

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

### FAMÍLIA E REGIÃO

Ricardo Luiz Pedrosa Alves (UFPR)  
ricardopedralves@ibest.com.br

RESUMO: Este artigo investiga particularmente a representação ficcional de famílias em contos regionalistas de Afonso Arinos, Hugo Carvalho Ramos e Valdomiro Silveira.

PALAVRAS-CHAVE: contos regionalistas; família rural; modernidade.

As obras de estréia de alguns autores brasileiros sintetizam o que se chamou de conto regionalista: *Pelo Sertão* (1898), de Afonso Arinos, *Tropas e Boiadas* (1917), de Hugo Carvalho Ramos e *Os Caboclos* (1920), de Valdomiro Silveira. A lista é convencional e poderia incluir outros autores, como o Coelho Netto de *Sertão* (1896), o Simões Lopes Neto dos *Contos Gauchescos* (1912), ou o Monteiro Lobato de *Urupês* (1918), entre outros. As datas de publicação não refletem a fatura dos contos, havendo inclusive uma disputa entre Silveira e Arinos quanto ao pioneirismo na abordagem regionalista. Os dois autores publicaram alguns de seus contos já a partir de 1894. A discussão é obviamente estéril, pois o conto regionalista já se fazia presente em nomes como Lúcio de Mendonça, com alguns contos “rústicos” em *Esboços e Perfis* (1889), e mesmo no Taunay de *Histórias Brasileiras* (1874). Significativa, porém, é a condição de que os contistas do nosso “corpus” tenham sido considerados “legitimamente” regionalistas, o que lhes garante um valor estético na representação daquela matéria específica.

A procedência regional é variada, abrangendo de Minas Gerais e Goiás a São Paulo e Rio Grande do Sul, e foi a ênfase na ficcionalização dos referentes locais, de cunho rural, o que usualmente serviu de orientação à conformação desses autores num mesmo rótulo e programa. Deve-se levar em conta, também, que na sistematização daquele rótulo observou-se sempre a diferença em relação ao contexto de cosmopolitismo e “parisismo” que tomava a literatura brasileira de então, descontadas as

exceções intelectuais em nomes como Machado de Assis, Euclides da Cunha e Lima Barreto. No entanto, embora tivessem recepção crítica positiva quando da publicação, a maioria dos contistas citados não sobreviveu ao tempo.

Não é nossa intenção aqui fazer qualquer tipo de recuperação estética daqueles contistas, embora tal caminho fosse possível. Entendemos, por outra via, que a possibilidade de avaliação estética decorre justamente de uma correta compreensão analítica do sentido sócio-histórico dos contos. Tentaremos observar, porém, a ressalva de que não se faz aqui investigação sociológica. Os contos não são meras expressões de temáticas externas, e sua análise deve conseguir configurar a irredutibilidade da configuração literária, em seus domínios propriamente estéticos. Não se intenta aqui uma análise de estrita imanência: o texto ficcional sempre configura, mesmo que obliquamente, uma resposta estética ao real e ao imaginário. A forma, como a entendemos, não pode ser observada como estrutura autônoma. Sua razão de ser é a internalização sensível do externo. A textualização do contexto, porém, não pode ser lida de modo especular: é preciso ler a visualização como um deslizamento discursivo em relação ao documento geográfico regional. O regionalismo ali presente é o estabelecimento literário de uma interpretação representativa da realidade e do imaginário. É importante entender como a voz narrativa e a estrutura dos contos se orientam em relação à representação realista, inclusive quanto ao aproveitamento das soluções literárias engendradas pelos autores do século XIX, isto é, quanto aos mecanismos de construção de um narrador mais encaixado à matéria. Para tanto, elegeu-se aqui como “corpus” contos em que a representação interpretativa da família rural se faz presente.

Inicialmente, gostaríamos de considerar duas hipóteses sedimentadas na crítica literária quanto aos contistas regionalistas. A primeira hipótese poderia ser chamada de um *fastidioso populismo* na voz narrativa daqueles autores. É a crítica de Antonio Candido, e seu julgamento leva em conta a orientação ideológica dos autores. As idéias de Candido sobre o problema podem ser lidas em “Literatura e cultura: de 1900 a 1945”, presente no livro *Literatura e Sociedade*. Estamos no ambiente do “regionalismo pitoresco”, onde a supervalorização dos aspectos regionais era uma compensação literária para o atraso. Há uma espécie de ‘montagem’ entre uma realidade descrita e os conflitos humanos dos textos, pois ali o escritor se encontra essencialmente separado do mundo que descreve.

Para Candido, houve naqueles escritores um ponto-de-vista condescendente e jocoso sobre o homem rural, fruto de idéias-feitas ideológica e esteticamente perigosas. O crítico considera a perspectiva cosmopolita dos escritores como a causa daquela deformação na representação ficcional, orientada para o pitoresco. Na continuidade de tal análise, encontram-se as idéias de Lúcia Miguel Pereira, em *Prosa de Ficção: de 1870 a 1920*. O argumento de Pereira prossegue o de Candido e enfatiza tanto uma supervalorização do regional em detrimento do humano (a perspectiva da crítica é a da literatura de orientação psicológica) quanto um posicionamento turístico em relação à representação. Embora valorize a aproximação à realidade brasileira como uma etapa necessária na sistematização da narrativa nacional, Pereira ressalta

a abordagem pitoresca dos escritores educados “à européia”. A postura de “turista” traria uma disjunção em que a simpatia por léxico e valores regionais não coadunaria com os ranços de classe dos autores, literariamente manifestos no distanciamento analítico e na presença ornamental destoante da simplicidade da matéria. A esse respeito, ela comenta a descrição em Afonso Arinos, afirmando que a descrição ali é uma presença excessiva do narrador culto, além de ser fator intrinsecamente perturbador da narrativa, sendo tanto uma solução (pelo exotismo encantador) quanto uma perturbação do ficcional: “comprometendo a unidade da narrativa, o autor intervém a miúdo, com explicações ou descrições cujo capricho literário destoa do tema” (Pereira 1973: 192).

A hipótese segunda vai por outro caminho, mais otimista quanto à contribuição literária daqueles contistas. Poderíamos chamá-la de *iniciação à objetividade*. Assim, em Alfredo Bosi, cujas teorias a respeito podem ser lidas tanto em *O pré-modernismo* quanto em *História Concisa da Literatura Brasileira*. Nestes livros, também feita a ressalva a Lopes Neto, enfatiza-se a pesquisa etnológica do rural dentro de uma concepção mimética de prosa. A valoração, portanto, pode ser invertida. Bosi contrapõe tal posicionamento ao cosmopolitismo “belle époque” então vigente. Pode-se dizer que ele inverte as hipóteses de Candido e Pereira quanto ao distanciamento dos contistas em relação à matéria de representação, relativizando-o e colocando a experiência da prosa de início do século XX como antecessora dos interesses futuros (em particular na prosa ficcional dos anos trinta) pelos dados ásperos e afanosos da realidade brasileira. Tal hipótese foi seguida, por exemplo, por Luciana Stegagno-Picchio, particularmente em *História da Literatura Brasileira*. Para ela, as opções narrativas dos contistas regionalistas são elogiáveis, uma vez que neles haveria uma superação do naturalismo de denúncia pela ênfase na escritura (mesmo que alguns ainda se coloquem num posicionamento superior, corrigindo a sintaxe oral do registro, como em Arinos):

No desejo de reproduzir cada vez mais fielmente a realidade que o solicita, o escritor coloca-se à parte, substitui a voz neutra e imparcial de narrador na terceira pessoa pelos monólogos e diálogos das suas personagens. Nasce a literatura “oral” na primeira pessoa, na qual quem escreve assume a função de registrador atento mas não participante de um discurso captado e proposto ao leitor na sua imediata realidade lingüística... (Stegagno-Picchio 2004: 382)

Nesta hipótese, mesmo quando se critica um autor como simplista (é o caso de Valdomiro Silveira, na observação de Stegagno-Picchio, que lhe imputa um excesso de modismos regionalistas), conquistas são ali observadas: “Mas existe ironia, ternura, gosto da ceninha costumbrista, curiosidade etnográfica; e há também, se quisermos, o “documento” lingüístico. O que, dentro de uma história do conto brasileiro, não é pouco” (Stegagno-Picchio 2004: 386)

As duas hipóteses nos interessam e não as consideramos excludentes, desde que relativizadas. Antonio Candido está correto ao denunciar certa consciência amena do atraso orientada pela vocação cosmopolita de nossa inserção fraturada na literatura ocidental. Talvez falar em postura turística, como postula Miguel Pereira, seja uma

concepção que de fato antepõe posicionamentos valorativos a análises mais compreensivas da especificidade de nosso sistema literário e do papel que a narrativa rural nela ocupa. Tal constatação quanto ao posicionamento crítico de Pereira diante das narrativas rurais foi feita por Fernando C. Gil, em “A Crítica e o Romance Rural” (2008).

O europeísmo talvez seja evidente em alguns autores onde o registro do típico entra na conta do preciosismo (assim como os floreios “art nouveau”), mas não é a substância dos contistas aqui analisados (mesmo em Carvalho Ramos tal opção é contrabalançada por um olhar mais ou menos no mesmo nível de sua matéria). Por outro lado, é inegável que tanto o esforço de conhecimento da realidade e sua transposição literária quanto a própria formalização estética numa combinação de registro e objetividade, tal qual evidenciada por Stegagno-Picchio, constituem-se em elementos essenciais para a posterior evolução da literatura brasileira, particularmente naquela direcionada à representação ficcional da matéria rural. Se o retrato moral encontra-se muitas vezes envelhecido (e mesmo ideologicamente ingênuo), a operação narrativa não deve ser descartada por pruridos não naturalistas.

Partiremos da combinação compreensiva daquelas duas hipóteses para a análise da representação da família em alguns contos daqueles três escritores. Deve-se adiantar que a família não é o centro da atenção de nenhum deles. Em Carvalho Ramos (assim como em Lopes Neto) o universo é principalmente o de homens solitários, de existência nômade, às voltas com aventuras, visagens e certa concepção épica (que não implica necessariamente na elevação narrativa) de trabalhadores-centauros: vaqueiros e vaqueanos. A família, nesse mundo, é o extraordinário, universo quase que à margem daquele “ethos” jagunço de liberdade e desprendimento institucional que ressoará até *Grande Sertão: Veredas*. O livro de Arinos, por sua vez, é mais heterogêneo, indo do poema épico à prosa de antiquário e à configuração de alguns “tipos” do sertão, quase sempre sob a égide da violência. A família, em tal conformação guerreira, é ainda menos presente enquanto matéria dos contos. Por fim, numa concepção mais brejeira do mundo rural (e certamente orientada pela geografia humana diferenciada de que trata), Valdomiro Silveira enfatizou os relacionamentos amorosos, o cotidiano mais sedentário e, portanto, com maior presença do universo familiar. Não é, entretanto, o centro absoluto de seu interesse.

Dessa forma, trataremos de um tema presente, mas marginal, na escolha de material para a ficcionalização naqueles contistas. Por outro lado, entendemos como significativa nossa abordagem, na medida em que a família, nas formas em que a encontramos representada, enuncia de modo inequívoco posicionamentos daqueles escritores quanto à tensão entre o regional enquanto depósito de tradições comunitárias e a modernidade enquanto força de dissolução daqueles valores. Os contos seguem a orientação moderna da literatura, tal como evidenciada por Auerbach, no seu *Mimesis* (1976). Para o autor, a tomada de personagens quaisquer da vida cotidiana condicionados historicamente e tratados nas narrativas de modo sério e problemático caracteriza a literatura moderna, pelo menos desde Stendhal e Balzac.

A própria focalização narrativa dos contos, que deixa de lado a família patriarcal grande proprietária (tão presente nos narradores anteriores, como em Alencar), centrando sua atenção nos tipos mais ordinários (num prosseguimento do foco mais rebaixado já iniciado com o livro *Inocência*, de Taunay), pode nos ajudar na consideração de um modelo mais democrático de família (a exceção, como se verá a seguir, são os contos de Arinos), o que implica em esforço de maior aproximação da forma narrativa às exigências mais democráticas e populares da modernidade (que já se iniciara no procedimento naturalista), talvez na contramão da interpretação da ideologia do patriarcalismo que se impôs como padrão formativo da mentalidade brasileira em autores tão diversos como Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre.

Para Luiz Gonzaga Marchezan, em “Literatura e Regionalismo”, referindo-se especialmente a Arinos e Carvalho Ramos (pensamos que o mesmo se dá com Valdomiro Silveira), os narradores nos contistas aqui analisados “têm uma visão prosaica, individual do mundo, do cotidiano (dos pequenos assuntos do cotidiano), longe de uma perspectiva solene do foco narrativo presente nos ‘casos’ de seus antecessores.” (Marchezan 1999: 89). Além disso, o tratamento ficcional da família pode ser lido em tais contos como uma chave para a discussão sobre a diversidade de temporalidades entre os ambientes regionais e a constatação da modernidade. Os três contistas precisaram lidar com a idéia da inexorabilidade do apagamento regional em nome da modernidade. Assim, será necessário compreender o quanto se acredita nos contos na vigência do mundo regional e seus valores diante da emergência moderna e cosmopolita.

Seria preciso, desse modo, refazer a perspectiva de que tais autores fizeram literatura de turista, mesmo porque falarmos em turismo implica na aceitação de um gozo não empático: a interpretação que se pode ler nos contos aponta mais para uma perspectiva etnológica ou folclorista (e aqui não vai nenhuma concepção pejorativa). A própria formalização de um narrador oral (embora não tão presente nos contos aqui analisados) assemelha-se muito ao papel do informante antropológico. O folclorista do início do século XX é aquele que captura os fragmentos de uma realidade, optando sempre por uma escala reduzida dos fenômenos. Pensamos ser muito similar à operação narrativa aqui estudada, pois também os contos destinam-se a um flagrante reduzido, na sua própria brevidade estrutural. É um trabalho explícito sobre a descontinuidade, registrando fragmentos da tradição, e não tentando dar dela uma visada sistêmica. Seguimos de perto aqui as observações de Renato Ortiz em *Românticos e Folcloristas* (1992). Relativizamos, porém, sua perspectiva de que a atividade folclorista se faça exclusivamente “do alto”, pois nos contos há sempre (mesmo em Arinos, mais distanciado de seu objeto) tentativas de horizontalizar os pontos de vista, ressaltando a inter-subjetividade inerente ao contexto regional. Concordamos, no entanto, com sua crítica materialista à ausência da discussão sobre o presente: “À medida que se procura documentar a morte de uma realidade, fecha-se o horizonte para se pensar como outras manifestações populares são recriadas” (Ortiz 1992: 65).

Postas tais questões, analisemos agora os contos. Não se trata, aqui, de uma abordagem intensiva, uma vez que nossa proposta não é a do detalhamento microscópico dos procedimentos narrativos em cada um dos contos. Nossa perspectiva é, antes, a da visão mais distanciada, tentando um painel significativo de alguns delineamentos que tais contos têm em comum. Assim, a seguir, em Afonso Arinos leremos dois contos que tratam de “tipos” do sertão: “Manuel Lucio” e “Joaquim Mironga”. Em Carvalho Ramos, o curtíssimo “Mágoa de Vaqueiro”. E em Valdomiro Silveira, onde as narrativas muitas vezes têm um ar mais pobre de crônica, o bem resolvido “Camu-nhenguê”.

Tanto em “Manuel Lucio” como em “Joaquim Mironga”, Afonso Arinos não representa ficcionalmente a família pobre. Seu universo, que retorna ao José de Alencar de *O Sertanejo* e *O Tronco do Ipê*, ainda é o da família grande proprietária e a relação desta com o agregado: o homem livre (mas dependente) que é quase um membro da família. O que muda em relação a Alencar é que Arinos focaliza as relações sob o ponto de vista do agregado, ao contrário do narrador onisciente de Alencar quando trata das personagens Arnaldo e Mario naqueles romances. Manuel Lucio é o vaqueiro típico do Romantismo: aventureiro (e Arinos não economiza na adjetivação épica), porém tímido, resguardado, quase desconfiado, de honra cavalheiresca. A relação da personagem com a família latifundiária se faz por duas vias: em primeiro lugar, não há uma fronteira muito nítida entre o vaqueiro e a família do “Sr. Guarda-Mor das minas”, pois desde criança (após o falecimento do pai, também ele peão) ele esteve sob a guarda do patrão, sendo uma espécie de preferido, tanto administrador da fazenda como campeiro; em segundo lugar, é um apaixonado pela filha do proprietário, embora a honra o impeça de se declarar a ela. O narrador, ao falar em honra, eleva a personagem, não mencionando a óbvia impossibilidade de um arranjo conjugal entre desiguais socialmente. O tom é romântico, e as relações entre estamentos se apresentam numa atmosfera ideológica de intimidade: tanto ele é um “quase” da família, como os proprietários são “quase” vaqueiros, pois “não julgam indigno de si o correr dos campos, varar os boqueirões e taboleiros de laço a garupa, ferrão em punho” (Arinos 1947: 80).

O conto evolui numa excessiva apresentação das personagens e só entra na ação na sétima página, quando a épica acontece: o mestiço Manuel Lucio, de “palor amorenado”, tem destacado papel na defesa da fazenda, atacada por um “levantamento de mineiros – índios e negros, insuflados por alguns despeitados contra o guardamora...” (Arinos 1947: 83). Tem-se aí, como se nota, uma defesa dos valores de fidelidade do agregado mestiço em detrimento da valoração negativa de índios e negros, inevitavelmente afastados da grande família brasileira patriarcal. O toque romântico se dá com a morte do mestiço abastardado, tendo na boca o “leitmotiv” da trova sertaneja clamando pelo amor da moreninha patroa. A interdição familiar, que Arinos pinta com cores de um impossível quase incesto evitado pela honra do agregado, se lida com atenção, revela sua conformação de diferença estamental.

A relação de um agregado que é quase da família se repete em “Joaquim Mironga”. Este conto, no entanto, é melhor resolvido em termos narrativos. Há um perfeito

domínio da ação, ocasionando interesse dramático pela combinação entre narração em primeira e em terceira pessoa, o que possibilita um rebaixamento sério da voz narrativa, mais afeito à simplicidade da matéria. O conto foge ao tom de crônica da narrativa anterior ao colocar grande parte da narração na boca da personagem, que nos conta sua história com a família grande proprietária, sempre sob a perspectiva ideológica da fidelidade canina, travestida em sentimento profundo, inclusive como uma espécie de patrimônio de várias gerações de agregados: “Eu não lhe deixava a costela: vivia rente com ele para o que desse e viesse, porque, Deus louvado, nunca me desprezou, e nós da família servimos até a morte a gente do patrão, isso desde meus velhos” (Arinos 1947: 145). A fidelidade, como no conto anterior, é espécie de herança da família dependente. Joaquim Mironga está num grupo de vaqueiros em volta da fogueira, e já velho conta aos empregados mais novos sua história de como ser fiel ao patrão. Impõe-se uma constatação: o agregado (que aqui é também narrador) é diferente dos demais jagunços, por sua proximidade idealizada com a família rica. É esta diferença que lhe garante ser objeto e condutor da narrativa. Se pensarmos em personagens narradores como Paulo Honório de *S. Bernardo* e Riobaldo de *Grande Sertão: Veredas*, torna-se possível perceber que o recurso da diferença (embora naqueles livros com outros processamentos), daquele que ascende em relação aos seus, é fundamental para o estabelecimento de uma ponte com o público leitor.

A ação aqui quase repete a anterior: trata-se do vaqueiro que assume a função de guarda-costas da família do patrão. Agora a briga é entre grandes e o patrão sofre a invasão de forças inimigas de outro coronel. A fuga se impõe e a intimidade com a família, que não é enfocada como submissão, é ressaltada: “E demais disso, a patroa estava chegadinha a ter menino, esse pedaço de moço que vocês vêem aqui hoje – sô Neco” (Arinos 1947: 145). Será em torno de um outro filho do patrão, já adolescente no tempo do enunciado, que se dará a carga dramática do conto. Dá-se a mesma aproximação sugerida no conto anterior. Lá, mencionava-se que os patrões não desdenhavam do trabalho de vaqueiro. Aqui, o filho do patrão, atrevido, valente, segue escondido o jagunço numa missão perigosa. Repete-se, portanto, a ideologia da intimidade entre patrões e empregados que ganhará força décadas depois, com as formulações de Gilberto Freyre. A morte anunciada do rapagão, ocorrida durante a perigosa empreitada, serve para mostrar o profundo sentimento não só de Mironga, como o de todos os empregados para quem ele narra a história. O narrador em terceira pessoa intervém, acentuando com sua voz moralizante a ideologia do sentimento de intimidade: “Todos, de pé, apertavam-se ao redor de Mironga, estendidos os pescoços, os semblantes mal assombrados pintando-lhes os sentimentos da alma” (Arinos 1947: 159). O narrador enquanto informante, portanto, é em Arinos ainda portador da ideologia dominante. Em Arinos, como vimos, há a valorização do sertanejo, mestiço e agregado, desde que submisso por premência emocional à hierarquia que o liga à família latifundiária. A condição épica (que se repete noutro conto, “Pedro Barqueiro”) aparece sempre como um dado naturalizado e, ao mesmo tempo, como um teste de fidelidade aos patrões.

O conto de Carvalho Ramos, “Mágoa de Vaqueiro”, entra direto na ação. Abre com a fuga de Maria com Zeca Menino, após uma festa na casa do pai dela. O clima é de

torpor, acentuado tanto pela estrutura de invisibilidade da madrugada quanto pela presença cambaleante do velho violeiro Tio Ambrosino, jogado pelos cantos a contemplar bêbado as ações que vão da fuga do casal às desconfianças do pai da moça. O pai percorre todo o espaço privado em busca da filha: o quarto intacto, descrito com exatidão, a cozinha, os cômodos diversos, o chiqueiro e o fundo do quintal como extensões do espaço familiar. Conclui, então, pela fuga. A sensação é de desolação. A própria morada amplia a solidão que a desintegração final da família acarretará ao velho vaqueiro: “Ele que, bom Deus dos fracos, só tinha aquele mimo na sua velhice desamparada e solitária de viúvo, à beira dum atalho sempre deserto e cujo vizinho mais próximo, o Ambrosino, ficava a duas léguas de distância!” (Ramos 1965: 10).

O pai, velho como aquele mundo também ultrapassado, já não tem vigência quanto à imposição de autoridade e fidelidade: “Ah! Não ter dez anos para menos, não virasse já os sessenta bem puxados, tivesse o pulso a rijeza de outrora e partiria sem detença, no rosilho troncho, pronto a tirar a desforra merecida da afronta!” (Ramos 1965: 11). Não há espaço público no conto. Sendo assim, a polarização espacial se dá entre o ambiente privado (a casa, o entorno) e o vazio do sertão com que se fecha a narrativa. O vazio é ressaltado pelo narrador: “Ele ficara mudo, olhos apalermados, virado o rosto para a volta da estrada, de cuja orla subia um nevoeiro luminoso, que o mormaço solar irisava” (Ramos 1965: 11). De fato, após a fuga, o estarecimento implica na constatação de que, de certo modo, não há mais para o que olhar (contrapondo-se ao olhar perscrutador do pai quando ainda procurava a filha no espaço doméstico), pelo menos naquele mundo regional, onde restam um velho violeiro bêbado e um pai estagnado sendo comido pelos cupins como madeira podre. Agora, não há mais espera, apenas estarecimento “numa visagem estranha de mágoa, a olhar longe, muito longe, para além das colinas longínquas e do céu anilado” (Ramos 1965: 11). À segmentação acelerada da fuga da filha e da procura do pai por ela nos cômodos domésticos, segue-se o contraponto de uma temporalidade mais lenta, quase esvaziada, em que o pai passa a contemplar o nada, assim como a nada se reduziu a condição de sua família.

A passagem de boiadeiros pelas proximidades não tira o pai aniquilado da desolação, indicando que aquele mundo não será mais como antes (a dimensão doméstica enquanto orientação também do mundo público, nos seus aspectos sócio-econômicos). A imagem do pai recostado ao cupinzeiro (e ali ficará até morrer, numa imagem típica de um realismo fantástico antecipado), assim, tem a força de emblema sobre uma fuga que não é apenas a da filha com o namorado. O próprio pai deixa a entender que não se tratava de um veto seu ao relacionamento amoroso da filha, o que torna, para ele, mais absurda a fuga, ajudando-nos, no entanto, a entender a desistência como sendo direcionada não à vida com o pai, mas à vida naquele contexto sócio-histórico (e aí o sentido da narrativa nas suas entrelinhas): é como se o próprio mundo regional ali desmoronasse. Um mundo agora desprovido de interesse, para o qual só se pode olhar de modo “inexpressivo e desvidrado” (Ramos 1965: 12), entregando-se metaforicamente às térmitas, que o despedaçam.

Valdomiro Silveira, em “Camunhengue” (o termo é sinônimo de morfético), apresenta-nos Zeca Estevo, pequeno sitiante em quem aparecem os sinais graduais da lepra. A apresentação grotesca da doença contrasta com o tanto brejeiro com que se introduz a família da personagem: a mulher, um filho de cinco anos, “que era a menina dos seus olhos” (Silveira 1975: 51), e Candinho, filho de oito anos. Zeca Estevo decide ir se consultar com um curandeiro da região, que diagnostica a doença incurável e receita carnes de caça. A polarização é espacial: o sítio bucólico da personagem, com a agricultura familiar, e o mundo do desconhecido, representado pela tapera distante e amedrontadora do tipo de bruxo que é o curandeiro Cabeludo.

Na volta para casa, Zeca Estevo leva um potro de crina branca (outra polarização, agora entre a beleza do animal e a degradação do sitiante), tal qual solicitado pelo filho mais novo. O narrador enfatiza o apego do pai, repetindo a enunciação: “a menina de seus olhos, a quem não podia negar esta alegria tão fácil” (Silveira 1975: 54). O tom narrativo é de relação intensamente emotiva com a família: “E a mulher, Sa Januária, que fora o anjo da guarda de sua mocidade turbulenta e rixosa, ia-se-lhe apresentando à memória vagamente, aureolada de uma luz admirável, como as santas das oleografias” (Silveira 1975: 55).

A sequência final é breve e desfaz a nostalgia com que o sitiante volta para casa. Em duas páginas constrói-se o progressivo abandono/afastamento da família em relação à personagem principal. Ele vai piorando e a família se vai afastando. Ao mesmo tempo, ele se torna progressivamente amargo e desiludido. A mulher muda de quarto, após “um bandão de desculpas aumentativamente apertadas” (Silveira 1975: 56). Por fim, até o filho mais novo, aquele que era “a menina de seus olhos”, passa a evitar o pai: “O José refugava-o desajeitadamente, com os olhos baixos de respeito e de medo. Não se lhe chegou para ao pé” (Silveira 1975: 57).

As histórias de Silveira são as mais brejeiras de nossos três contistas. O rebaixamento pode significar pieguice muitas vezes, mas não é o caso de “Camunhengue”. O tom aqui é lírico na representação do cotidiano mais simples (apesar do excessivo culto à terminologia regional, à maneira de um fetiche pelo documento) e a desagregação da família pobre se afasta completamente tanto da perspectiva épica que orienta os contos de Arinos quanto da estética do absurdo renunciada por Carvalho Ramos. Tal ênfase na perspectiva cotidiana humaniza a narrativa de Silveira. Nesse sentido, apesar de sua operação lexical fortemente marcada pela geografia, ele é, talvez, o menos regionalista dos autores aqui analisados. O drama de Zeca Estevo pode ser o de qualquer pai: “Ao ver que todos, pouco a pouco, o iam abandonando ou, quando nada, deixando, também um poderoso desejo de absoluta solidão o tomava, mesclado de raiva dos homens e desamor dos seus.” (Silveira 1975: 56).

As famílias, como se evidenciou acima, aparecem nos contos regionalistas quase sempre sob a égide da desintegração: como se, à semelhança daquele mundo representado ficcionalmente, também não pudessem mais ter vigência. Pretendeu-se investigar até que ponto uma consciência da inevitabilidade dos padrões modernos (a família burguesa de extração urbana) se fez presente nos pontos de vista narrativos dessas histórias curtas. Parece-nos, nesse sentido, que a abordagem da vida

privada familiar nos contos regionalistas aqui estudados segue a mesma direção da visão de mundo que orienta a própria opção pela literatura regionalista. A literatura que voltou as costas ao litoral e se embrenhou pelo interior não conseguiu se livrar da perspectiva evolucionista (da inevitabilidade moderna), o que implica em considerar o passado com certo estarecimento (corrigido sempre pela simpatia pelo objeto): não se sabe o que fazer dele. Da mesma forma age o folclorista/antiquário, mantendo o passado no passado, sem relação com o presente. Estado e dinheiro, por exemplo, estão totalmente ausentes dos contos regionalistas, o que denota uma hipertrofia do poder privado diante da inexistência de um claro ordenamento político, ressaltando a condição de comunidade de sangue e de solidariedade privada, o que leva muitas vezes à fuga, ao abandono e à resolução violenta dos atritos, tal como sistematizado, embora tratando de tempo-espaço diferenciados, no clássico *Homens Livres na Ordem Escravocrata*, de Maria S. C. Franco (1997).

Quanto à família, por sua vez, tudo se passa no âmbito do direito natural (e a violência ou a fuga são assim condições rotinizadas), sem qualquer relação com as conquistas do código napoleônico, paradigma da organização familiar à maneira de um contrato racionalizado (problema estrutural no Brasil, ao qual só se deu encaminhamento jurídico na década de 1970 com a instituição do divórcio). Embora essa concepção do mundo regional como ligado ao passado sem vigência seja mais explícita em contos como “Buriti Perdido”, de Arinos, ou em “Nostalgias”, de Carvalho Franco, o estudo de como ela se dá nas entrelinhas das representações da família também se faz possível, corroborando aquela perspectiva do etnólogo que resgata um mundo em vias de extinção. Assim, o mundo rural nesses autores é sempre relacionado à saudade e a um tempo épico descolado da luta de classes da modernidade.

#### OBRAS CITADAS

- ARINOS, Afonso. 1947. *Pelo Sertão*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia .
- AUERBACH, Erich. 1976. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva.
- BOSI, Alfredo. 1966. *O pré-modernismo*. São Paulo: Cultrix.
- . 1994. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 33.ed. São Paulo: Cultrix.
- CANDIDO, Antonio. 2000. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T.A. Queiroz / Publifolha.
- FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. 1997. *Homens Livres na Ordem Escravocrata*. 4.ed. São Paulo: Fundação Editora da UNESP.
- GIL, Fernando Cerisara. 2008. “A Crítica e o Romance Rural.” *Revista de Letras (São Paulo)* 48.1: 85-100.
- LOPES NETO, João Simões. 1998. *Contos Gauchescos e Lendas do Sul*. Porto Alegre: L&PM.

MARCHEZAN, Luiz Gonzaga. 1999. *Literatura e Regionalismo*. José Antonio Segatto & Ude Baldan, orgs. *Sociedade e Literatura no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP. 79-90.

ORTIZ, Renato. 1992. *Românticos e Folcloristas*. São Paulo: Olho d'Água.

PEREIRA, Lúcia Miguel. 1973. *Prosa de Ficção: de 1870 a 1920*. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio.

RAMOS, Hugo de Carvalho. 1965. *Tropas e Boiadas*. 5.ed. Rio de Janeiro: José Olympio.

SILVEIRA, Valdomiro. 1975. *Os Caboclos*. 4.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. 2004. *História da Literatura Brasileira*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguillar.

#### FAMILY AND REGION

ABSTRACT: This article investigates particularly the fictional representation of families in regionalist short stories by Afonso Arinos, Hugo Carvalho Ramos and Valdomiro Silveira.

KEYWORDS: regionalist short story; rural family; modernity.

Recebido em 15 de outubro de 2010; aprovado em 30 de dezembro de 2010.