcal e por alguns denominadas, inclusive por Bernardo Élis, de “feudal”, e o Sul, lentamente caminhando à inserção no capitalismo nacional e internacional, tendo como cerne a primazia da instituição frente ao indivíduo:

Leite Ribeiro se valeu de uma deixa e ponderou que Carvalho estava sendo mais realista que o rei, que o caso do Duro era um simples caso de família. Os políticos é que pretendiam tirar proveito da situação.

Carvalho protestou: - Que caso de família, Doutor Leite! Caso de coação de autoridades constituídas, isto sim.

- Não sejamos trágicos – retrucou o advogado displicentemente, dando ao incidente proporções ridículas. – O senhor não conhece o sertão. Isto aqui está na era patriarcal, em pleno período bíblico. O patriarca Pedro Melo puxou as orelhas ao sobrinho Vicente Lemes e o sobrinho se rebelou contra o corretivo. Nada mais, nada menos do que um problema doméstico.

- O senhor é quem está torcendo os fatos, Doutor Leite. Vicente não é sobrinho. É o coletor estadual (p.80).

Por se tratar de uma batalha, fica evidente que o alvorecer para uma nova época será conturbado. Com a polícia agindo tal qual os velhos coronéis, e posteriormente com o retorno vitorioso do bando de Artur Melo, a esperança de um futuro melhor, calcado no Estado de direito, perde terreno, e o julgo sanguinolento, seja por parte dos coronéis do governo ou os da oposição, deve continuar: “No Largo a madrugada elaborava o seu grande mistério, com a chuva caindo violentamente, com as bicas do telhado jorrando longe. No oriente, umas tintas de arrebol, pobres tintas na madrugada feia. O resto era escuridão” (p.202).

3. 1. Transformação do coronelismo tradicional

Distanciando-se de modelos de cunho mais “psicológicos”, considerado por ele como “bizantícos”, é na obra de Hugo de Carvalho Ramos e na de Euclides da Cunha que Bernardo Élis buscava o exórdio para a realização de *O tronco*. Se a relação com *Tropas e boiadas* se dá, principalmente, em torno do ciclo do gado, com *Os sertões* a ascendência seria ainda mais notória, atingindo o plano *micro* da cena até alcançar o *macro*, que é a composição e estrutura dos capítulos. Faz-se necessário um rápido passar pela obra maior de Euclides da Cunha para entender essa ascendência sobre a narrativa aqui em estudo.

Publicado em 1902, *Os sertões* foi um verdadeiro assombro na sociedade literária do país. Efusivas críticas, todas admiradas não só pela linguagem do autor, mas, sobretudo pela sinuosidade de seu pensamento, exigindo ao longo de todo o livro construções paradoxais para justificar sua percepção antitética de um sertanejo, fazem de Euclides da Cunha – “o homem que escreve com o cipó”, frase atribuída por vezes a Joaquim Nabuco, outras vezes ao Barão de Rio Branco –, um sucesso estrondoso. O engenheiro civil, nascido em Cantagalo, alcança velozmente uma célebre posição social, e já em 1903, é eleito para a concorridíssima Academia Brasileira de Letras. Evidentemente, os críticos, assombrados pelo caráter complexo e pelo acabamento da obra, contribuem decisivamente para esse reconhecimento célere. E é num desses incipientes leitores que Cavalcanti Proença, para compor um prefácio de *Os sertões*, se alinha:

Araripe Júnior fez-lhe calorosa crítica, desdobrada em dois artigos no *Jornal do Comércio*, dando ao seu autor o “primeiro lugar entre os prosadores da nova geração”. Acentuava a “elevação histórico-filosófica do livro” e o “talento épico-dramático” de Euclides, “um gênio trágico como muito dificilmente se nos deparará em outro psychologismo nacional”. Nessa crítica estão resumidas as virtudes que existem em *Os sertões* (PROENÇA, 1971, p. 247).

Sustentado pelos argumentos de Araripe Júnior (a “elevação histórico-filosófica” e o “talento épico-dramático” do livro), Cavalcanti Proença percorre, ao extremo do que oferta o gênero, os principais aspectos da obra: a cultura técnico-científica do autor que se fez presente em *Os sertões*, passando pela grandiloquência da linguagem, já apontada por inúmeros críticos:

De estilo pomposo e oratório, amando os vocábulos enormes, amigo dos proparoxítonos, a prosa de *Os sertões* encontra réplica nos versos decassílabos de Augusto dos Anjos. Decassílabos se poderia dizer o ritmo da prosa deste livro, porque o decassílabo é o metro das epopéias, o verso heróico, o das emoções poderosas (p. 250).

Chegando, por fim, a ver no livro o “talento épico-dramático” já apontado por Araripe Júnior, Proença reconhece na composição interna, todos os passos de composição de uma verdadeira tragédia:

Como na tragédia, é o destino que, desde logo, assinala o que se vai perder. Postam-se um diante do outro, os irmãos: o “mestiço neurastênico do litoral” e o sertanejo, que é, “antes de tudo, um forte.” [...] E a luta começa: os sertanejos são vencedores nos primeiros combates e, como na tragédia, acreditam que vão abater o inimigo. [...] Se buscarmos similitudes, reconheceremos que a primeira parte, em que o escritor descreve a terra, é a armação do palco onde será representada a trágica peleja entre os irmãos que se desconhecem e que o destino colocou no papel de antagonistas. [...] E eis que a segunda parte de *Os Sertões* retrata o homem brasileiro, como quem define caracteres e apresenta o elenco. [...] Já falando das cadeias de montanhas, ele próprio as define como um “desmedido anfiteatro”; anfiteatro que, mais tarde, chamará de “monstruoso”. Palco e artistas construídos e apresentados, pode começar a tragédia (p.248-249).

Similarmente, o mesmo ocorre em relação a *O tronco*. Nos primeiros instantes, vislumbra-se uma certa aglutinação, ainda que desconfiada, das classes menos favorecidas em torno do ideais de Vicente Lemes; e este, por sua vez, estava disposto a questionar os mandos e desmandos dos Melos. Com a invasão ao cartório, a representação à capital, o envio de tropas e a presença do juiz Carvalho a chefiando, crê-se que a justiça, de fato, será feita. Contudo, com a teatralidade do juiz substituindo o rigor às leis, cai por terra a esperança de um futuro melhor, pois de ambos os lados – governo e oposição – apenas existem coronéis dispostos a dominar o povo. Tudo isso é realizado através de uma concepção imagética da ação, dando primazia à constituição cênica, seja em *Os sertões* ou em *O tronco*. Tal qual Araripe Júnior apontou em *Os sertões*, vários foram os críticos que perceberam essa inclinação para a encenação do livro de Bernardo Élis:

Essa obra [...] foi um sucesso literário em nosso Estado, foi por que suscitou polêmicas, principalmente por andarem (os críticos da época) confundindo história e ficção, como se o romancista, em vez de romancista, fosse historiador. [...] É portador (o romance) de uma mensagem em que o material de fundo político-social se reacende e se transforma numa catarse literária, resultado de uma força dramática admirável e terrivelmente humana (TELES, 1995, 196).

Essa “força dramática” de que nos fala Gilberto Mendonça Teles é vista pela preocupação visual da ação: tudo é narrado com um verdadeiro movimentar das massas, ressaltando o instinto primário de sobrevivência dessa coletividade. Com uma marcação cênica rigorosa, acontecendo através dos advérbios de lugar, acaba-se reforçando o senso de espacialidade pertencente ao *largo-palco*, e também por esse embate entre soldados e

jagunços acontecer em uma *crescente tensão*, que anuncia não só a derrota da tropa militar enviada pela capital, mas também o fato de todos saírem de São José do Duro vencidos pelos interesses dos poderosos. Visão muito próxima teve Francisco Assis Barbosa ao produzir o que seria a “orelha” do livro, transformado em prefácio a partir da segunda edição:

O tronco possui força bastante para atrair os caçadores de assunto para o cinema novo brasileiro, que tantas obras importantes já produziu em sua rápida eclosão, em termos artisticamente válidos, adquirindo por isso mesmo em tão pouco tempo uma dimensão internacional.

O tronco daria um grande filme. E o roteirista não teria muito trabalho na adaptação para a linguagem cinematográfica da história rude e máscula, especialmente nas cenas do assalto à Vila do Duro [...]. Tudo parece escrito para o cinema, com impressionante precisão na marcação das cenas, sublinhando o autor os momentos de suspense, como nos bons filmes de John Ford, até o ponto culminante com o sacrifício das vítimas no tronco (2003, p.xiv).

Corroborando a ideia de Francisco Assis Barbosa, no final da década de 1960, João Batista de Andrade, então jovem talento do cinema brasileiro, pede autorização a Bernardo Élis para transpor a obra para filme. Trinta anos se passaram até as gravações, mas, respeitando as naturezas de ambas as narrativas, a película alinha-se ao pensamento do escritor. Em entrevista ao jornalista e pesquisador de cinema Beto Leão, o próprio diretor confirma essa ideia de entender seu filme homônimo, ligado harmonicamente ao livro: “[no processo de adaptação de uma obra literária para o cinema, o diretor] quer é reencontrar o autor no texto, quer ver onde você [o diretor] está naquele texto. Na verdade, na adaptação, você fica querendo se irmanar com o autor, você briga com ele até se irmanar. Por isso, eu acho que o filme é absolutamente bernardiano”¹³.

Guardando as devidas proporções e motivações entre *Os sertões* e *O tronco*, as aproximações são tantas que, se tomarmos isoladamente um trecho de um estudo de Berthold Zilly, tradutor da obra-prima de Euclides da Cunha para o alemão, podemos aceitá-lo como estudo também da obra mais lida de Bernardo Élis:

Há no livro uma extrema preocupação com a visualização de paisagens e situações, assim com a narração de cenas dramáticas – a descrição e o *récit* sendo portanto formas preponderantes do discurso narrativo de Euclides, necessariamente ficcional por sua riqueza de pormenores não documentados. Surge, várias vezes, o narrador não idêntico ao autor; esse narrador, muitas vezes, é localizável no espaço: ele observa, salta até uma curva do caminho, pula para o topo de uma montanha, faz uma virada panorâmica, utilizando abundantemente elementos dêiticos como: “lá”, “ali”, “se vê”, “lá embaixo”, “ei-lo”, “ei-la”, “à direita”, “à esquerda”, “aquela serra” etc., que são típicos de literatura ficcional e de diálogos, necessariamente

¹³ Disponível em: <http://www2.uol.com.br/joabatistadeandrade/tronco_entre.htm>. Acesso em 15/04/2009.

imaginados, não documentados por um gravador. Emprega também (talvez uma centena de vezes) o discurso indireto livre (embora, às vezes, em trechos bem curtos), “reproduzindo” os pensamentos e sentimentos de personagens ou também de multidões. O narrador muitas vezes parece um roteirista que dá instruções para um *cameraman*, recomendando um *zoom*, um *travelling* e outros recursos fílmicos. Às vezes é onisciente e neutro e poucas vezes intervém na primeira pessoa, aí já se aproximando do próprio autor (2001, p.44-45, grifos do autor).

Evidentemente que a obra de Bernardo Élis tem um referencial real mais ficcionalizado do que a narrativa de Euclides da Cunha; o escritor de *Veranico de janeiro* lança-se à literatura intencionalmente, abandonando de forma incontínente o projeto de fazer um estudo sociológico sobre a Batalha do Duro. Diferente também de Euclides, que deixou Canudos quatro dias antes da queda final da “cidadela monstruosa”, Bernardo não acompanhou, nem por um instante, a Batalha do Duro. Em 1919, ano do enfrentamento entre soldados e jagunços em São José do Duro, nosso autor tinha apenas quatro anos de idade. Logo, pode-se intuir, com uma certa razão, que o pouco distanciamento temporal de Euclides em relação ao fato narrado influencie diretamente em uma maior fidelidade aos pormenores, enquanto que Bernardo teria que “preencher” esses vazios documentais com a imaginação. Além disso, Euclides ainda estava ligado a correntes científicas do século XIX, enquanto o autor de *O tronco* acrescentaria à sua produção literária técnicas narrativas modernas, sejam elas modernistas, impressionistas, expressionistas, ou advindas da linguagem cinematográfica.

Unido a isso, temos uma criação voltada para a cultura visual, predominante em nossos dias. Para o autor, mostrar a luta diária pela vida através de grandes cenas de ação seria a mais indicada forma de atingir com sucesso o público menos escolarizado – que vivia, em muitos casos, a mesma peleja:

Chegara a tal conclusão por ter ido na companhia de alguns roceiros ou homens do povo a algumas sessões de cinema, durante as quais acompanhava seriamente as reações psicológicas desses meus companheiros. Assim, cheguei à conclusão de tais espectadores só percebiam reações primárias ou emoções violentas, como o amor físico, a morte, as lutas corporais entre homens ou de homens com a natureza e outros animais (ÉLIS, 2000, p.153).

A introspecção e a interiorização não estariam em primeiro lugar na exposição cênica – o que não implica dizer em uma zoomorfização do homem. Existe sim uma consciência de “ser”, de “indivíduo”; entretanto, as corriqueiras preocupações burguesas são deixadas de lado para assistirmos à luta do homem contra a natureza hostil do sertão, contra os outros homens e contra si mesmo. Assiste-se a um quadro em movimento, estabelecendo, então, outra aproximação com *Os sertões*, pois Euclides da Cunha “é, em última análise, um pintor, que

nos obriga a ver, que nos vai colocando em vários pontos de observação, até que possamos abranger todas as perspectivas que utilizou para sua representação panorâmica” (PROENÇA, 1971, p. 261). Com uma leitura precisa, Emílio Vieira aponta a pintura como constituição basilar na obra de Bernardo Élis, pois

convivem duas tendências estéticas opostas, mas não contraditórias: uma impressionista, quando o autor se ocupa da descrição da natureza, outra expressionista, quando o autor volta-se para a caracterização dos personagens. Desde o início nota-se a seguinte proporção na obra bernardiana: a tendência impressionista está para descrição da natureza (percepção poética do mundo), assim como a tendência expressionista está para a consciência crítica dos fatos sociais (visão do antipoético). É como dizer que o mundo natural tem sua beleza poética contemplativa, enquanto a sociedade humana apresenta sua fase antagônica numa ação destruidora dessa beleza (VIEIRA, 2000, p.23).

O espaço em *O tronco* sai do *micro* para o *macro*: o primeiro seria entender que a composição cênica é propositalmente imaginada com um quadro em movimento, onde a ação de sobrevivência toma a primazia da introspecção – surgindo, nesse ponto, o caráter cinematográfico do seu livro, em uma verdadeira “literatura para se ver”; – para atingir o *macro*, que na obra é o início da desestruturação do sistema coronelista tradicional em Goiás, repassado através do esquema hegeliano – tese, antítese e síntese –, presente, de certa forma, também em *Os sertões*: a tríade hegeliana aparece claramente na própria forma de ser dos capítulos do livro (“A terra”, “O homem” e “A luta”), e assim é pensada também no romance *O tronco* (“O inquerito”, “A comissão”, “A prisão” e “O assalto”), sendo os dois primeiros capítulos (“O inventário” e “A comissão”) correspondentes a tese; o terceiro (“A prisão”), a antítese; e a síntese seria representada pelo último (“O assalto”). Porém, o que se almeja é vislumbrar uma nova etapa da história de Goiás: a inserção do estado na dinâmica do capitalismo nacional e internacional, além, é claro, de denunciar as condições degradantes da população sertaneja.

“O inventário” é o capítulo do poder estabelecido pelos coronéis. Para corroborar o poderio dos Melos naquela região, ele é repleto de digressões. Para Massaud Moisés, a digressão é uma “figura de retórica, [que] consiste em o orador afastar-se do seu tema, através da inserção de matéria estranha àquela tratada no momento” (1995, p. 151). Os *flashbacks*, de uma forma geral, tentam explicar determinadas situações do presente da narração. Repleto de digressões, esse capítulo tem como função principal mostrar como estava instalado o coronelismo na região. Acreditando construtor de tudo o que havia naquele vilarejo, “[Pedro Melo] julgava-se o criador daquela paisagem, daqueles caminhos, daquelas cercas, daqueles muros e daquelas pontes” (ÉLIS, 2003, p.40), as digressões exemplificam como funcionava

essa autoridade. Não obstante, elas também podem ser consideradas como a persistência do “causo” na narrativa romanesca de Bernardo Élis. Destacam-se, nesse capítulo, as seguintes digressões: de como os Melos se tornaram oposição ao governo estadual; o motivo da discórdia entre Artur Melo e Vicente Lemes; a da morte de Clemente Chapadense; a da construção da altíssima bica por Pedro Melo; a do refrigério – um terreno que conservava ótimas pastagens na época da seca, que Pedro Melo se apropria de forma ilegítima, fazendo a ex-cunhada perder a posse –; a da construção da estrada ligando São José do Duro a Barreiras, por Pedro Melo; a da figura do camarada, através da personagem Folorêncio – aqui nesse trabalho já citada –, entre outras. Entretanto, a digressão mais relevante a todo o livro é a da personagem Vigilato:

De onde estava, Vicente enxergava um trecho do Largo, próximo da calçada alta da casa do Coronel Pedro Melo. Até havia pouco, ali existia uma alavanca de ferro enfiada. Certa feita, vindo de Conceição, Vicente viu a alavanca e estranhou.

- Ah! Você não sabe! – E com horror e medo do povo cochichava. – Foi o Vigilato, esse menino. Sim, esse mesmo, sobrinho do velho Pedro. Não é que o coronel implicou com o coitadinho? Então para enjerizá-lo e obrigá-lo a deixar o lugar, o coronel ordenava aos cabras que fossem fazer suas precisões no terreiro do Vigilato.

- Uma manhã a mulher de Vigilato estava na porta da cozinha, quando senão quando olha ali uns homens obrando na sua frente, no maior dos desrespeitos para uma senhora direita. Chegando em casa, Vigilato achou a mulher num pranto de choro, que aquilo era uma coisa por demais, que ela não ficava mais naquele lugar desgraçado.

O rapaz não era nenhum patife não. Saiu e soube que os cabras eram camaradas de João Rocha e já ia tomar satisfação desse tal, quando o tio Pedro Melo atravessou no seu caminho:

- Vigia aqui, esse menino, quem deu ordens aos cabras foi o degas aqui – e batia no peito entufado.

- Ô velho cachorro! Agora eu estou lá, manda de novo. Vamos ver se você tem topete para isso, trem à-toa. O velho não gostou da má-criação do sobrinho e avançou para ele que, mais esperto, passou-lhe uma rasteira, botou no chão, montou e mão na vasta barbaça branca do coronel: deu-lhe muitos safanões.

A partir daí, o coronel só falava do sobrinho para desfeitear e xingar. Deu de emagrecer, uma falta de apetite, boca cheia d'água. Uma úlcera lhe roía a pacuera, como afirmava o Dr. Rodrigues da Silva, de Barreiras. O velho, entretanto, não confiava no diagnóstico do clínico. Aquilo não era doença nenhuma nada. Era raiva, era paixão. O dia que vingasse do sobrinho, nesse dia a doença ia embora.

Uma noite, Vigilato vinha pelo Largo, cambaleando de bêbado. O velho estava na porta da casa, na calçadona alta, sentado na cadeira. Pelo Largo deserto, rolava a voz do bêbado, cantarolando uma modinha, lutando com a treva e a solidão. Vigilato era o agente do Correio, vez por outra bebia a sua cachaça e se enchia de lirismo, o qual ele derramava em cantorias pelos cantos do Largo, até cansar e cair no sono. Todos já conheciam a mania do moço e achavam graça. Ele não fazia mal a ninguém, só cantava e ria e contava casos. Até que, nessas noites, modificava a pasmaceira estagnada do lugarejo de si tão tristonho.

A voz pastosa do bêbado rolava nas trevas e de sua porta o velho tio saiu, chamou lá dentro do quintal Tito e Resto-de-Onça, mandou em casa do genro e sobrinho Tozão buscar o capanga Aleixo, tudo em silêncio, na ponta dos pés, cochicho nos ouvidos. Muito de sutil os três homens esperaram o bêbado e quando ele encostou na calçadona alta do tio para soltar a sua cantiga, foi um vup e ram; meteram lhe o porrete no piolho.

Alguma velha que estava rezando no escuro de uma casa, bem que notou que a voz de Vigilato esbarrou num baque, a mó que engasgada, deixando o breu da noite ainda mais escuro. Na ponta dos pés e com o dedo na boca, o Coronel Pedro Melo desceu de sua calçadona, mandou buscar uma lanterna furta-fogo; com ela alumiu a cara do bêbado tombado no chão. Clareou e meteu fogo, arrebrandando-lhe os miolos.

- Carregue o cachorro – ciciou o velho olhando em torno para ver se ninguém não chegava. Um cabra pegou por baixo dos ombros, outro pegou as pernas e lá se foram, com Aleixo na frente alumiuando e o velho atrás de Mauser engatilhada; no Largo negro, uma mancha vermelha que se movia confusa e incerta.

Chegando à casa do sobrinho, ordenou que batessem. Aleixo bateu, a mulher abriu a porta e antes que os olhos dela pudessem habituar à claridade da lanterna, os capangas balangaram o cadáver para lá, para cá e – zás – atiravam ele aos pés da mulher e dos filhos, dentro da sala, no chão batido e úmido.

- Um capado procê limpar- roncou a voz do tio Pedro Melo, enquanto num sopro se apagava a lanterna e tudo caía na mais negra escuridão e no chumbo do silêncio. Nem cães latiam naquela hora medonha.

Na casa tão pequena e tão frágil que um cavalo derrubaria caso se coçasse nalgum esteio, aí ficou o espanto, o terror de chorar e esse choro despertar a ira do poderoso senhor. Nem luz acenderam, que em casa de bêbado costuma faltar tudo. Gente houve que ouviu o tiro, mas teve medo de sair de casa e enfrentar o negrume da noite. Quando muito, alguém acendeu uma candeia de azeite e chegou à porta da rua, mas o vento zunindo apagou a débil chama.

Pelo meio dia é que o Juiz Valério foi ver o corpo de Vigilato. O juiz soube do acontecido lá no seu sítio, embora ignorasse quem fora o portador da notícia. Foi uma alma caridosa que soprou no ouvido de uma criada; soprou, mas quando a criada quis ver quem era, só viu um vulto envolto numa capa de chuva. Assim, ninguém contaria ao Coronel Pedro Melo quem foi o portador da notícia para o juiz. Valério foi a procura do delegado de polícia para fazer o auto de corpo de delito, mas, receoso, o homem já estava longe. Era preciso, pelo menos, enterrar o defunto. Quem, entretanto, se arriscaria a isso, sabendo que o coronel estava de espreita?

Na esquina da casa de Pedro Melo, perto da calçadona soberba, no lugar onde Vigilato caíra morto, Tito, Resto-de-Onça e Aleixo fincavam uma alavanca de ferro de mais de metro de comprimento. Aquilo era para publicar o feito. Os jagunços metiam a maretta no ferro que tinha tal qual um sino de defunto.

- Pra exemplar cabra maludo – dizia o tio do alto de sua calçada alta, na frente da casona mais principal da vila.

- É pra ninguém desrespeitar barba de velho!

A alavanca retinha e Valério Ferreira ali mesmo junto ao corpo de Vigilato escrevia uma representação ao Governo Estadual, a quem comunicava o fato e pedia meios para punir o criminoso.

Da casinha, tão pequena, na qual para se entrar carecia de abaixar a cabeça, na qual mal cabiam dez pessoas e pessoas sem esporas, daí saía o defunto para o cemitério, envolvido numa colcha, que nem o fazedor de caixão teve coragem de trabalhar para o inimigo do coronel. Com muito custo o Juiz Valério conseguiu dois homens pobres para conduzir o defunto até a cova. Os quais iriam se Valério fosse também com eles, e publicasse que lhes deu intimação de autoridade (p.11-13).

Essa longa citação não nos serve apenas para conhecer a digressão do pobre Vigilato: nela estão inseridas quase todas as engrenagens de funcionamento do coronelismo no livro, anterior ao seu decisivo questionamento, por parte de Vicente Lemes – personagem que nos faz conhecer a história por perguntar o significado de uma alavanca fincada no largo. Dominadores político-econômicos da região, os coronéis utilizavam de uma violência exacerbada para confirmar seu poderio. Calcado no poder privado, geralmente angariado ou

mantido por um patriarca de um clã, esse fenômeno surge não apenas como nomenclatura de um posto militar hierárquico da antiga Guarda Nacional, mas, no caso aqui estudado, por uma espécie de “concessão” do poder central visando à exploração de grandes faixas de terras para criação de gado, em uma área distante cerca de 900 km da então capital do Estado, a cidade de Goiás. Cria-se, desse modo, uma legitimação política dos interesses pessoais desse grande clã, uma vez que eles contavam com a benevolência do Estado, pois o coronelismo era “sobretudo um compromisso, uma troca de proventos entre o poder público, progressivamente fortalecido, e a decadente influência social dos chefes locais, notadamente os senhores da terra” (LEAL, 1986, p.20). A violência dos coronéis, ao menos nesse caso, está sim ligada ao fato de eles serem proprietários de terras, cabendo ao coronel Pedro Melo a figura de suprema autoridade daquela região; ao seu filho, Artur Melo, herdeiro natural dessa prática coronelista, resta se responsabilizar pelo uso da força quando, em uma fase de perda de prestígio político dentro do município – núcleo base do coronel –, o governo estadual tenta minar-lhe o poder. Na lida diária, sistematizada, o poder concentra-se absurdamente nas mãos de Pedro Melo, o grande patriarca, e a alavanca que marca o local do assassinato passa a ser vista não só como um exemplo do castigo destinado aos opositores do coronel, mas também, na sua acepção básica, como uma ferramenta que faz mover algum objeto. Fincada na terra, a alavanca movida por Pedro Melo e seus interesses, faria mover todo o povoado do Duro, lugar esquecido e abandonado, para atingir o mínimo de “progresso” – ou, na concepção acertada de Itami Campos (2003), a persistência no atraso fazendo perdurar esse grupo na esfera política. Qualquer entrave – como foi Vigilato, ao questionar publicamente essa autoridade – deveria ser extirpado. Entretanto, antes da reação de Vigilato à humilhação imposta pelo coronel – que tinha como principal objetivo forçá-lo a mudar de povoado –, não nos é informado o porquê da “implicância” desse último com o humilde funcionário dos correios, podendo ser inclusive essa ocupação do sobrinho o motivo de desavença com o tio. A mulher do lírico bêbado reconhece no Duro um “lugar desgraçado”, justamente pelo fato de o marido não se enquadrar nos desejos do grande patriarca e, por conseguinte, sofrerem as perseguições advindas dessa postura. Dentro do seu direito em permanecer, e sentindo-se aviltado, Vigilato não só ignora a possibilidade de fuga, mas também decide expressa e energicamente romper com a noção de parentela que regia o coronelismo da região. Parentela essa que

como grupo, apresentava [...] três aspectos interligados – o político, o econômico, o do parentesco – mostrando que a sociedade no qual estava implantada era de estrutura sócio-econômica e política ainda pouco diferenciada em seus setores de atividade. Setor político, setor econômico, setor parentesco, reunidos, garantiam o

funcionamento da sociedade e lhe davam uma característica própria (QUEIROZ, 1985, p.167).

Reagindo duramente, Vigilato deixa transparecer não só a ausência de laços de parentesco que tivessem em primeiro plano o aspecto afetivo, mas também o fato de não depender economicamente do velho coronel. Considerando que o cargo ocupado por Vigilato era, na época, uma indicação política, podemos formular hipóteses sobre o desentendimento com Pedro Melo: ou a desavença aconteceu depois de o coronel ter se mostrado muito solidário ao sobrinho, ofertando a ele um dos cargos mais desejados na pequena Vila, e após a investidura do mesmo no emprego, o tio, vendo-se ludibriado por quem prestava proteção, revolve manifestar sua ira por uma certa ingratidão do agraciado; ou Vigilato já havia sido indicado pelos opositores dos Melos. Levando em consideração que Pedro e Artur estavam gradativamente perdendo prestígio, por serem contrários ao governo estadual – de quem partiu a oferta –, qualquer um que aceitasse o cargo teria, de antemão, uma inimizade natural do clã da região; e o fato se torna ainda mais agravante uma vez que esse alguém que assumiu a função pública é membro da parentela daquele lugar, traindo, portanto, ao patriarca e ao próprio clã. Se considerarmos a coerência interna da obra, a “implicância” do coronel está muito mais para a segunda assertiva do que para a primeira. Postado na sua cadeira colocada na sua calçada – “na calçadona alta”, possível metáfora de um verdadeiro trono – Pedro Melo ordena, de forma simples e direta, a sua vingança. Protegido pelos seus capangas, que já tinham, inclusive, agredido severamente um homem cambaleante, devido ao consumo de bebida alcoólica, o velho coronel só teve o dispêndio de disparar a arma contra o rosto do sobrinho. Tendo o assassinato transcorrido à noite, Bernardo Élis aproveita dramaticamente a escuridão: Vigilato é o sujeito que mesmo bêbado, “não fazendo mal a ninguém”, está “lutando contra a treva e a solidão”. Uma vez dramatizada, a cena tem em Vigilato o protagonista; assumindo, obviamente, o seu contrário a posição de antagonista, Pedro Melo. Resta ao coronel, portanto, os objetos contra os quais Vigilato lutava: a treva e a solidão, metáfora do julgo do coronelismo no povoado. As luzes quase não aparecem na cena, não só pela condição precária de vida, mas principalmente por simbolizarem os atos ilegais praticado pelos coronéis. Quando elas se fazem ver, é de forma débil, e são conduzidas pelas ordens do coronel.

Entretanto, mesmo nesse instante prevalecendo as trevas do coronelismo sobre as leis, Vigilato pode ser considerado uma espécie de *mártir*: mesmo vivendo em uma casa “tão pequena e tão frágil que um cavalo derrubaria caso se coçasse nalgum esteio”, sem recursos

que os sustentassem, sua atitude toma ares de revolta, de luta suicida contra o sistema político vigente. Buscando o mínimo de dignidade e liberdade, o agente dos correios passa a ser exemplo para todos, inclusive para seu principal algoz: “– Lei, código... Teve lei pra Vigilato? [...] Lei é prá quem está de riba. Pra quem está no chão é pau no vão das orelhas, home!” (ÉLIS, 2003, p.103). Mesmo morto, Vigilato deixa o exemplo para a cidade inteira: houve alguém que enfrentou o poderio dos Melos. O embate, de certa forma, aponta para o declínio – ainda que demasiadamente lento – do coronelismo tradicional na região. Todavia, o presente é fortemente marcado pelo medo de enfrentamento ao coronel, de tal forma que o silêncio é tão grande que “nem cães latiam naquela hora medonha”. Corroborando esse medo coletivo, o texto destaca a dificuldade do Juiz Valério em conseguir auxílio para registrar o crime – “Valério foi a procura do delegado de polícia para fazer o auto de corpo de delito, mas, receoso, o homem já estava longe” (p.13) –, seja também nas pessoas mais humildes, exemplificado pelos fatos de nem o carpinteiro responsável pela fabricação de caixões desejar produzir um para o desafeto do coronel, e do juiz ter que intimar duas pessoas para ajudar no enterro. Era o receio de represálias, demonstrando que restava ainda um longo caminhar para destituir o mandonismo, substituindo-o pelo Estado de direito.

Vale ressaltar que o assassinato ocorre em pleno largo da pequena vila, aos olhos de qualquer morador; posteriormente, o próprio coronel, durante a invasão ao cartório, assume para todos a autoria do crime: “o velho continuava ameaçando céus e terra, gritando que aquela arma tinha morto Vigilato e com ela mataria muita gente mais. Aquilo estava passando. Vicente não se conteve. O diabo do velho era um descarado que confessava publicamente a morte do sobrinho” (p.52-53).

A morte do agente dos correios serve a Pedro Melo, principalmente, como forma de intimidar a pequena cidade, ampliando ao máximo possível sua influência sobre ela, uma vez que

dentro de uma sociedade não industrializada, o núcleo urbano, quer seja povoado, vila ou pequena cidade, tem variadas funções –, centro comercial em que se concentram e distribuem mercadorias; pólo de relações e comunicações; concentração dos organismos de instrução etc. Em todos os casos, é ele sempre um elemento de organização do meio rural circundante, e sede do poder. [...] Mandões locais e coronéis nunca desconhecera nem subestimaram estas qualidades, e procuraram sempre desenvolver, na região que dominavam, um centro urbano que ficasse na sua dependência e que constituísse ao mesmo tempo centro de suas atividades: agiram ou como fundadores, ou como protetores de cidades que foram *suas*, no sentido pleno do termo. Povoados, vilas e cidades constituíram então sedes de grupos de parentela, ou de um grupo de parentela, aumentando com a multiplicação destes grupos (QUEIROZ, 1985, p.180, grifo da autora).

São José do Duro, atual Dianópolis, encerra em si, exemplarmente, boa parte da História de Goiás. Criado a partir do ciclo da mineração, ainda no século XVIII, o povoado teve no metal precioso o seu primeiro nome. Reduzida a um diminuto lugarejo com o declínio do ciclo do ouro, a cidade perde importância para o campo, onde eram praticados a pecuária e a agricultura de subsistência. As mudanças no nome da cidade, através dos tempos, evidenciam a transformação sócio-histórica que passa a região: batizada de “Oiro” alterou-se para “Ouro”, e posteriormente para “D’Ouro” – ainda mostrando que a extração desse metal era o principal expediente econômico – até, finalmente, ser conhecida como “Duro”, exemplando o esgotamento da extração aurífera e estando associado, na visão de Bernardo Élis, ao coronelismo tradicional. Corroborando a mudança de nome a partir do enfraquecimento da atividade econômica, a partir de 1938, quase 20 anos depois da forte contestação ao poderio dos Wolney na região, São José do Duro passa a se chamar Dianópolis. E o atual nome, fugindo às tradições, não se espelha nas atividades econômicas: trata-se de uma homenagem às “Custodianas”, nome feminino comum entre as mulheres dos poderosos do lugar na década de 1930.

Já a partir do século XVIII, acompanhamos uma crescente urbanização no Brasil, e, mais ou menos cem anos depois, em Goiás. Progressivamente, “a casa da cidade torna-se a residência mais importante do fazendeiro ou do senhor de engenho, que só vai a sua propriedade rural no momento do corte e da moenda da cana” (BASTIDE, 1978, p.56). Sabedores da importância e funcionalidade de terem sobre seu cetro uma cidade, ou até mesmo uma pequena vila, vários são os coronéis que semearão – na expressão de Sérgio Buarque de Holanda – povoados ao redor de suas fazendas. Entretanto, São José do Duro não foi criada pelos Wolney, mas foram eles que a sustentaram após o declínio aurífero. A cidadela não era importante para os coronéis como fonte primária de sustentação econômica, mas por outro lado, legitimava sua atuação política. Controlá-la implicava fazer daquele território extensão política do seu poderio: “Sim. A casa do coronel, o sobrado do coronel, - pensou Vicente Lemes, que se lembrou que também no inventário havia a vontade do coronel” (ÉLIS, 2003, p.5).

Bernardo Élis intencionando mostrar essa ampla dominação, acrescentando a esse conjunto a ideia de palco do largo, insere na sua obra, desde a primeira edição, um mapa da pequena vila:

FIGURA 1



PLANTA DA VILA DO DURO

1 — Rancho do Coronel Pedro Melo. 2 — Rancho do Coronel Pedro Melo. 3 — Residência de Artur Melo (sempre fechada). 4 — Residência de Dr. Herculano Lima. 5 — Residência de Benedita Fernandes de Melo, depois quartel de Vicente Lemes e os paisanos. 6 — Residência de Joaquim Alves Leandro, quando vinha à vila. 7 — Residência de Brasuca. 8 — Residência de Crispiniana. 9 — Residência de Coronel Pedro Melo. 10 — Oficina de Farinha do Coronel Pedro Melo. 11 — Residência de Tozão. 12 — Paiol e rancharia do Coronel Pedro Melo. 13 — Residência de Vicente Lemes, depois residência do Juiz Carvalho e por fim quartel do Alferes Severo da Veiga. 14 — Igreja. 15 — Residência da velha Josefina. 16 — Intendência Municipal. 17 — Residência do Pedreiro. 18 — Residência de gente pobre. 19 — Residência de gente pobre. 20 — Residência de gente pobre. 21 — Residência de Chica Buena. 22 — Residência de Damião de Bastos, depois quartel do Alferes Xavier. 23 — Residência de Albininho. 24 — Residência da velha Chiquinha. 25 — Agência do Correio, Cartório e casa de audiências do Juiz. 26 — Tapera. 27 — Residência de João Francisco. 28 — Residência de Marianinha. 29 — Residência de Felipa. 30 — Residência de Argemiro Félix. 31 — Residência de Aleixo. 32 — Residência de Felismino. 33 — Residência de Alexandre de Melo, depois quartel do Tenente Mendes de Assis. 34 — Residência de Agenor Cavalcante. 35 — Residência de Moisés Melo. 36 — Sobrado do Coronel Pedro Melo, servindo de mercado e cadeia, depois quartel do Alferes Enéias Peixoto, onde existia o velho tronco. 37 — Cemitério. 38 — Residência de Maria Coxa. 39 — Residência de Seu Antônio. 40 — Residência de Maria Pequena.

Dos quarenta logradouros assinalados, seis deles pertencem diretamente ao Coronel Pedro Melo (representados pelos números 1, 2, 9, 10, 12 e 36). Sendo uma verdadeira fortaleza, merece destaque a casa do grande patriarca:

Pedro Melo Albuquerque possuía uma boa casa, construída por ele próprio, atijolada, cercada de altos muros crivados de cacos de vidros no topo. Melhor do que a do coronel Pedro Melo, só mesmo a casa de sua cunhada, Benedita Fernandes de Melo. Aquela segurança toda dos muros da casa do Coronel Pedro tinham por escopo prender a criadagem, descendentes de antigos escravos, mantida ali no regime de escravidão (p.27).

Pedro Melo não tem a melhor casa da região não por não ter condições para tal. Além de precisar ter uma residência com essa estrutura para manter os empregados domésticos em regime de escravidão, Benedita Fernandes, dona da melhor casa do povoado, não teve a residência tomada devido à intervenção de Artur Melo: “- Dê graças a Deus, minha cunhada. A sua Valença foi meu filho Artur. Se não fosse ele, sua casa tinha ido a leilão para pagar as custas [do inventário]. Seu marido não deixou dinheiro!” (p.36). Nesse sentido, podemos somar aos bens do patriarca os das pessoas a ele ligadas, seja economicamente ou por parentesco, e até a casa de Vicente Lemes arregimenta esse império. Por outro lado, apesar de estar a serviço de uma tirania, o espaço da vila é, de certa forma, harmônico: tudo e todos estão submetidos ao julgo de Pedro Melo, tudo pertence ao coronel. São ranchos, residências, paiol, e o grande sobrado, que servia de mercado e de cadeia. Contraditoriamente, é nesse sobrado que se encontra “o tronco” que futuramente irá voltar-se contra os próprios Melos. Aparelho de tortura advindo da escravidão, o tronco

era constituído de dois compridos esteios de madeira forte. De espaço em espaço, possuíam esses esteios um corte em meia-lua. Justapostos, os cortes formavam buracos, nos quais se metia a canela do cristão, que ali ficava jungido. De um lado, unindo os dois esteios, havia uma dobradiça de ferro, grosseira, feita ali mesmo, e de outro, uma espécie de aldrava com cadeado (p.171).

Quando Artur Melo invade o cartório aos brados, em uma versão sertaneja de Luís XIV, proclamando-se senhor absoluto de São José do Duro, e que tudo deveria ser feito conforme a vontade dele e de sua “corte” – “Aqui, é preciso que vocês entendam de uma vez por todas, aqui quem manda sou eu, meu pai e meus amigos” (p.50) –, a *tese* ainda é a da dominação; a instabilidade desse espaço só é quebrada quando os Melos assumem uma postura contrária ao governo estadual. Literalmente, a vila inteira era residência dos Melos, e

as leis eram feitas a partir da vontade desse grupo. Esse mandonismo é exemplificado na obra não só pelos arbítrios de Pedro Melo e seu filho, mas também pelo fato de os juízes não morarem no lugarejo. Representante do Estado de direito, essa figura essencial na vida democrática não tinha espaço na ordem do coronelismo tradicional, o que justifica o fato de o juiz Valério Ferreira não ter residência no povoado “Naquele dia o juiz [Valério Ferreira] vinha do seu sítio, a duas léguas do povoado, para dar audiência” (p. 05), e do juiz Hermínio Lobato, mandado à vila para apurar a morte de Vigilato, ser instalado fora da cidadezinha: “Os Melos o instalaram [o juiz Hermínio Lobato] num sítio fora do povoado sob a desculpa de o eximir de solicitações interesseiras de uma ou de outra parte” (p.16).

Apenas com a interferência de Vicente Lemes, um sujeito que tal como Vigilato, rompe com a parentela e com o ideal quase que *particular* de dar primazia às leis, sendo, também ele, usado como ferramenta de perseguição pelos coronéis que desejavam liquidar o poder dos Melos no então Norte de Goiás, que os espaços da vila serão “invadidos” pela legalidade, trazendo a quebra do pacto oligárquico na região. Esses “espaços de direito” são representados pelas instituições, destacando os correios, o cartório e a casa de audiência do juiz. A inadequação desse ideal de respeito aos preceitos jurídicos se mostra em tão grande dissonância com o espaço da cidadezinha dominada pelos coronéis, que as três instituições, na verdade, ocupam o mesmo espaço físico: “A agência [dos correios] funcionava naquela casinha que para essa finalidade foi dividida ao meio: de cá, o Cartório, com sala para audiências; de lá o Correio” (p.5-6). A invasão do cartório representa, portanto, não apenas o paroxismo da vaidade mandonista de Pedro e Artur Melo, encenando para a cidade inteira quem de fato mandava na região; mas é, principalmente, o embate de espaços: o do coronelismo tradicional, negando, rejeitando e reagindo contra a chegada do Estado de direito. Como era de se esperar, sabendo da cólera dos coronéis a esse espaço do direito, as personagens que lá trabalham temem apavoradamente pelas próprias vidas:

- A gente podia mudar de casa – observou Martim. O inesperado e estapafúrdio da afirmativa, provocou o riso de Cláudio, que exclamou: - Ora, homem, que tem a casa com tudo isso?

- Em São Marcelo meteram fogo no Cartório e mataram a família inteirinha do escrivão, que estava dentro. Foi o velho, a mulher e parece que cinco filhos. Uma desgraça!

Cláudio ria: - Aqui, lugar seguro é o cemitério e assim mesmo, olha lá! (p.22).

Enquanto reduto do coronelismo tradicional, Duro vivia, de certa maneira, em equilíbrio: a autoridade era o grande coronel, que representava os desígnios do Estado no plano estadual e federal. Essa fase áurea do coronelismo coincide com o ápice do ciclo do

gado, período que se estenderia até, no máximo, à primeira década do século XX. A partir daí, temos uma progressiva incorporação de Goiás ao capitalismo internacional, representado principalmente pela instalação das estradas de ferro e de rodagem, ligando o estado a Minas Gerais e São Paulo, áreas cafeeicultoras já voltadas para a exportação:

A penetração da estrada de ferro assinalou um marco na integração de Goiás na economia de mercado, uma vez que permitiu acelerar o processo de compra e venda de mercadorias. Mercadorias das mais diversas procedências começaram a ser introduzidas no mercado goiano, causando uma verdadeira revolução nos padrões de consumo e comportamento da população. Ao mesmo tempo, novos mercados se abriram à produção de Goiás, principalmente para os produtos agrícolas. Wilson Cavalcante Nogueira, falando de Pires do Rio, cidade surgida na esteira da penetração dos trilhos de ferro em Goiás, mostra o *intenso dinamismo que tomou conta, principalmente do sul do estado, área de penetração da estrada de ferro*. Aumento das atividades comerciais, regionais e inter-regionais, incorporação de novas terras à produção, instalação de indústrias com a conseqüente eliminação das indústrias típicas da economia rural, aceleração da divisão do trabalho, separação entre agricultura e artesanato, expansão do trabalho assalariado e crescimento da urbanização foram alguns dos efeitos provocados pela penetração da estrada de ferro em terras goianas. Para Goiás, a inauguração da estrada de ferro significou principalmente a sua maior incorporação à economia de mercado, ligando-o de forma dinâmica às áreas cafeeicultoras. Ao lado da estrada de ferro, colaborou para a maior inserção de Goiás na economia de mercado um conjunto de estradas de rodagem que começaram a cortar o sul e o sudeste goianos, colocando essas regiões em contato entre si e facilitando a ligação de Goiás com as áreas hegemônicas da economia brasileira (SILVA, 2001, p.97-98, grifo nosso).

Goiás, lentamente, começava a integrar-se como zona periférica das principais regiões econômicas brasileiras, saindo, finalmente, do isolamento ocorrido depois do fim do ciclo do ouro, quando o estado passou a ter a pecuária e a agricultura de subsistência como principais fontes econômicas. Apesar de ainda não se poder “falar em urbanização, já que em 1920 não havia uma única cidade com dez mil habitantes, nem a capital, a cidade de Goiás” (CAMPOS, 2003, p. 37), começava a existir uma desagregação do mundo rural cedendo “rapidamente à invasão impiedosa do mundo das cidades” (HOLANDA, 2006, p. 172). Bernardo Élis, tomando consciência dessa desagregação, transpõe para seus textos não só a dissonância causada pela modernidade na vida tanto dos coronéis quanto dos sertanejos humildes, mas também percebe a forma desigual como Goiás se inseria no mercado nacional, com forte agregação do Sul e do Sudoeste a Minas Gerais e São Paulo, e a persistência do isolamento na região Norte, que ligava sua economia e até a cultura, ao Norte/Nordeste do país. Mostrando essa desigualdade do processo de modernização, e para ilustrar a penetração da estrada de rodagem em Goiás, Ana Lúcia da Silva apresenta o mapa de Itami Campos, presente na 1ª edição de *Coronelismo em Goiás*, de 1987. Fica notório um enorme “vazio”, referente a então região Norte do estado:

ESTRADAS DE RODAGEM – GOIÁS – DÉCADA DE 1920

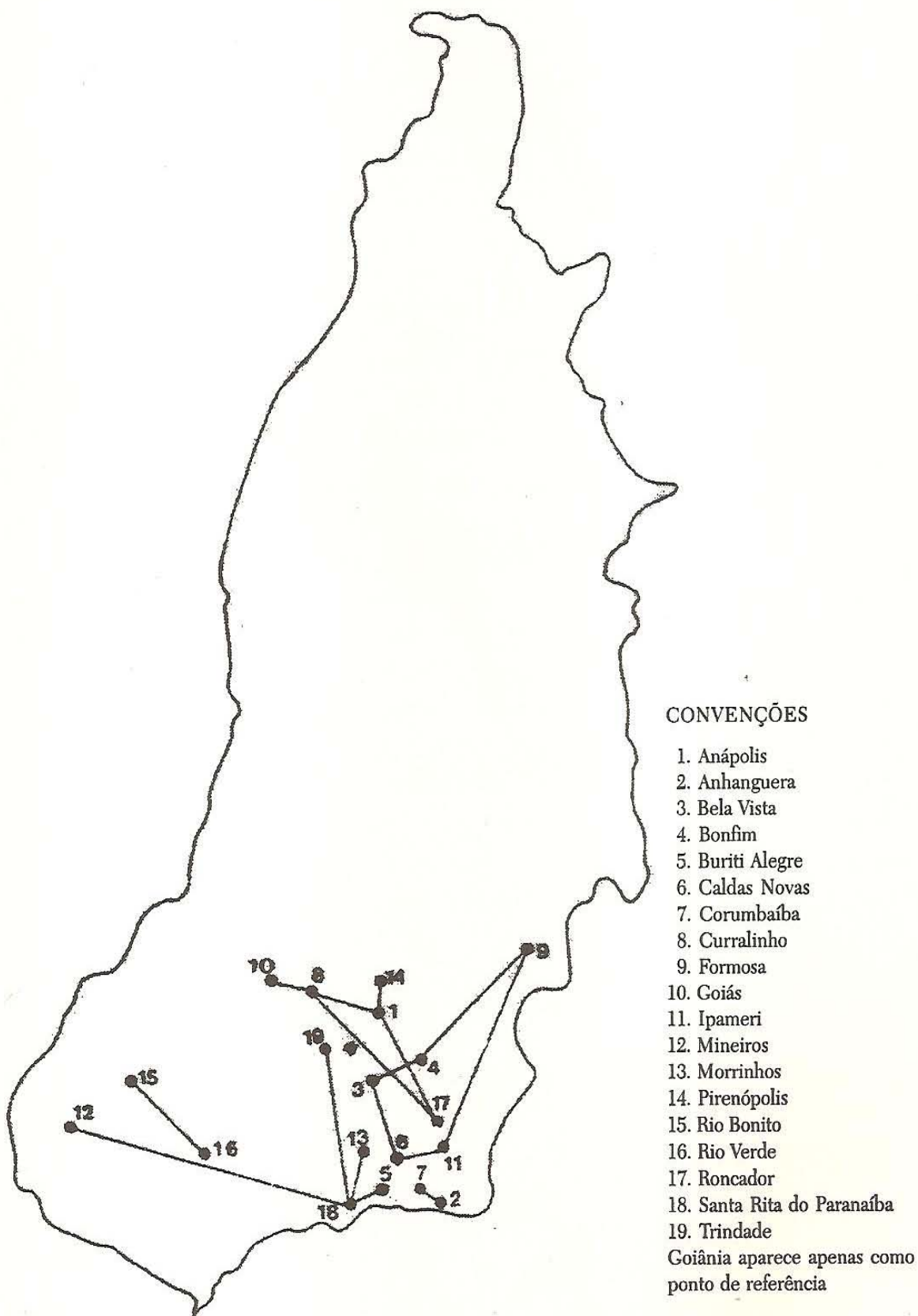


Figura 2 (CAMPOS apud SILVA, 2001, p.100).

Rechaçar o poderio dos Melos seria não apenas retirar da disputa pelo poder um outro grupo coronelístico; seria, principalmente, acompanhar o compasso histórico de uma avanço lento do capital sobre os espaços ainda isolados. E a própria figura 2 mostra claramente a distância da estrada de rodagem em relação ao então Norte de Goiás: a mais próxima estava em Formosa, distante da atual Dianópolis, local da “tragédia dos nove”, cerca de 400 quilômetros. Da capital, a cidadezinha de Artur Melo distanciava 900 quilômetros. Enquanto o Norte continuava isolado das demais regiões do estado e do país, o Sul e Sudoeste de Goiás estavam, paulatinamente, aceitando uma nova forma de estruturação política, motivada por uma verdadeira transformação socioeconômica:

A expansão da economia cafeeira ligou o interior à cidade através de estradas de ferro e de rodagem, enquanto que as terras menos intensamente cultivadas destinavam-se ao comércio e à agricultura de subsistência. Tal situação econômico-social provocou a migração interna de áreas rurais para áreas urbanas. Com a mudança revolucionária na geografia econômica dessa região, a distribuição de poder entre as oligarquias tradicionais também experimentou alterações. Depois da Primeira Guerra Mundial, algumas das mudanças mais importantes foram a crescente dependência dos coronéis em relação aos PR [Partido Republicano], a preocupação do estado em modernizar e expandir as principais atividades econômicas, e o progressivo reconhecimento da autoridade do estado (PANG, 1979, p. 48-49).

Por outro lado, o Norte do estado – atual região do estado do Tocantins, cabe relembra – ainda tinha uma estrutura de poder ligado a um tipo tradicional de coronelismo, calcado na posse da terra, na menor dependência das ações de um governo constituído, numa menor ligação à economia nacional – muito menos internacional –, e, por fim, no uso exacerbado da violência aliado a um grande carisma pessoal. Por outro lado, as oligarquias do Sul e do Sudoeste já se enquadravam, ou estavam se enquadrando em um novo tipo de coronelismo, que tinha o inverso dessas características, facilitando seu controle. Eul-Soo Pang chega a ponderar que:

Na região norte do país, somente após a ascensão de Vargas, em 1930, foi que o Estado ganhou alguma aceitação. No centro-sul o Estado emergiu como patrono no início do século XX. [...] No norte do país, o Estado não figurou com proeminência na história da Primeira República (1979, p.49).

Logo, o Barulho do Duro deve ser entendido não apenas como uma luta de coronéis, mas principalmente como um movimento do Sul e do Sudoeste do estado em direção à incorporação do Norte, transformado esse em região periférica de um estado periférico. Aos

olhos do Sul e do Sudoeste de Goiás, essa incorporação faz com que o Norte deixasse de ser apenas um território nomeado, passando a ser um espaço. Por espaço, a definição de esse ser “um conjunto indissociável de sistemas de objetos e de sistemas de ações” (SANTOS, 2002, p. 21), ganha representatividade literária a partir de uma dada ideologia do autor, e de como ele relaciona personagens, lugares e narrador dentro da obra. Evidentemente, aos olhos do Norte, já havia sim uma organização espacial muito clara, entretanto

sistemas de objetos e sistemas de ações interagem. De um lado, os sistemas de objetos condicionam a forma como se dão as ações e, de outro lado, o sistema de ações leva à criação de objetos novos ou se realiza sobre objetos preexistentes. É assim que o espaço encontra a sua dinâmica e se transforma (p. 63).

Essa interação entre os sistemas de objeto e de ações, entre o espaço e as personagens, revela não só a extrema penúria dos sertanejos – sejam eles simples vaqueiros, jagunços ou soldados –, mas também um novo patamar econômico, que tendia ao fim do isolamento, e a uma certa assimilação dos espaços pelo capitalismo mundial.

Por outro lado, não se deve pensar que a introdução das ideias do Estado de direito em São José do Duro implicaria o fim do coronelismo, muito pelo contrário: trata-se de uma reorganização desse fenômeno político, no qual progressivamente o Estado (re) assume as funções antes delegadas aos coronéis. Entretanto, é só a partir de 1930, com a ascensão de Pedro Ludovico Teixeira, que Goiás passa a se colocar decisivamente em consonância com os grandes centros econômicos, extirpando, lentamente, o coronelismo tradicional:

Mesmo que, em Goiás, o Estado, em 1930, não tenha sofrido mudanças em seu conteúdo oligárquico, sofreu mudanças em relação às suas funções. Oriundas das regiões economicamente mais desenvolvidas do estado, as oligarquias que assumiram o poder em 1930 trabalharam no sentido de criar mecanismos que possibilitassem maior expansão capitalista em Goiás. O Estado passou a ser visto como promotor do desenvolvimento, devendo para isto intervir para regular o mercado de trabalho, reformular as relações internas de produção e as relações entre a economia regional e nacional. A intervenção nas relações de trabalho em 1930, a suspensão gradativa dos impostos interestaduais e intermunicipais, a mudança da capital para o centro econômico do estado e o apoio ao programa federal da Marcha para o Oeste são algumas medidas que expressam a nova face do Estado que se instaurou em Goiás pós-30. Estas medidas contribuíram para acelerar a expansão do capitalismo em Goiás, reorganizando as forças produtivas e as relações de produção locais, em benefício dos centros hegemônicos nacionais e internacionais. Ao deslocarem do poder as oligarquias “tradicionalistas”, as oligarquias “modernas” serão as principais condutoras, em Goiás, do processo de constituição do Estado de tipo propriamente burguês (SILVA, 2001, p.162).

O acontecimento de 1919, logo, não pode ser visto apenas como uma perseguição caiadista aos Wolney, mas, principalmente, pela família de São José do Duro ser uma

autêntica representante de um arranjo coronelista em vias de declinação. Por outro lado, era esse coronelismo tradicional que simbolizava a fase áurea do ciclo do gado; sua decadência revela um novo patamar de desenvolvimento no estado. Se antes Artur Melo podia bramir solenemente que “– Esta terra [Duro] não possui justiça, nem segurança. A justiça tem que ser essa! – Artur batia na carabina de papo amarelo. As palavras enfáticas e grandiloqüentes retumbaram pelo chapadão ermo e desolado” (p.26), agora, na oposição, ele terá que lidar com os trâmites legais de toda e qualquer instituição. E é essa que exige, no livro, o cumprimento do inventário. Sobre o papel das instituições para a transformação do coronelismo tradicional, Maria Isaura Pereira de Queiroz afirma que

novas instituições ou instituições reformadas, a princípios padecendo dos mesmos vícios de permanecerem, por vias indiretas, subordinadas ao mandonismo local, pouco a pouco se foram liberando, principalmente nas regiões mais ricas e mais urbanizadas.

Toda instituição, uma vez criada ou profundamente reformada, tendia a criar também vida própria, distinta do mandonismo. O surgimento de outras novas concorreu para fortalecê-las em seu caminhar no sentido da independência (1985, p.184).

Localizada em um período de transição, a Batalha do Duro reveste-se desse aspecto de mudança: nem o velho foi inteiramente substituído, nem o novo está completamente instalado. A polícia, principal instituição apresentada no livro, ao marchar para, ao menos em teoria, garantir a lei em um espaço onde ainda prevalecia o coronelismo tradicional – e este, por sua vez, para a função de polícia tinha os seus próprios bandos –, parece tão antitética à região que a presença dela no sertão era “como um *barco* ronceiro e moroso” (ÉLIS, 2003, p.64, grifo nosso). Um barco no sertão, se não é uma imagem à Salvador Dali, reflete bem a inadequação de uma comissão que deveria garantir os preceitos do direito, em uma terra esquecida pelas ações governamentais e relegada aos arbítrios de um clã.

A segunda e a terceira partes da obra, respectivamente intitulados “A comissão” e “A prisão”, mostram a retirada dos coronéis do poder local, e com a morte do pai, Artur Melo prepara-se para a vingança. Quem está no poder da cidade agora é a tropa militar, com todos os seus abusos, tal qual na época de Pedro Melo. O surgimento dessa antítese é a apresentação da polícia a caminho de combater os poderosos coronéis, algo impensável fora da esfera da perseguição política. Portanto, a oposição dessa instituição à oligarquia de São José do Duro não será ideológica, mostrando que o respeito às leis não era, ainda, a principal preocupação da polícia e do juiz Carvalho, comandante da comissão. Ainda situados no plano do coronelismo tradicional, Carvalho, como já vimos, irá se igualar a Artur Melo. Ambos

defendem seus interesses pessoais, e seria errado ver na figura do magistrado uma superioridade ética em relação ao ex-deputado. A polícia oprime tanto quanto os coronéis, se não mais, uma vez que ela está revestida de um arcabouço institucional de Estado. Paradoxalmente, o maior excesso da polícia, eximido o sequestro dos familiares de Artur Melo – usando do mesmo expediente, o tronco – é o assassinato de Pedro Melo:

Os soldados Fabriciano e Freitas Machado que estavam postados ali no fundo do canalial viram uns vultos bulindo na grotá. *A princípio cuidaram que era porco, quem sabe cachorro?*

Freitas Machado assuntou melhor e estranhou: - Uai, sô, tá parecendo o velho. Espia só!

Já Fabriciano dava um pulo, metendo a Comblain nos homens: - Estão presos.

Freitas Machado aproximou-se e tomou a Mauser do velho e ia receber a carabina que lhe estendia Mulato, quando o canalial estralou. Como se um pé de vento ou um bando de queixadas o atravessasse. Do meio do mato surgiram vários soldados. Fabriciano e Freitas Machado tomaram socos e empurrões que os jogaram longe.

- Não me mate – dizia o velho de mãos erguidas. Como resposta coronhadas desceram-lhe na cabeça, prostando-o na terra fofa e úmida do canalial.

- Me acode, meu filho. – Um tiro ecoou. O velho punha-se de quatro pés, tentando levantar.

- Estou aqui, meu patrão – gritou Mulato, mas uma coronhada abriu-lhe o crânio. Uma baioneta na ponta do cano da Comblain meteu-se-lhe no peito, espetando-o no chão podre. Daniel embebeu o refle no ventre do velho. Gabriel tirou um punhal e o socou no ventre do homem caído.

[...]

Havia uma agitação generalizada. Os tiros, o sangue, o toque de corneta excitavam os homens, como acontece aos onceiros. Tomando sua Comblain pelo cano, disse Adonias:

- *Cobra a gente faz é desse jeito.* Hum! – Macetou a cabeça do velho com o coice da pesada arma e saiu com ela pingando sangue por entre as canas verdes que tremulavam ao vento da manhã.

- Atenção, atenção! De riba de um toco o Tenente Mendes de Assis vociferava: - Vocês vão dizer que o velho e o camarada nos receberam à bala. Vão dizer que eles resistiram à prisão (p.121-122, grifos nossos).

Pedro Melo é assassinado de forma bruta e covarde, implorando pela vida e sem nenhuma possibilidade de defesa. Pela desproporcionalidade da violência, é recorrente a lembrança da morte de Vigilato, servindo ambos os homicídios como um verdadeiro abuso de poder, típico do coronelismo tradicional. As aproximações são tão grandes, que tanto o patriarca como seu sobrinho, quando vítimas, são comparados a cães e porcos, respectivamente.

Além dessa humilhante aproximação aos animais e de ter perdido toda a sua pompa, o coronel recebe o derradeiro golpe igualado a uma cobra. Entretanto, a proximidade entre Pedro Melo e Vigilato não fica evidente apenas na forma covarde em que foram assassinados; depois de morto, o corpo de um é posto precisamente no mesmo *espaço* onde o outro fora executado:

De cá, Valério cutucava o braço de Vicente, ambos na frincha da janela:

- Vejam onde descansaram o velho!

- Meu bom Jesus da Lapa! Bradou Lina, que se encolheu todinha, assaltado de súbito arrepio. É que haviam pousado a rede justamente no lugar em que o velho fincara a alavanca para marcar onde caíra morto o sobrinho Vigilato (p.128-129).

Se durante a vida ambos ocupavam posições muito diferentes, é na morte que Pedro Melo e Vigilato serão equiparados. Vitimados pelo coronelismo tradicional, situados à margem do usufruto das leis, tio e sobrinho estão aparentemente iguados, não por ter havido uma elevação da figura do simplório agente dos correios, e sim pela descensão da imagem do coronel, fazendo com que até o enterro do então “senhor do Norte” seja composto apenas por uma pequena quantidade de pessoas, todas elas humildes. Até nesse instante há o nivelamento entre Pedro Melo e Vigilato: “Talvez nem dez pessoas acompanhando o enterro. Para pegar na alça do caixão apareceram os mais pobres, os mais humildes: o coveiro, o carapina, o pedreiro. De mais posição, só havia Moisés. *Tal e qual o enterro de Vigilato*. Era castigo” (p.132, grifo nosso). Contraditoriamente, foram os espoliados pelo grande patriarca os únicos a estarem presentes no sepultamento, não representando, necessariamente, uma condescendência com os atos por ele praticados em vida; tem-se com o parvo saimento, na verdade, uma forma de punição à postura sobranceira de Pedro Melo. Exemplo, por fim, dessa punição, é o fato de o grande coronel não ter como caixão as tábuas de um cedro – árvore nobre, conhecida, entre outras razões, pela sua longevidade, que pode chegar a centenas de anos - por ele escolhido ainda quando jovem para tal fim. Por não encontrar o local onde elas estavam guardadas, Moisés Melo, único parente do coronel presente no ritual, descarta o uso da majestosa madeira, e acaba por utilizar tábuas de uma árvore do cerrado – o São José – conhecido pela sua tortuosidade, e devido a isso, de má qualidade para a fabricação do artefato fúnebre: “Pelas tantas, Moisés tomou deliberação. Largassem as tábuas de cedro de mão. Pegassem aquelas de São José que estavam encostadas no sobrado do Largo” (p.131-132).

Por outro lado, se existe essa equiparação de mortos, não se pode correlacionar ao temor dos vivos, sabedores de futura retaliação do filho por terem lhe matado o pai. A vila como um todo, comportando-se como uma personagem única, vê impregnar no espaço sobre si uma *atmosfera* medonha, evidenciando a vingança por vir:

Do alto, vinha a noite – uma noite terrível. Os céus para os lados da Bahia estavam da cor de carvão, de tão carregados de nuvens. De vez em quando um relâmpago cortava o negrume e o ribombo do trovão ecoava soturno pelas serras, fazendo retremer as portas e janelas.

Em dezembro, as noites chegam tarde. Em dezembro, oito horas da noite, a gente ainda pode andar sem candeia dentro de casa. No entanto, naquele dia, seis horas e já Alice acendia a candeia (p.132-133).

Seguindo a classificação de Osman Lins (1979), essa descrição da vila deve ser considerada como *ambientação reflexa*, uma vez que são várias as personagens que têm a mesma impressão tenebrosa sobre o clima da cidadezinha, relacionando isso ao desejo de vingança não só do filho do coronel, mas também desejo dele próprio, mesmo estando morto:

No fundo, um terror atazanava Vicente. Era impossível admitir que o velho tivesse morrido daquele jeito. Ele que era tão poderoso, tão arrogante! E a coisa ficaria naquele pé? No fundo, no mais profundo de seu entendimento, Vicente mesmo achava que um castigo, um castigo qualquer cairia sobre a cabeça dos habitantes do Duro, pela morte do Velho Coronel Pedro Melo.

[...]

A chuva batia com força. Chuva de vento, ululando nas janelas, entrando pelo vão das telhas, entrando pelo vão do pau-a-pique meio roído num ou noutro ponto, apagando as candeias, com cada raio que alumia meio mundo e reboava pelas serras num estrondo de ensurdecer.

Valério Ferreira levantou o corpo magro de tuberculoso, tossiu, acendeu um cigarro e pilheriou amargamente:

- O velho já aportou lá em riba... assunta o barulho! (p.133).

Logo, a transformação climática surge como uma espécie de ódio do morto sobre a região. Dominados agora por outros coronéis, tão despóticos quanto os anteriores, restará aos habitantes do Duro aguardar pelo trágico desfecho. Mas ainda cabe ressaltar um aspecto do texto: a ausência de luz, representada pela noite antecipada e pelo vento – na passagem, símbolo da ira do coronel –, que apaga abruptamente as candeias. Mais uma vez, Bernardo Élis correlaciona o coronelismo tradicional a um período trevoso.

Por outro lado, não é a presença da polícia que dissiparia a escuridão de um período autoritário sobre a vila. Mostrando-se pertencer ao mesmo sistema do coronelismo tradicional, com a fuga do juiz Carvalho, a polícia será o algoz dos humildes moradores da cidade:

Aquela polícia não merecia confiança. [...] À luz indecisa da manhã, Vicente teve medo da polícia: um bando de facínoras. Ela se mantivera disciplinada até ali porque Carvalho era duro nas embiras, tinha uma energia de general. Bastou, porém, que não fosse à Grota, que deixasse as feras às soltas, para que fizessem o que fizeram! (p.142, grifo nosso).

Além de matarem de forma covarde o Coronel Pedro Melo, os policiais, agindo como ladrões, assaltam o cadáver:

Aí apareceu o Soldado Tonhá. Largou a Comblain no chão, examinou ao redor, se aproximou dos defuntos e pegou a revistar os bolsos deles. Mulato tinha uma faca aparelhada de prata. Tonhá tirou e botou ela na cintura. Este não tinha mais nada. A espora era vagabunda, no pé uma alpercata velha, o chapéu sebento e roto. Tonhá ouviu passos, voltou-se. Chegavam o Soldado Guia-de-Cego e o Cabo Bernardino.

Num minuto, Guia-de-Cego passou a revistar o velho. *E como o fazia com rapidez, com coisa que tinha prática.* Revirou-lhe as algibeiras, pegou um picuá onde encontrou fumo, palha e artifício. Passou tudo para seu bolso. Tonhá tinha ódio. O velho podia ter mais coisas, o miserável do Guia-de-Cego limpava. No entanto, a preferência devia ser sua. Chegara primeiro.

Guia-de-Cego pegou uma coisa brilhante, levou aos ouvidos.

- Será que é ouro? – indagou. Era um relógio. As mãos sujas de sangue seguravam o objeto nos ouvidos.

Tonhá não se conteve mais. Avançou, afastou Guia-de-Cego, suspendeu o gibão de couro do Coronel Pedro Melo e lhe meteu as mãos pela cintura, escarafunchando as bolsas de um largo cinturão. Com pouco retirava uma das mãos trazendo um bolo de papel. Eram tantas notas, que não se conteve: - Oh, que bolão!

- Isso num tá certo, gente. Vocês vão complicar os companheiros... Entre assustado e nervoso Tonhá se virou para o lugar de onde vinha a voz. Reconheceu o Cabo Bernardino.

- É mesmo, - dizia outra voz entre as moitas. Tonhá pensava no Sargento Filinho. A coisa começava a render. Fazia seis meses que esperava por essa oportunidade. Outras viriam. Aquilo era apenas o começo. Bem que o Sargento Filinho lhe dizia. *Em Boa Vista, muito soldado e muito oficial ficou podre de rico roubando defuntos.* Era só não dormir no ponto. Ele quase que perdia tudo (p.122-123, grifos nossos).

Mesmo com a praticidade de Guia-de-Cego, evidenciando que a prática de roubo aos defuntos era antiga, com os conselhos de Sargento Filinho incentivando o saque, calcado na experiência de Boa Vista, existem vozes contrárias ao ato. Essa oposição acontece, embora timidamente, devido à consciência de instituição que alguns soldados tinham:

- Ser jagunço é que é bom – afirmava um soldado fazendo elogio ao cangaço. – Soldado num pode saquear, num pode fazer sebaça. Jagunço é que é bão. Num ataque cuma esse, são muitos que enriquecem, que ficam podres de rico para o resto da vida.

Foram citados nomes de várias pessoas hoje respeitadas e importantes que haviam sido jagunços antigamente, ou chefes de bando. Um soldado velho, que estava na polícia havia muitos e muitos anos, dizia que soldado não pode roubar.

- Nem roubar nem passar para o lado do inimigo.

Eram verdades dogmáticas para ele que repetia como um realejo. A falta de argumento, só fazia repetir a afirmativa uma vez, duas, três, vinte vezes, como uma máquina (p.188).

Esse soldado velho surge como a voz contrária, tal qual o Velho do Restelo de Camões. Enquanto os mais jovens admiram o jaguncismo, criando uma aura em torno do jagunço, o velho soldado não cansa de repetir: “- Soldado é otoridade. Afirmou uma vez, olhou para a cara de uns soldados próximos que o fitavam e repetiu a frase: - É otoridade. É. É otoridade” (p.191).

Por fim, o último capítulo, “O assalto”, não vem para fechar a questão do coronelismo. Ao optar por um material histórico, Élis acredita que as engrenagens da ciência de Heródoto devem continuar a girar. E quanto ao sucesso de Abílio Wolney – representado na obra pela personagem Artur Melo – não é possível dizer que foi completo. Vingado, porém talhado nas pretensões políticas estaduais, vê sua influência restrita ao coronelismo tradicional; e este, por sua vez, estava cedendo espaço a um tipo de coronelismo mais burocrático e ligado aos partidos políticos.

Sabedor da continuação da história, e apesar de ter como referência a obra euclidiana, Bernardo Élis não elabora uma síntese lata no romance. O próprio autor reconhece isso: “Comecei a história pelo princípio, e a deixei no final, um final meio continuativo, que permitia, se quisesse, prosseguir na narrativa, como pretendia, mas não o fiz por mera questão de dinheiro” (2000, p. 152). Entretanto, essa explicação não satisfaz muito, uma vez que a ausência de recursos financeiros que garantissem uma disponibilidade integral para confeccionar a obra literária sempre foi patente no país, imagine então em Goiás das décadas de 40 e 50 do século passado. Esse final continuativo está, na verdade, ligado a um ideal do realismo socialista pragmático que acomete a obra:

Parece-nos que ao final deste admirável romance, verdadeiro épico dos sertões goianos, Bernardo Élis encontrou-se face a uma encruzilhada: de um lado, a necessidade de manter-se fiel à realidade, à documentação reunida [para a confecção do romance], base de sua literatura; de outro, à exigência do Realismo Socialista, cobrada pelo partido comunista. É sabido que uma das colunas de sustentação do Realismo Socialista diz respeito ao otimismo revolucionário, ao herói positivo que olha confiantemente o futuro: as lamentações só encontrariam espaço na literatura burguesa (FREDERICO, 2005, p.128).

Esse ideal de um futuro melhor, com a libertação do jugo dos coronéis, destoa do caráter histórico do romance: ao buscar um fato da História para tema do romance, e se subordinar a ele, o final, querendo ou não, já é conhecido, mesmo que por um número reduzido de pessoas. E em virtude do massacre ocorrido durante toda a história – tanto a fictícia como a real – tem-se uma contradição que não é inteiramente resolvida, e o ideal do realismo socialista, com a esperança de um futuro melhor, soa ao leitor como intenção não realizável. E é esse realismo socialista que faz Vicente Lemes crer em um futuro melhor, mesmo quando a situação aponta justamente o contrário:

- A situação inda vai piorar – disse Júlio de Aquino, com azedume, mascando as palavras. – O governo não pode aceitar a derrota da polícia. O governo terá que enviar para o Norte novos contingentes, derrotar os bandidos e dar garantia às

autoridades e aos habitantes. E nós temos que forçar o governo a prosseguir nessa luta.

- Assunta, gente, a carne tá azulando, tá zangando – avisava o canoeiro, examinando os quartos dependurados. Com tanta chuva, brevemente a carne estaria putrefata e imprestável.

- Quê que a gente pode fazer! suspirou Ângelo, espichando o beíço inferior e erguendo os ombros: - Não existe sal para curar.

- Carece de sale nenhuns nada – respondeu o barqueiro todo lampeiro. – Quer ver uma coisa? – Pulou do jirau, tomou da faca e foi desdobrando as peças de carne em mantas finas. Cobriu tudo com pimenta malagueta pisada, até ficar vermelho, e a seguir foi assando mal e mal, no braseiro, as mantas de carne que, assim meio assadas, eram espichadas em varais dentro da casa.

Vicente olhou para Ângelo e deu uma risadinha, daquelas suas velhas risadas, enquanto os olhos brilhavam de malícia:

- Estão vendo? Quando a coisa está muito ruim, é sinal de que vai melhorar (p.275).

Estavam dadas as condições de um novo período, com o mínimo de lei: nem o coronelismo tradicional voltaria com a mesma força, nem a polícia poderia agir da maneira como procedera. Duro representa o espaço da transformação dessa sociedade arcaica – feudal, na opinião de Bernardo Élis – em uma sociedade progressivamente ajustada ao sistema econômico do Sul. E nesse novo sistema, a par de todas as suas desigualdades, as instituições passam a ter maior peso, significando, ao menos em teoria, uma maior dignidade de vida para os mais humildes.

“UM ROMANCISTA DA DECADÊNCIA”

O homem sem núcleo cultural, como o sem região e o sem pátria, é uma utopia, quando não é uma indignidade.

(Viana Moog, 1943)

A literatura produzida em Goiás foi inserida no grande painel da literatura brasileira através do regionalismo. Nem sempre compreendida como uma vertente estética do realismo, o regionalismo sofre, de forma geral, uma desvalorização crítica por vezes infundada. Em 14 de fevereiro de 1928, em um artigo publicado no jornal *Diário Nacional*, Mário de Andrade chega a empregar o termo “praga” para designar o regionalismo (apud LEITE, 1994, p.669). Nesse artigo, Mário argumenta que o regionalismo serviria mais como forma de ressaltar as diferenças entre as regiões, e, por consequência, não estaria em sintonia com a construção de um ideal de unidade, e sim de fragmentação. De uma certa forma, se limitar a uma região implicaria abrir mão de uma percepção ampla do país e do mundo, abdicando ao caráter universal da arte.

Atualmente, essa dicotomia maniqueísta entre “regional” *versus* “universal” já deveria ter sido suplantada, se tornando inócua principalmente devido à celeridade da comunicação contemporânea. Entretanto, ainda hoje, o que se percebe é uma avaliação extremamente negativa do termo “regionalista”, ao ponto de Roberto Sarmiento Lima, em um artigo publicado na revista *Língua Portuguesa – Conhecimento Prático*, em agosto de 2010, dizer:

O regionalismo tem mesmo de ser varrido do mapa, completamente esquecido, porque isso só são enganos e defeitos de visão (sendo preferível o que diz Gregório de Matos: “Antes, olhos, cegueis, do que eu perder-me”). [...] *O jeito, para conter a praga, é espalhar unguentos venérficos pelo caminho* (p.49, grifo nosso).

Se Sarmiento Lima, no final da primeira década do século XXI, ainda se vale, propositalmente, do termo cunhado por Mário de Andrade ainda na fase heroica do nosso modernismo, o escritor de *Macunaíma*, por sua vez, reformulou suas reflexões e despiu-se, há mais de setenta anos atrás, dessa dicotomia reducionista e preconceituosa, passando, nos distantes anos da primeira metade da década de 1940, até a elogiar obras oriundas da vertente regionalista:

Você tem a qualidade principal pra quem se aplica à ficção: o dom de impor na gente, de evidenciar a “sua realidade” seja ou não o real da vida real. Enfim: jamais a gente percebe nos escritos de você, aquele ranço de “documento”, tão prejudicial à ficção legítima. Você pega o documento e com ótima desenvoltura a transfere num elemento seu, como nascido de você, criando aquela “realidade mais real que o real”, que é do melhor espírito e força da ficção (apud ÉLIS, 1956, enxerto na quarta da capa).

O escritor regionalista brindado com o elogio de Mário de Andrade, figura ímpar da nossa literatura, é Bernardo Élis, que havia publicado *Ermos e gerais* um ano antes da morte

do grande escritor e crítico literário. Não esquecendo as grandes produções anteriores ao decênio de 1930, como as obras de Valdomiro Silveira, de Simões Lopes Netos ou de Alcides Maya, é a partir da “consciência de subdesenvolvimento”, superando a noção de “país novo” (CANDIDO, 2006), que o escritor passa a desempenhar um papel de (re) criador de uma realidade, *narrando-a*, e não apenas *a descrevendo*, retomando os termos de Lukács. Se para Candido, “a arte, e portanto a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos” (1976, p.53), o que faz Mário de Andrade elogiar o autor e sua obra é justamente essa “ordem arbitrária”, que leva seu texto literário a não se limitar à denúncia, transcendendo-a.

Por outro lado, é no intuito de denunciar que se constroem as balizas da obra bernardoelisiana; ligado a uma artéria pujante da nossa literatura, a da formação de “uma consciência nacional e [que objetivava] pesquisar a vida e os problemas brasileiros” (CANDIDO, 1976, p.132), *O tronco* é, antes de mais nada, uma obra de arte estruturalmente concebida através da ideia de tese, síntese e síntese para tentar explicitar uma interpretação do avanço progressista sobre os sertões secularmente ignorados pela economia nacional. Esse avanço contribui não apenas como derrocada do coronelismo tradicional, mas principalmente para alteração estrutural da vida dos sertanejos (jagunços ou soldados), os relegando, no período da guerra, para o combate quase corporal entre si, e nos momentos de aparente paz, como massa de manobra dos poderosos.

Boa parte deste trabalho dedicou-se a entender a literatura como forma de engajamento. Entretanto, deve-se lembrar que esse debate escamoteado, mas não terminado, nos dias de hoje, tornou-se agudo com a ascensão dos romances sociais a partir de 1930. Entender o engajamento literário de Bernardo Élis é relacioná-lo à bipolarização ideológica da década de 30 do século passado: assumidamente marxista, o autor não só faz uso dos ideais da luta de classes como também adota as teses do realismo socialista. Evidentemente, o engajamento literário

não acabará nunca, porque ele é uma maneira de determinar uma ética da literatura e porque todo escritor exigente deve, num momento ou noutro, interrogar-se sobre o sentido da sua iniciativa. O engajamento é assim, para a literatura, um horizonte ao mesmo tempo necessário e impossível de se atingir; mais uma questão a ser colocada do que uma resposta a dar, mais um desejo ou uma vontade do que uma realidade efetiva (DENIS, 2002, p.304).

Quanto mais Bernardo Élis parece se centrar nesse ponto, apelando à liberdade do leitor através da descrição das limitadas formas de sobrevivência do homem do sertão, e não no realismo socialista, mais a sua obra alcança originalidade, tendo, portanto, seu apelo correspondido positivamente; o contrário parece ser a razão de verdadeiros entraves estéticos em algumas de suas obras; dizemos *entraves* porque, notoriamente, os procedimentos artísticos do autor ao se subordinarem aos doutrinários, além de perder uma certa organicidade com a sociedade de que provém, fica limítrofe a um certo pedantismo/didatismo de partido. Esses entraves, entretanto e felizmente, são poucos: estão presentes densamente em *A terra e as carabinas* e em alguns contos de *Onde canta a seriema*¹⁴; em *O tronco* o poder estético-criador aliado ao desejo de narrar a história de Goiás, suplantam, de longe, os laivos da “arte de partido”. Posteriormente, mesmo Jorge Amado, o escritor mais emblemático dessa literatura de viés político, vê no realismo socialista o fim da literatura soviética, além de aproximá-lo à política artística nazista:

O realismo socialista não chegou ao Brasil a não ser depois da guerra. Essas teorias, como outras e as idéias em geral, viajavam muito lentamente, ao contrário de hoje em dia. Eu soube vagamente que tinha havido o Congresso de 34, quando Gorki vem a ser eleito Secretário-Geral da União de Escritores Soviéticos. Só isso. Nesse congresso foram estabelecidas as bases do realismo socialista. É a consolidação do stalinismo, que busca liquidar com toda crítica dentro da literatura socialista. *A grande literatura soviética acaba aí. Em 1934 acaba a literatura soviética.* E isto eu só vim me dar conta no tempo de exílio (1948-1953). Aqui não chegava nada. Eu só tomei conhecimento do realismo socialista em sua fase mais agressiva, depois da guerra, com o Zhdanov e suas teorias a respeito do formalismo e do realismo socialista, que aliás contém uma denúncia da arte moderna curiosamente coincidente em certos aspectos com as teorias de Hitler a respeito da arte degenerada, proveniente de uma burguesia degenerada. O realismo socialista e a arte pregada por Hitler tinham um parentesco muito próximo (DUARTE, 1996, p.275, grifo nosso).

Essa reflexão do autor baiano, muito posterior a década de 1930, revela uma postura de oposição ao Partido Comunista Brasileiro, exemplando o movimento intelectual brasileiro e sua relação com o PCB: ora um estreitamento, seguido por uma reflexão do próprio papel do intelectual e, posteriormente, um distanciamento do partido, e por consequência, de suas doutrinas artísticas. Jorge Amado, Graciliano Ramos, Raquel de Queiroz, Patrícia Galvão e Bernardo Élis, além de muitos outros intelectuais, vivem essa relação conflituosa com a agremiação. O próprio autor de *O tronco* confirma o seu afastamento dos ideais comunistas:

¹⁴A presença de contos ainda diretamente ligados à estética do realismo socialista em uma obra póstuma (2005) sugere que não havia uma relação direta entre escrita e publicação na obra do autor. Confirmando a ausência desse pragmatismo escrita-publicação, o próprio Bernardo Élis afirma: “Meu conto ‘João boi’ levei, tentando realizá-lo bem, uns 20 anos, de modo que quando o publiquei, em 1984, na coletânea *Apenas um violão*, as minhas diretrizes artísticas eram muito diferentes das que eu possuía quando o concebi em 1964” (2000, p.155).

Desde a restauração do Estado de Direito, diante do fracasso a que chegou o comunismo tipo Leninismo-Stalinismo levado a efeito na Rússia, passei a condenar o socialismo não democrático, como era praticado pela Rússia, por seus aliados e pelos partidos comunistas do mundo inteiro, especialmente o francês, o italiano, o português, o brasileiro etc. Percebi que não era possível continuar com as idéias da ditadura do proletariado, do partido único operário, de pregação da luta armada para extinguir a chamada burguesia, da condenação absoluta do direito à propriedade privada, de intolerância religiosa e de classe (2000, p.106).

Apesar dessa condenação só se efetivar com o retorno da democracia no Brasil, nos meados da década de 1980, o rompimento como o realismo socialista veio ainda na década de 1960, logo depois da escritura de seu principal romance:

Na verdade, como todos (menos os comunistas) denunciavam àquele tempo, a base teórica do chamado Realismo Socialista nada mais era que um retorno aos postulados do naturalismo francês do século XIX, gerando uma literatura pobre, despida de poesia, muito próxima dos maus relatórios oficiais, visando a fins de propaganda política (p.96).

Entretanto, o partido comunista, através do realismo socialista, desempenhou uma função essencial à literatura de Bernardo Élis: o que em *Ermos e gerais* era denúncia das condições precárias, soma-se, a partir de *O tronco*, à reflexão das engrenagens sociais, adotando postura de identificação às classes excluídas economicamente.

Inegavelmente, o Realismo Socialista, como foi apreendido, representou um nefasto e brutal atraso na evolução artística dos povos por ele atingidos. [Porém] Havia um prisma positivo – era uma literatura que fugia à vadiagem tipo Eça de Queirós e pretendia examinar o homem trabalhando (p.98, grifo nosso).

Essa pretensão leva Bernardo Élis a optar por *narrar e participar*, no sentido pensado por Lukács, trazendo como consequência uma reflexão profunda sobre as engrenagens da sociedade goiana de seu tempo. Reflexão *externa* internalizada artisticamente, como mostra o próprio autor ao avaliar as partes de *O tronco*:

Na 1ª e 2ª partes que forma o primeiro momento, mostra-se o universo da região, os conflitos latentes, mas vivendo uma harmonia dominada pelo respeito aos mais velhos e a submissão à hierarquia da parentela. As leis do país eram ignoradas. Na 3ª parte, ou segundo momento, mostra-se o acirramento das contradições e a negação do primeiro momento, ou seja, a quebra da harmonia e a deflagração da luta. Finalmente, na 4ª parte, ou terceiro momento, ambas as partes antagônicas são derrotadas, para surgir um universo diferente, de integração à nacionalidade e às suas leis nacionais e perda no poder absoluto de grupos feudais em disputa com o poder político central. *O romance é uma ideologia do desenvolvimento instaurada em Goiás, oficialmente, depois de 1930* (p.124, grifo nosso).

Logo, entende-se a narrativa aqui estudada como um caso exemplar da incorporação ao capitalismo nacional e internacional do Norte de Goiás, exigindo belicamente a transformação do coronelismo tradicional. E é o requinte artístico – presente, principalmente, no uso da linguagem do sertanejo (sobretudo a partir da segunda edição, reformulada), recusando a condição de exotismo tão presente na maioria das obras de cunho regional e na apropriação do discurso indireto livre; na utilização das técnicas narrativas cinematográficas – entre outras incorporações que o fazem ser considerado o introdutor do modernismo em Goiás –, o faz superar as limitações dos ideais zhdanovistas. E, como objeto de estudo, de reflexões quanto às influências recebidas, e de como a história e o social se alinham internamente com o objetivo primeiro de denunciar a realidade do homem do sertão, a obra merece destaque.

Voltando ao título desta conclusão, novamente o leitor habituado à leitura de textos críticos irá identificar uma certa influência: trata-se de um ensaio de Antonio Candido sobre o romance *Fogo Morto*, de José Lins do Rego, presente no livro *Brigada Ligeira* (2004). Ressaltando a força das personagens construídas por Rego, Candido afirma:

José Lins do Rego tem a vocação das situações anormais e dos personagens em desorganização. Os seus são sempre indivíduos colocados numa linha perigosa, em equilíbrio instável entre o que foram e o que não serão mais, angustiados por essa condição de desequilíbrio que cria tensões dramáticas, ambientes densamente carregados de tragédia, atmosferas opressivas, em que o irremediável anda solto. Os seus heróis são de decadência e de transição, tipos desorganizados pelo choque entre um passado e um presente divorciado do futuro (p.57).

Dentro do pequeno ensaio, na possibilidade de trocar o foco das personagens pelo espacial, teríamos uma análise precisa sobre o livro *O tronco*, de Bernardo Élis. No principal romance do autor goiano, o espaço de São José do Duro está em “desorganização” e em “transição”, revelando um “equilíbrio instável” de uma época de mudanças. A par disso, Bernardo Élis constrói figurativamente no largo da pequena cidade um “ambiente densamente carregado de tragédia”, onde ocorre o “choque entre um passado e um presente divorciado do futuro”. Se antes do avanço do capitalismo nacional e internacional, já se instalando definitivamente no Sul, em direção ao Norte do estado, imperava o coronelismo tradicional, com sua pouca divisão do trabalho, como mostra o exemplo abaixo:

Artur [Melo] ali era tudo, sempre fora tudo. Desde de novinho vivia lendo e estudando cada livrão grosso de meter medo, mas aprendeu: era o médico, o farmacêutico, o advogado, até o padre. Padre, muito bem: padre, porque Artur

descobriu aquele tal de espiritismo, que era religião. E Artur era médium, como chamava o padre dos espíritos (ÉLIS, 2003, p.44),

com a paulatina incorporação de Goiás ao cenário econômico nacional e internacional, essa posição senhorial chega a outro patamar:

Crescimento demográfico e crescimento urbano foram determinando toda uma dinâmica de multiplicação de trabalhos e de serviços que minava e arruinava o poder dos chefes locais. Pouco a pouco se tornava visível que o coronelismo era condizente com um tipo muito específico de sociedade, definido pela indistinção de funções, pela pequena diferenciação das ocupações, pela pouca necessidade de especialização, pela acanhada divisão do trabalho, o que quer dizer, pelo significado modesto da instrução, já que qualquer indivíduo podia desempenhar, com um mínimo treino, grande variedade de funções. Quando o desenvolvimento do país propiciou o aparecimento de uma sociedade cujos caracteres foram opostos àqueles, e que se apresentava como cada vez mais complexa na interferência dos ramos de atividades perfeitamente distintas, então o princípio mesmo que permitia o aparecimento e a existência dos coronéis estava comprometido, e seu desaparecimento, num futuro mais ou menos próximo, estava selado (QUEIROZ, 1985, p.184).

A releitura de *O tronco*, aqui empreendida, não se limitou a mostrar a denúncia feita pelo autor, do estado deplorável de vida do homem do sertão: *O tronco* deve ser lido, para nós, como uma construção artística que busca compreender as transformações ocorridas em Goiás no início do século XX. Advém desse ponto ser Bernardo Élis “um romancista da decadência”: da decadência de um *status quo* aristocrático, do mandonismo tradicional, da figura de um verdadeiro senhor feudal, conferida aos coronéis, e do modo de vida sertanejo que passa, paulatinamente, a confluir para uma urbanização. Como estudou Rogério Santana dos Santos (2004), a decadência do ciclo do gado se faz presente principalmente em seus contos; entretanto, seu principal romance também mostra esse processo de incorporação do Norte goiano às regiões mais desenvolvidas economicamente do próprio estado e do país, transformando Goiás na *periferia da periferia*.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. *Senhora*. 26. ed. São Paulo: Ática, 1995.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. (Organização do autor). 48. ed. Rio de Janeiro – São Paulo: Record, 2001.
- ANDRADE, João Batista de. Entrevista concedida a Beto Leão. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/joaobatistadeandrade/tronco_entre.htm>. Acesso em: 15 abr. 2009.
- ANDRADE, Olímpio de Sousa. *História e interpretação de Os sertões*. 2. ed. São Paulo: Edart, 1962. (Coleção Visão do Brasil, v.2).
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão, tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1992.
- ASSIS, Machado de. *O ideal do crítico*. Organização e apresentação de Miguel Sanches Neto. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2008.
- AYRES NETO, Abílio Wolney. *No Tribunal da história*. Anápolis, GO, Biblioteca Virtual AW Editor, 2002. Disponível em: <[http://www.dno.com.br/\(abilio\)NO%20TRIBUNAL%20DA%20HIST.pdf](http://www.dno.com.br/(abilio)NO%20TRIBUNAL%20DA%20HIST.pdf)>. Acesso em: 17 nov. 2009.
- BAL, Mieke. *Narratologie: essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*. Utrecht: HES Publishers, 1984.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética (a teoria do romance)*. Tradução do russo por Aurora Bernardini, José Pereira Junior, Augusto Góes Junior, Helena Nazário e Homero F. de Andrade. São Paulo: Hucitec; Editora da UNESP, 1988.
- BARBOSA, Francisco de Assis. Prefácio. In: ÉLIS, Bernardo. *O tronco*. 9. ed. São Paulo: J. Olympio, 2003. p.xi-xv.
- _____. Prefácio. In: BARRETO, Lima. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. São Paulo: Ediouro, 1990. p. 6-18.
- BARROS, José D'Assunção. Imagens da História. *Revista do Mestrado em História*. Vassouras, v.3, p.197-240, 2000.
- BASTIDE, Roger. *Brasil, terra de contrastes*. Tradução de Maria Isaura Pereira de Queiroz. São Paulo: DIFEL, 1978.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- _____. *O grau zero da escrita*. Tradução de Anne Arnichand e Alvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971.
- _____. O efeito de real. In: *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeiras. São Paulo: Brasiliense, 1988. p.35-44.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.v.1.
- BERGAMO, Edvaldo. *Ficção e convicção: Jorge Amado e o neo-realismo literário português*. São Paulo: UNESP, 2008.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 42. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- _____. *O Conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- _____. Prefácio 1. In: OLIVAL, Moema de Castro e Silva. *O processo sintagmático na obra literária*. Goiânia: Oriente, 1976. p.21-26.
- _____. *Dialética da colonização*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

- BUENO, Luis. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Ed. Unicamp, 2006.
- CAMPOS, Itami. *O coronelismo em Goiás*. 2. ed. Goiânia: Vieira, 2003.
- CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- _____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1976.
- _____. *Ficção e confissão*. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- _____. O homem dos avessos. In: *Tese e antítese*. 4. ed. São Paulo: Nacional, 2000. p.119-139.
- _____. *Brigada ligeira*. 3. ed. rev. Rio de Janeiro: Duas Cidades, 2004a.
- _____. Degradação do espaço. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 2004b. p.47-79.
- _____. Literatura e subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. 5. ed. rev. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 169-196.
- _____. Literatura de dois gumes. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. 5. ed. rev. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 197 -217.
- _____. *Formação da literatura brasileira – momentos decisivos*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- CARDOSO, Ciro Flamarion. *Narrativa, sentido, história*. São Paulo: Papyrus, 1997.
- CHAVES, Flávio Loureiro. *História e literatura*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS; MEC/SESu/PROED, 1988.
- CHAUL, Nasr Fayad. Apresentação. In: *Coronelismo em Goiás: estudos de casos e famílias*. Goiânia: Kelps, 1998. p. 9-44.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 3.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio; Niterói: UFF – Universidade Federal Fluminense, 1986.
- COUTINHO, Carlos Nelson. In: BRAYNER, Sônia. (Org.). *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977. p. 73-122. (Coleção Fortuna Crítica, 2).
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões: campanha de Canudos*. 27. ed. Brasília: Ed. UNB, 1963.
- _____. *Diário de uma expedição*. São Paulo. Companhia das Letras, 2000. (Coleção Retratos do Brasil).
- DECCA, Edgard Salvadori de. Tal Pai, qual filho? Narrativas da identidade nacional. In: CHIAPPINI, Ligia; BRESCIANI, Maria Stella (Orgs.). *Literatura e cultura no Brasil: identidades e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2002. p.15-27.
- DENIS, Benoit. *Literatura e engajamento*. Tradução de Luiz Roncari. Bauru-SP: Edusc, 2002.
- DENIS, Ferdinand. Resumo da história literária do Brasil. In: CÉSAR, G. *Historiadores e Críticos do Romantismo – 1: a contribuição europeia, crítica e história literária*. Rio de Janeiro: LTC; São Paulo: USP, 1978. p. 35-82.
- DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1994.
- DUARTE, Eduardo de Assis. *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. *A ideia de cultura*. Tradução de Sandra Castello Branco. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- ÉLIS, Bernardo. *O tronco*. São Paulo: Livraria Martins, 1956.
- _____. *Tendências regionalistas no Modernismo*. In: ÁVILA, Afonso (Org.) *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p.87-101.
- _____. *Obras reunidas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1987a. (Coleção Alma de Goiás, 5 v.).
- _____. *Chegou o governador*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1987b.
- _____. *A vida são as sobras*. Organização de José Lino Curado. Goiânia: Kelps, 2000.

- _____. *O tronco*. 9. ed. São Paulo: J. Olympio, 2003.
- _____. *A terra e as carabinas*. Goiânia: R & F Editora, 2005.
- ELIOT, T.S. Tradição e talento individual. In: *Ensaio*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.
- FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica*. 5. ed. São Paulo: Globo, 2006.
- FERREIRA, Joaquim Carvalho. *Presidentes e governadores de Goiás*. Goiânia: Ed. UFG, 1980.
- FREDERICO, Eny. Apresentação. In: ÉLIS, Bernardo. *A vida são as sobras*. Organização de José Lino Curado. Goiânia: Kelps, 2000. p.7-13.
- _____. Literatura e Política. ÉLIS, Bernardo. In: *Bernardo Élis: vida em obras*. Organização de Wolney Unes. Goiânia. Agepel, 2005. p. 121-129.
- FREIRE, Tereza. *Dos escombros de Pagu: um recorte biográfico de Patrícia Galvão*. São Paulo: SENAC, 2008.
- FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista*. 6. ed. Recife; Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1976.
- _____ et al. *Livro do nordeste*. Edição fac-similada. Recife: Secretaria da Justiça; Arquivo Público Estadual, 1979.
- _____. *Perfil de Euclides e Outros Perfis*. 2. ed. aumentada. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- FUKUYAMA, Francis. *O fim da História e o último homem*. Tradução de Aulyde Soares. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- GUIMARÃES, Bernardo. *A Escrava Isaura*. 28. ed. São Paulo: Ática, 1998.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto*. 5. ed. São Paulo: Alfa-Ômega, 1986.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes. Velha praga? Regionalismo literário brasileiro. In: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1994. v.2. p.665-702.
- _____. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.8, n.15, 1995. p.153-159.
- LIMA, Roberto Sarmiento. Os enganos da literatura regional. *Revista Língua Portuguesa – Conhecimento Prático*. São Paulo, n.25, p.42-49, ago. 2010.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe: estudos de dialética marxista*. Tradução de Telma Costa. Porto: Publicações Escorpião, 1974.
- _____. Narrar ou descrever?. Tradução de Giseh Vianna Konder. In: *Ensaio sobre Literatura*. Coord. Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p.43-94.
- _____. *A teoria do romance*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo, Ed. 34; Duas cidades, 2000.
- MALARD, Letícia. *Literatura e dissidência política*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.
- MARQUEZAN, Luiz Gonzaga. Introdução. In: ÉLIS, Bernardo. *Ermos e Gerais*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p.ix-xxix.
- MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides – breve história da literatura brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- MEYER, Augusto. *Textos críticos*. Organização de João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva; Instituto Nacional do Livro, Fundação Nacional Pro-Memória/MINO, 1986.
- MOISÉS, Massud. *Dicionário de termos literários*. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.
- OLIVAL, Moema de Castro e Silva. *Chegou o governador, ficção e história. O silêncio ruidoso de um grande escritor*. In: UNES, Wolney (Org.). *Bernardo Élis – Vida em Obras*. Goiânia: Agepel, 2005. p. 61-79.
- _____. *O processo sintagmático na obra literária*. Goiânia: Oriente, 1976.

- OLIVEIRA, Franklin de. *A Dança das Letras*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1991.
- PALACÍN Luís; MORAES, Maria Augusta de Sant'anna. *História de Goiás*. 6. ed. Goiânia: Ed. UCG, 2001.
- PANG, Eul-Soo. *Coronelismo e Oligarquias: 1889-1943. A Bahia na Primeira República*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- PAZ, Otávio. *Signos em rotação*. 2. ed. São Paulo, Perspectiva, 1990.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da literatura brasileira: prosa de ficção (de 1870 a 1920)*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1957. v.xii.
- PERILLO, Emmanoel Augusto. Apresentação. In: FERREIRA, Joaquim Carvalho. *Presidentes e governadores de Goiás*, Goiânia, Ed. UFG, 1980. p. 5-8.
- PERRONE-MOISÉS, Leila. Prefácio. In: LINS, Osman. *Retable de Sainte Joana Carolina*. Disponível em: < http://osman.lins.nom.br/fr_prefacio4.htm>. Acesso em: 15 mai. 2008.
- PROENÇA, Cavalcanti M. Prefácio *Os sertões*. In: *Estudos literários*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1971. p.247-251.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. O coronelismo numa interpretação sociológica. In: FAUSTO, Boris (Org). *História Geral da Civilização Brasileira*. O Brasil Republicano: Estrutura de poder e economia (1889-1930). 4. ed. São Paulo: DIFEL, 1985, T.III, v.1, p.153-190.
- RAMOS, Hugo de Carvalho. *Tropas e boiadas*. 8. ed. Goiânia: Editora UFG, 1998.
- REGO, José Lins do. Prefácio. In: FREYRE, Gilberto. *Região e Tradição*. 2. ed. Rio de Janeiro, Record, 1968. p. 21-35.
- ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968. p.11-49.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo. Razão e emoção*. São Paulo: Edusp, 2002.
- SANTOS, Rogério Santana dos. *O triunfo do conto: em Hugo de Carvalho Ramos e Bernardo Élis*. 2004. 359 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.
- SARTRE, Jean Paul. *Que é a Literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. 3. ed. São Paulo, Ática, 2004.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão – tensões sociais e criação cultural na primeira república*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SILVA, Ana Lúcia da. *A Revolução de 30 em Goiás*. Goiânia: Cãnone; Agepel, 2001.
- SILVA, Vítor Manuel Aguiar e. *Teoria da Literatura*. 2. ed. Coimbra: Almedina, 1968.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. 10. ed. Rio de Janeiro: Graphia, 2002.
- SZTURM, Elyezer. *Por uma poética visual do sertão*. Ciências Humanas em Revista – História. Goiânia, ICHL/UFG v.6, n.2 jul/dez. 1995. p.93-94.
- TÁVORA, Franklin. *O Cabeleira*. 8. ed. São Paulo: Ática, 1998.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Estudos goianos II: a crítica e o princípio do prazer*. Goiânia: Ed. UFG, 1995. (Coleção Documentos Goianos, 27, v. 2).
- _____. Notas para a 8ª edição de *Tropas e boiadas*. In: RAMOS, Hugo de Carvalho. *Tropas e boiadas*. 8. ed. Goiânia: Ed. UFG: Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira, 1998. p.ix-xxi.
- TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. 5 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p.218-284.
- TOMACHEVSKI, B. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução de Ana Mariza Ribeiro Filipouski, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman, Antônio Carlos Hohlfeldt. Porto Alegre: Globo, 1973.

- VEYNE, Paul Marie. *Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história*. Tradução de Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1992.
- VIEIRA, Emílio. *O expressionismo em Bernardo Élis e Siron Franco*. Goiânia: Ed. UFG, 2000.
- ZÉRAFFA, M. *Romance e sociedade*. Tradução de Ana Maria Campos. Lisboa: Estúdios Cor, 1974.
- ZILLY, Berthold. "A guerra de Canudos e o imaginário da sociedade sertaneja em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha: da crônica à ficção. In: CHIAPPINI, Ligia; AQUAR, Flávio Wolf de. (Org.). *Literatura e História na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001. p.37-47.

ANEXO

TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA CONCEDIDA POR FRANCISCO DE BRITTO AO JORNAL OPÇÃO

Político, escritor e articulista de jornal, Francisco de Britto era uma figura ímpar. Aos 89 anos (OUT/1994), concedeu uma entrevista surpreendente ao Jornal Opção — sua última grande entrevista —, em que dissertou, vagarosa e lucidamente, sobre a política goiana e até sobre sua vida pessoal. A entrevista é longa, mas aquele que fizer a travessia sairá maravilhado. Intelectual que detestava suavizar o que não era suave, Chico de Britto era adepto da linguagem direta, sem subterfúgios. Por exemplo: “Hoje sou um franco-atirador. Critiquei todos os candidatos nessa campanha (Nota da redação: a campanha para governador de 1994. Os candidatos principais foram Lúcia Vânia, Ronaldo Caiado e Maguito Vilela, este, o eleito). O Caiado foi um deles, quando quis se aproximar do Iris Rezende, escrevi que ele estava mergulhando em uma piscina seca”. Implodiu a comparação entre Pedro Ludovico e Iris Rezende: “O Pedro Ludovico não cortejava a popularidade. O Iris é essencialmente populista, mesmo tendo sido um pouco menos nesse último mandato”. Haroldo de Britto, filho de Chico, participou da entrevista, como entrevistador e, às vezes, como entrevistado. Chico e Haroldo já faleceram. A entrevista foi publicada em outubro de 1994.

A GUERRA DO TRONCO

Mesmo indiretamente, Francisco de Britto viveu episódios de romance. Sua mudança para Buriti Alegre foi motivada pelos acontecimentos que se transformaram numa das principais obras de Bernardo Élis

José Maria e Silva — Em que cidade o senhor nasceu?

Nasci numa fazenda em Conceição do Norte, hoje Tocantins, em 1904. Faz muito tempo. Meu pai se chamava Serafim de Britto Guimarães, e minha mãe, Antônia Hermano de Britto. Lá existia apenas uma escola isolada. Meu professor era muito atrasado, também não tinha freqüentado escola nenhuma, apesar de ter uma grande vocação para o ensino. Vim com

14 anos para o Sul, que em termos de educação não era muito diferente do Norte. Em Buriti Alegre só tinha uma escola isolada.

José Luiz Bittencourt — Sua vinda para Buriti Alegre foi depois da revolta de São José do Duro?

Vim em conseqüência dela. Meu pai foi solidário com o irmão dele, meu tio Sebastião de Britto Guimarães, coletor que denunciou o Abílio Wolney.

Haroldo de Britto — Esse meu tio Sebastião aparece no romance O Tronco, do Bernardo Élis, como Vicente Lemos. Ele é o pai da minha mãe, Antonieta.

Era criança quando estourou a revolta. Mas sempre soube que a família Wolney era muito prepotente, pairava acima da lei. O Abílio Wolney era deputado estadual e praticava um mandonismo absurdo. Meu tio era coletor, e o juiz se chamava Manoel de Almeida.

O Abílio pegou um inventário de um tal Vicente Belém e sonegou todos os bens. Como em cidade pequena nada fica escondido, meu tio ficou sabendo e se opôs. Não aceitou a declaração de bens do Abílio, e o juiz concordou com a impugnação. Então, Abílio foi à cidade com seus jagunços, encheu o fórum e fez com que o inventário fosse homologado à força. Meu tio viu o desmando e disse que poderiam matá-lo, cortar suas mãos, que, de qualquer jeito, ele iria denunciar o fato às autoridades. E denunciou.

O Estado enviou Calmon Nogueira da Gama para investigar o caso. Ele iniciou o inquérito, mas o pessoal do Abílio não atendeu à convocação. O juiz ficou sabendo que eles iam fugir e mandou um policial na fazenda para prendê-los. O velho Wolney estava com um capataz e, quando se viu cercado, saltou no chão e entrou num canavial. Ao sair do outro lado, foi morto pela polícia. Começou aí a covardia da polícia, que ainda fez toda sorte de estrepolia.

Abílio Wolney conseguiu escapar, arrebanhou jagunços na Bahia e atacou a cidade. A munição da polícia não valia nada, não dava tiro. Mas ela pôs todos os Wolneys no tronco, como reféns. Wolney disse depois que teve medo de atacar, ao saber que sua família estava presa, mas, premido pelos chefes de jagunço, foi obrigado a invadir a cidade. Quando começou o tiroteio, a polícia matou todo mundo.

O absurdo dessa história é que lá todo mundo era parente, compadre. Não sei como aconteceu uma barbaridade daquelas. Um genro do velho Wolney, Benedito Pinto, atacadista, era muito amigo de meu pai. Tinha outro irmão do Abílio Wolney, que era uma dama de tão fino. Não saía da casa de meu tio.

José Luiz Bittencourt — Abílio parece que se ligou ao grupo de Juracy Magalhães, na Bahia. Juracy parece que o protegeu durante algum tempo.

Ele chegou a prefeito na Bahia.

Euler Belém — O escritor Bernardo Élis retratou bem esses episódios em seu romance O Tronco?

Retratou com uma fidelidade impressionante. Meu tio e sogro era um homem verdadeiro, que dizia até aquelas coisas contrárias a ele próprio. Durante muito tempo, ele foi com o Haroldo, toda noite, na casa do Bernardo contar a história. O próprio Bernardo me disse depois: “Olha, eu devia ter colocado seu tio como co-autor do romance porque nunca vi romancista igual àquele”.

José Asmar — Foi o Manuelzão do Bernardo.

O livro é de uma fidelidade impressionante. O José Liberato Póvoa (hoje desembargador do Tocantins e cronista), muito criança ainda quando ocorreram esses fatos, resolveu investigar a veracidade do romance e chegou à conclusão, conversando com as pessoas de Dianópolis, que o romance era fiel até mesmo nas questões íntimas — o jeito de sorrir das pessoas, de andar, de falar.

Haroldo de Britto — No começo da década de 50, o Abílio Wolney me procurou aqui em Goiânia, e pediu que eu intermediasse um encontro com meu avô Sebastião. Falei com meu avô e ele disse: “Vou pedir a Antonieta, minha filha, para ir se encontrar com ele. Não vou porque estou muito velho e meu coração não agüenta. Saio de lá morto. Mas eu gostaria de ir para chorar com ele e lamentar os que já morreram. Não vou por um único motivo: não resisto”. Wolney também estava muito velho. Era uma figura e tanto: magrinho, de cavanhaque, muito bem vestido. Parecia um conselheiro do Segundo Império, com um chapéu coco. E falava de uma maneira muito impositiva, com grande autoridade.

Anos depois, uma filha dele hospedou-se comigo. Quando fui deputado, no governo de Coimbra Bueno, os integralistas que apoiavam o governo demitiram duas filhas do Abílio. Elas apelaram para uma parenta minha. Fui ao governador e disse a ele que não havia motivo nenhum para a demissão. Então, ele mandou revogar o ato. Um dia, fui conhecer Dianópolis. Fui recepcionado por essas duas moças no campo de aviação. Elas me trataram com a maior distinção. Nunca houve esse ódio entre as famílias. Para mim a culpa toda desse episódio foi do Abílio Wolney, que tinha uma ascendência muito grande sobre o pai, que era muito prepotente.

Euler Belém — Mas o senhor fez duras críticas ao Abílio Wolney.

Haroldo de Britto — Tenho aqui um artigo do senhor, chamado A Tragédia Nortista: “O caso macabro do Duro, tão proclamado e interpretado pelos que não o

conhecem, ficou célebre nos anais da história simples de Goiás, e ainda hoje no mistério que o envolve, muita gente o ignora, dispensando por isso grande parte de simpatia e compaixão à família Wolney, a única responsável, aliás por tudo quanto tem infelicitado aquela zona nortista. As horríveis inverdades publicadas na revista Paranaíba, editada por Moisés Santana, e estrondosos noticiários de jornais mal informados teceram um mundo de dúvidas e incertezas ao redor dos fatos que, nas linhas que ora inicio, propus-me a esclarecer, pois ninguém, posto que em linguagem pouco correta e elegante, poderá apreciá-las melhor que eu, que as presenciei vendo crescer o tumor até estourar ao golpe do bisturi. Muitos julgam que Abílio Wolney, agindo à mão armada contra o governo do Estado, vingava a morte do pai, assassinado pela polícia em sua fazenda Buracão, na noite de 23 para 24 de dezembro de 1918. Mas não. O seu coração perverso nunca palpitou na ternura do amor filial, porquanto se assim fosse não teria ele, nessa sede bestial da vingança, sacrificado a maior parte de sua família, atacando um punhado de casas onde se refugiavam não só a força policial, mas sua mãe, irmãos, filhos, cunhados, primos, parentes e amigos. Seu ideal era outro: ideal de grandeza, de triunfar pela força e, mesmo conhecendo o perigo a que estavam expostos os seus, mandou uma ordem de cangaceiros circular a pequena Vila do Duro e matar sem contemplação. Buscarei estereotipar todas as fases da família Wolney e mostrarei, sem espírito de parcialidade, todos os seus grandiosos sentimentos para que os leitores conheçam a verdade dos fatos e não andem por aí a confundir amor filial com canibalismo”.

Ora, mas eu acabei de dizer isso. O culpado de tudo foi a mania de grandeza do Abílio Wolney. Quando a força policial soube que os jagunços vinham, prenderam os parentes dele como reféns. Uma irmã do Abílio se propôs a ir ao encontro dele para que desistisse do ataque. Os policiais não queriam, mas acabaram sendo convencidos a deixá-la ir. Quando ela contou para o Abílio em que pé estava a situação, ele baqueou. Mas Humberto Dourado, Abílio Batata e outros não deixaram Abílio desistir. Estavam sequiosos por roubo, queriam saquear a cidade.

(Disponível em: <http://www.dianopolisto.hpg.ig.com.br/francisco_de_brito.htm>. Acesso em: 19 jun. 2008).