
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

BOCAS TORTAS: NATURALISMO SERTANEJO E LITERATURA DAS SECAS NO BRASIL

Mateus de Novaes Maia¹ (UFF)
e Claudete Daflon dos Santos² (UFF)

RESUMO: O fim do século XIX assistiu a uma modificação na discursividade sobre o espaço sertanejo no circuito da literatura brasileira. Mudanças de cunho político e estético influíram sobre esse processo, mas o episódio trágico da seca de 1877-1880 foi determinante para transformar a forma pela qual o resto do Brasil encarava o sertão e, por conseguinte, a região Nordeste. Foi sobretudo a partir da tematização desse evento que as obras literárias ambientadas no sertão nordestino passaram a representar esse recorte espacial sob uma ótica estritamente negativa, tendência que se afirmaria como a hegemônica na concepção de discursos sobre esse espaço para além do meio literário. As obras *Os Retirantes* (1879) e *Ataliba, o Vaqueiro* (1878) foram duas das primeiras representantes dessa que seria considerada a “Literatura das Secas”, tendo sido associadas por Franklin Távora ao que ele propunha ser um “Naturalismo sertanejo”, uma espécie de literatura de transição entre o Romantismo e o Naturalismo “puro” associada a elementos regionais. O entendimento desse rótulo e o cotejo entre os dois textos oferece uma vereda fértil para o entendimento do processo histórico da construção discursiva do sertão pela literatura.

PALAVRAS-CHAVE: Sertão; Os Retirantes; Ataliba, o Vaqueiro; Literatura do Norte.

CROOKED MOUTHS: SERTANEJO NATURALISM AND DROUGHT LITERATURE IN BRAZIL

ABSTRACT: The end of the 19th century saw a shift in the discourse surrounding the *sertão* in Brazilian literature. Changes both political and aesthetic influenced this process, but the tragic episode of the drought of 1877-1880 ultimately transformed the way in which the rest of Brazil saw the *sertão* and, consequently, the Northeastern region. Above all, it was from this event on that literary works set in the Northeastern *sertão* began to represent this space under a strictly negative lens, a tendency that would prove hegemonic in the production of discourse regarding the *sertão* even beyond the literary form. The works *Os Retirantes* (1879) and *Ataliba o Vaqueiro* (1878) were two of the most representatives of what would be called the Drought Literature”, being associated by Franklin Távora to what he would propose as a “sertanejo naturalism”, a kind of transition literature between Romanticism and “pure” naturalism associated with regional elements. The understanding of said labeling and the com-

¹ mateusnovaes@id.uff.br - <https://orcid.org/0000-0002-0244-9755>

² claudetedaflon@id.uff.br - <https://orcid.org/0000-0002-0392-8811>



parison between both texts offers a fertile path through which to understand the historical process of the discursive construction of the sertão by literature.

KEYWORDS: Sertão; Os Retirantes; Ataliba, o Vaqueiro; Northern Literature.

Recebido em 22 de abril de 2023. Aprovado em 9 de outubro de 2023.

*A mente é em si mesma o seu lugar;
Faz do inferno Céu, faz do Céu inferno.*
(John Milton)

INTRODUÇÃO

Este trabalho discute as transformações nos discursos sobre o sertão na literatura brasileira a partir do romance *Os Retirantes* (1879), de José do Patrocínio, e da novela *Ataliba, o Vaqueiro* (1878), de Francisco Gil Castelo Branco. Ambas as obras estão entre as primeiras manifestações do que seria entendido como a “Literatura das Secas”, textos ambientados no sertão nordestino que têm como pano de fundo as consequências das estiagens periódicas que assolam a região, tendo esta última recebido pouca atenção da crítica especializada.

Para além do tema central em comum, os dois textos foram analisados em conjunto por Franklin Távora, autor de *O Cabeleira* (1876), que os avaliou enquanto representantes de um “naturalismo sertanejo”, categoria cuja investigação pode contribuir para o entendimento do contexto histórico no qual as obras foram escritas, assim como para o processo de mudança na representação do sertão do qual elas são partícipes. Antepondo a Literatura das Secas às representações românticas do espaço sertanejo que a antecederam, sobretudo à literatura de José de Alencar, entende-se que as diferenças marcantes entre essas manifestações literárias se dão não somente no plano estético, mas também no ideológico.

A LITERATURA DAS SECAS

Em um período de instabilidade política, uma convulsão social nas províncias do Norte concentrava os olhares do Brasil nas massas sertanejas que ameaçavam a ordem institucional. Tratava-se da seca de 1877-1880, que mais tarde seria referida como a Grande Seca, e seus efeitos sobre o imaginário coletivo brasileiro acerca do sertão só encontrariam paralelo na Campanha de Canudos.

Por uma curiosa coincidência, a cobertura de um jovem jornalista também seria determinante na apreensão desse episódio pelo público leitor da capital na época. Quase duas décadas antes da viagem de Euclides da Cunha a Canudos, José do Patrocínio foi enviado pelo jornal carioca *Gazeta de Notícias* a Fortaleza para cobrir o êxodo

dos retirantes para a capital cearense, em uma experiência que, assim como a do autor de *Os Sertões*, daria vazão a uma produção literária que plasmou em cores dramáticas as impressões sobre o acontecimento histórico do qual o autor foi testemunha.

Inicialmente publicado em formato de folheto na *Gazeta de Notícias*, seu romance *Os Retirantes* (1879) é centrado nas sucessivas desgraças que acometem a jovem Eulália Queiroz e seus conterrâneos da paróquia de B.V., no interior do Ceará, em função da seca e das maquinações do sacerdote da congregação, o Vigário Paula. Reduzidos à condição de retirantes, os antigos habitantes de B.V. rumam em direção a Fortaleza, onde esperam contar com o auxílio do governo.

Apesar do esmero na composição de episódios dantescos de violência e sofrimento das massas na travessia do sertão, o enfoque de Patrocínio nas trajetórias das famílias da protagonista e de sua amiga Irena Monte parece apontar para uma reflexão sobre a desagregação da sociedade sertaneja patriarcal face aos flagelos da seca e à corrupção de suas instituições. Filhas da elite local, elas se veem alijadas de suas posições sociais quando o pai de Eulália morre e o de Irena perde sua fortuna e sua visão.

Sem o amparo de seus patriarcas, referenciais fundamentais da sociedade sertaneja tradicional, essas mulheres são confrontadas com uma nova sociabilidade nos centros urbanos. Dessa forma, suas provações são sobretudo de natureza moral, na medida em que tentam sobreviver ao cenário de degradação geral que as circunda sem perder de vista sua ética sertaneja, sua única defesa contra a baixeza e a corrupção do meio urbano.

Neves (2007) compreende a derrocada da figura do senhor de terras como o elemento estruturante tanto do drama da protagonista e de seus pares quanto de toda a população sertaneja deslocada pela seca. O vácuo de poder deixado pelo patriarca é representado no romance pelo desamparo das mulheres da elite, mas também configura o drama invisibilizado do completo desenraizamento dos sertanejos pobres.

Por mais que Patrocínio pinte de maneira crua os suplícios dos camponeses que morrem às centenas pelas estradas, seu estado de desumanização os torna meros elementos do cenário que atenta contra a moral pudica das donzelas orfanadas:

Desprovidos de defesas culturais e expostos à fome biológica, os camponeses distanciam-se da sociedade civilizada e animalizam-se, desqualificando-se como sujeitos sociais e perdendo a própria identidade política. Sem rosto, passeiam pelo romance como uma massa de homens e mulheres geográfica e imaginariamente deslocados, desgraçados pelo destino inevitável. São criaturas indefesas, sem as referências morais dos proprietários de terras, os quais lhes fornecem não somente as possibilidades econômicas de acesso restrito às terras, mas, principalmente, os limites rígidos da conformação social. [...]

A seca, ao desfazer os laços que unem senhores e camponeses, pela destruição da produção e pela migração generalizada, enfraquece o controle que os senhores de terras exercem sobre toda a sociedade, abrindo espaço para a

desagregação social e moral que Patrocínio e outros tantos denunciam. (Neves 2007: 94)

Entretanto, essa decadência referida por Neves parece participar de um processo anterior à Grande Seca, remontando a uma corrosão dos valores da sociedade sertaneja que já se operava pela subversão da Igreja. Ao apontar indícios disso no romance, Albuquerque Júnior (2017) retoma a passagem em que, ainda no primeiro capítulo, um encantador de cobras realiza seu espetáculo para a população de B.V. em um barracão abandonado do antigo engenho da família Monte. O ecoar dos búzios na estrutura arruinada parece evidenciar que os capítulos anteriores à seca já se organizam também “em torno de uma ausência, de uma perda, à sua maneira, em torno de uma retirada: o declínio dos valores cristãos, a ausência da presença do divino, do consolo da religião, a retirada do corpo de Deus de entre os homens, pela dissolução dos costumes no interior do clero, pela baixa condição moral dos representantes de Deus” (Albuquerque Júnior 2017: 236).

Ademais, a influência nefasta do Vigário Paula precipita a ruína da paróquia e das famílias de Eulália e Irena. Ao deflorar, mentir, roubar e matar, ele empreende uma cruzada infernal em seu ódio pelo povo local e sua obsessão por Eulália, valendo-se da posição de pároco para transitar entre as esferas dos poderes temporal e estatal, integrando uma rede de corrupção que se estendia das comissões de socorros públicos ao palácio do bispo do Ceará.

Assim, essa organização social, que tinha rotos os seus alicerces, é despida também de suas sumidades pela seca. Nessa escatologia, cabe ao rebanho transviado a expiação dos pecados daqueles que deviam zelar por eles, e o “corpo de Cristo, que deveria ser incorporado por seus pastores, é encarnado agora apenas pelos menores e mais aflitos membros de sua Igreja, os retirantes, que sofrem em suas carnes os mesmos padecimentos do corpo crístico” (Albuquerque Júnior 2017: 237).

Albuquerque Júnior ressalta que Patrocínio faz essas críticas ao clero lançando mão de imagens pertencentes a uma “temporalidade de longa duração, como as imagens bíblicas”, isto é, a narrativa do Êxodo e da via-crúcis, apontando para a possível redenção dos membros dessa sociedade por meio dos flagelos da carne infligidos por Deus através da seca (Albuquerque Júnior 2017: 237). Essa temporalidade acentua a dramaticidade da ruptura que ocorre na organização social da população sertaneja e marca o fim, ou o início do fim, do sertão como ele havia existido até então.

Neves também situa essa inflexão em uma “longa duração”, associando a institucionalização do poder que se arruína não às narrativas bíblicas, mas ao próprio ritmo da natureza:

O que José do Patrocínio observa, portanto, é a decadência de um mundo rural aparentemente indestrutível, posto que ancorado na regularidade e na segurança da natureza, mas que se desagrega pela seca – o caos! Participa, assim, da construção de uma imagem de fragmentação e desagregação desse universo tradicional que se opera nas décadas finais do século XIX, configurando uma

ideia geral de atraso e de incapacidade de superação dos obstáculos naturais, contribuindo para a formação de uma “ideologia da natureza perversa”. (Neves 2007: 88)

Essa mudança no paradigma do discurso sobre a natureza sertaneja — para Neves, uma “ideologia da natureza perversa” — se relaciona não só à Grande Seca, mas a um vasto conjunto de fatores que teriam influenciado tanto o discurso hegemônico sobre o sertão quanto os rumos da literatura e da sociedade brasileira. Na mesma década em que se situa o romance, uma nova geração de intelectuais se municiava de um arcabouço teórico estrangeiro que vinha abalar os alicerces da sociedade da época, alardeando “o positivismo, o evolucionismo, o darwinismo, a crítica religiosa, o naturalismo, o cientificismo nas artes, etc.” (Romero 1900: xxiii-xxiv).

A receptividade dessas teorias junto a parcela considerável da intelectualidade brasileira é sintomática de sua insatisfação com o estado geral da sociedade. Alonso (2002) sugere que o denominador comum entre todos esses jovens que esposavam ideias tão diferentes em relação aos rumos do país era a sua marginalização política.

Assim, personagens política e geograficamente distantes como José do Patrocínio e Sílvio Romero podem ser aproximados menos pelas eventuais confluências de suas pautas políticas, aspirações estéticas ou filosóficas — raras em meio à diversidade de ideias adotadas por essa geração — do que pela sua rejeição comum ao que Alonso chama de “status quo saquarema”, o sistema de dominação política imperial. Para a autora, os intelectuais que despontavam nesse período atacavam, a partir de diferentes posições, os três pilares desse sistema: o catolicismo hierárquico, o liberalismo estamental e o indianismo romântico.

A mobilização da geração 1870 se fez concomitantemente nas esferas política e intelectual (Alonso 2002: 162), sobretudo, a partir da produção literária, “a forma cultural por excelência do período e para a qual convergiam todos os esforços de redefinição dos valores sociais, avassalados pelo processo de transformações históricas” (Sevcenko 1983: 225-226).

Esses sinais dos tempos se manifestam com particular nitidez no discurso abertamente anticlerical d’*Os Retirantes*. Centrado na falência da classe senhorial ocasionada pela seca, a linguagem pela qual o autor retrata esse processo no romance flerta com um Naturalismo que então se insinuava no Brasil, sem, porém, eliminar tendências do Romantismo. O esgotamento da estética romântica manifesta-se na ruptura com determinado paradigma da representação literária do sertão pela emergência do que viria a ser chamado de “literatura das secas”. Dentre os escritos que correspondem a esse gênero, *Os Retirantes* é comumente tido como o precursor.

Apesar de sintetizar o movimento que a literatura fazia nesse sentido e ter sido amplamente lido e celebrado pelos seus coetâneos, o romance de Patrocínio não foi o primeiro representante de uma literatura de inspirações naturalistas que aspirava plasmar a decadência das elites tradicionais sertanejas, sequer foi o primeiro a tratar da seca sob essa ótica. Interessa recuar um pouco no tempo para melhor situar his-

toricamente esse processo e apreender seus desdobramentos na produção literária de fins do século XIX.

O SERTÃO ENTRE O PARAÍSO E O INFERNO

Quatro anos antes da publicação de *Os Retirantes*, José de Alencar lançava *O Sertanejo* (1875), livro que se insere no escopo de seu projeto político-literário que visava à agregação da identidade brasileira, como propôs no prefácio “Bênção Paterna” de *Sonhos D’Ouro* (1872, 1951). A partir da representação literária das particularidades regionais, o autor buscava integrar simbolicamente o território brasileiro e reafirmar a legitimidade das estruturas de poder operantes em nível nacional.

Na narrativa, ambientada no interior do Ceará em 1764, o vaqueiro Arnaldo é levado a realizar as mais improváveis façanhas para resguardar a integridade de seu empregador, o capitão-mor Campelo, e de sua filha, por quem nutre uma paixão impossível. Típico herói alencariano, Arnaldo é um Peri transposto para o sertão cearense, chegando a repetir o embate do guarani com uma onça — e superá-lo, posto que demonstra ainda maior controle sobre a natureza ao repelir o ataque do felino apenas com um pontapé em uma ocasião e a guiá-lo puxando-o pela orelha em outra.

Salvando-os do fogo, de indígenas hostis e de pretendentes inoportunos da moça, o protagonista estabelece com a família Campelo uma relação que emula a vassalagem de um cavaleiro medieval a seu suserano, e para isso contribuem os diversos paralelos com os costumes e a organização feudal portuguesa a que Alencar recorre para representar a sociedade sertaneja na obra (Almeida 1981: 59, 64-66). A reincidência dessas referências a um passado europeu a que as práticas sociais sertanejas remeteriam é outro indicativo da dimensão política do projeto literário em que essa obra se enquadra.

Tendo recém-adquirido sua independência política, a intelectualidade brasileira da época buscava elementos que salientassem a individualidade do Brasil em relação à sua antiga metrópole. Nesse cenário de emergência de uma identidade nacional, o passado colonial do Brasil inviabilizava a fundação de uma nacionalidade baseada em uma unidade histórica ou étnica, de modo que se recorreu à exaltação da natureza americana no campo literário como recurso de fabulação de uma identidade nacional.

Esse artifício levou, no campo político, à primazia da unicidade do território nacional como fator agregador da identidade brasileira, o que gerou a necessidade de conhecer os rincões distantes do país. Daí deriva a pretensão alencariana de representar literariamente a diversidade do território brasileiro para exaltar a unidade nacional a partir de suas províncias. A escolha do espaço em que desenvolve suas narrativas e dos protagonistas assegura a formulação de referências nacionais no campo literário.

Alencar, assim como outros autores do romantismo indianista, transplantou a figura do cavaleiro medieval europeu para o indígena brasileiro. Ostentando sistemas de valores análogos aos códigos de cavalaria, esses indígenas, situados em um pas-

sado distante e imaginário, seriam a personificação de uma tradição nacional idealizada. Mais do que isso, eles estariam convenientemente removidos dos indígenas coevos, tidos como “decadentes”, por conta desse distanciamento cronológico, e representariam uma origem nacional não tributária de Portugal.

Nos parece que a suplantação dos protagonistas indígenas em favor dos vaqueiros “rústicos” do Sul e do Norte — respectivamente, o gaúcho e o sertanejo — nas obras tardias de Alencar é sintomática da necessidade de situar suas narrativas em um momento histórico mais próximo para melhor defender elementos estruturantes do Brasil-Império que, nas décadas de 1860 e 1870, estavam sob ataque: a unidade do território nacional e o poderio das elites tradicionais. Em um período que testemunhou numerosas revoltas nativistas, incorporar figuras tipicamente regionais dentro de um sistema de sentidos que as integrava em escala nacional era uma forma de minar seu potencial revolucionário.

Da mesma forma, na medida em que a geração de 70 se sublevava contra o “status quo saquarema”, reafirmar a solidez das instituições e a sua identificação com estamentos tradicionais e inamovíveis da sociedade brasileira era, além de uma preocupação das elites imperiais, uma tarefa facilitada por uma narrativa desenvolvida em um tempo histórico mais recente. Ainda assim, a operacionalidade dessa literatura seria posta em xeque em razão tanto das pressões históricas a que elas respondiam quanto de um fenômeno sem precedentes que abalaria os paradigmas literário e social no Brasil – a Grande Seca.

À série de narrativas centradas na temática da seca que aparecem após esse episódio — a chamada “literatura das secas” — Cristovão (1994) debita a clivagem entre os períodos da representação do sertão como paraíso e como inferno. O autor identifica a tônica do sertão-paraíso nas obras românticas via representação de uma natureza sertaneja edênica; associação entre as ordens natural e social; e enaltecimento da tradição e simplicidade do campo em oposição à modernidade dos núcleos urbanos.

É essa sociedade rural, cujas relações de trabalho e de sociabilidade são mediadas pela autoridade do patriarca latifundiário, que Alencar celebra nas páginas de *O Sertanejo* e que é completamente desorganizada em função da seca. Como aponta Neves:

Há, assim, um vínculo poderoso entre as relações sociais estabelecidas no sertão e as possibilidades oferecidas pela natureza, identificando umas com as outras de tal forma que as rupturas só poderiam ser pensadas em função da quebra de um ciclo natural, o que efetivamente ocorre em 1877, com a seca. Somente após esta data, portanto, o sertão aparece como “hostil” ou “inóspito”, palco ressequido de uma vida de sofrimentos e resignação. (2007: 88)

Tendo escrito o livro em questão dois anos antes do início da Grande Seca, a representação do sertão cearense concebida por Alencar não teria sido elaborada, portanto, em função desse fenômeno — como viria a ser a absoluta maioria das obras de temática sertaneja que se seguiram a ele. Não obstante, a seca enquanto flagelo

cíclico do semiárido já era um elemento recorrente na literatura, correspondendo inclusive a esse mesmo processo de ruptura da representação do sertão como paraíso em ao menos um romance escrito antes dos eventos de 1877.

BOCAS TORTAS

O *Cabeleira* (1876), de Franklin Távora, trata de um sertão diferente do de Alencar. Centrado na vida do cangaceiro Cabeleira, o romance é povoado por figuras que viviam à margem da autoridade do Estado e dos grandes fazendeiros, numa sociedade marcada pelas mais diversas privações infligidas à população sertaneja em função da histórica seca de 1776. Esse livro é tido por Cristovão (1994) como um dos inauguradores da representação do sertão como inferno, que é associada pelo autor sobretudo a obras dos ciclos naturalista e modernista, nas quais o sertão é apresentado como um meio corrompedor dos homens graças à brutalidade dos flagelos naturais e à consequente pobreza material.

Situando o romance em um período que antecede em um século o ano de sua publicação, Távora também narra, a seu próprio modo, a decadência das relações sociais que imperavam na região, assim como faria posteriormente Patrocínio. Entretanto, ele situa sua problemática menos em um evento disruptivo e traumático do que em um processo histórico contínuo. Consciente da condição subalterna da literatura produzida longe da capital imperial, o autor cearense reivindicaria para seus conterrâneos o protagonismo da produção de discursos sobre sua própria região. Ele visava analisar, em seus romances e em seus estudos acadêmicos, o movimento diacrônico da perda do protagonismo político e econômico das províncias litorâneas do Norte em função, sobretudo, da decadência da indústria da cana.

Com esse intuito, Távora propunha inaugurar com *O Cabeleira* um projeto político-literário denominado “Literatura do Norte”, o qual reuniria obras que celebrassem os costumes e tradições das províncias setentrionais do país como uma forma de representar um Brasil verdadeiro. No prefácio do livro, ele argumenta que:

As letras têm, como a política, um certo caracter geographico; mais no norte, porém, do que no sul abundam os elementos para a formação de uma litteratura propriamente brasileira, filha da terra. A razão é obvia: o norte ainda não foi invadido como está sendo o sul de dia em dia pelo estrangeiro. A feição primitiva, unicamente modificada pela cultura que as raças, as indoles, e os costumes recebem dos tempos ou do progresso, póde-se affirmar que ainda se conserva ali em sua pureza, em sua genuina expressão. (Távora 1876: 12)

Sua pretensão de constituir um *corpus* literário de obras nortistas que privilegiassem o local em detrimento do nacional, além da primeira manifestação intencional de uma literatura regionalista (Almeida 1981), era diametralmente oposta ao projeto de Alencar, com quem Távora já havia protagonizado a polêmica das *Cartas a Cincinnati*.

nato, em que criticou o excesso de imaginação na representação das regiões que figuravam nos livros do autor de *O Gaúcho*. Távora advogava por uma literatura de “exatidão daguerreotípica” que mimetizasse a realidade. Cabia ao autor o crivo dos elementos constituintes da obra, sempre ancorados em uma pretensa realidade histórica, de forma que a dramatização desses elementos históricos cumprisse uma função moralizante junto ao público leitor (Távora 2011).

Apesar de seus esforços, Távora não foi capaz nem de fundar uma nova tradição estética nem de desvencilhar-se completamente do romantismo que tanto criticava. Essa condição é observada por ele próprio em carta endereçada a José Veríssimo:

Sou o primeiro a reconhecer que nos meus escritos, ainda naqueles em que mais procuro fugir da retórica romântica, *sempre a minha boca aparece torta*; mas, conquanto não sinta as minhas simpatias inclinadas pelo naturalismo cru que, segundo me parece, nunca há de fundar escola perdurável, talvez que em trabalhos sucessivos aquele defeito vá aparecendo menos. (Aguiar 1997: 256)

Todavia, ainda que não plenamente realizadas, as ambições de Távora frutificaram a partir dos livros que ele legou e no juízo que fez das obras de seus coetâneos. Assim, exercitou uma literatura de transição que aglutinava traços tanto românticos quanto naturalistas, numa situação figurativamente identificada por ele na expressão “boca torta”. Sua rejeição a formas “puras” de um e de outro era declarada, mas, incapaz de formular uma alternativa, o autor parece valer-se de ambos sem se comprometer com nenhum dos dois — e nem os superar.

Em artigo publicado no jornal *A Semana*, em 24 de dezembro de 1887, Távora expõe suas opiniões sobre como o norte brasileiro deveria ser representado literariamente ao comparar o já referido *Os Retirantes*, de José do Patrocínio, a *Ataliba, o Vaqueiro* (1878), de Francisco Gil Castelo Branco. Para o autor, a novela de Castelo Branco “é evidentemente trabalho que se deve classificar entre os da litteratura do Norte” (Távora 1887: 1).

“Sobre o assumpto do *Ataliba o Vaqueiro*” continua Távora, “isto é, a secca do Ceará, ha duas narrativas conhecidas, — *Os Retirantes* do Sr. José do Patrocínio, e *O Retirante* do Dr. Araripe Júnior” (1887: 1). *Ataliba, o Vaqueiro*, apesar de bem menos prestigiado, antecede o romance de José do Patrocínio em mais de um ano, com a publicação do seu primeiro capítulo em 27 de maio de 1878, no *Diário do Rio de Janeiro*. *Os Retirantes* só seria publicado, presumivelmente, em 29 de junho de 1879, na *Gazeta de Notícias* (RJ).

Isso porque são atribuídas datas de publicação conflitantes a ambas as obras. Apenas na edição consultada, *Ataliba, o Vaqueiro* é datada ora de 1874, 1878 ou 1880, ora lançada em formato de folhetim no *Diário de Notícias do Rio de Janeiro*, no *Diário do Rio de Janeiro*, ou publicada integralmente pela Typographia Cosmopolita. Nossas pesquisas apontam que a sua publicação original se deu a partir da edição 49 do *Diário do Rio de Janeiro*, em 27 de maio de 1878. Em relação a *Os Retirantes*, o livro é referido em diferentes fontes como datando de 1877, 1878 ou 1879, tendo sido verificado que

na edição 175 da *Gazeta de Notícias* (RJ), de 28 de junho de 1879, se anuncia o início de sua publicação na edição do dia seguinte. Já *O Retirante*, de Araripe Júnior, começou a ser publicado no jornal *O Vulgarizador* (RJ) em 1877, mas foi descontinuado.

Passados dez anos desde o início da Grande Seca, Távora infere o seguinte sobre *Ataliba, o Vaqueiro*, escrito ainda nos primeiros meses do acontecido:

As primeiras manifestações da secca, o esfolar das rezes mortas, a tristeza, as inquietações, os cuidados, o chegar dos primeiros retirantes, os horrores sucessivos, foram reproduzidos sem esforço. O leitor está conhecendo que o autor viu todas as linhas geraes, todos os traços particulares da grande calamidade. Na descrição que não tem aliás vastas proporções, predomina a intuição, por assim dizer, visível dos desastres iminentes, o sentimento da catastrophe que se avizinha, ao principio do tamanho de um vampiro, depois com as dimensões de coruja colossal e medonha. (Távora 1887: 1)

Após estender seus elogios à descrição dos costumes sertanejos e à precisão da representação do vernáculo local na novela de Castelo Branco, Távora tece o seguinte comentário sobre *Os Retirantes*:

Quanto aos *Retirantes*, o autor localizando a acção principal na capital, apenas nos offerece scenas de prostituição, venalidade e corrupção.

Não direi que não ha verdade nisto; ha. Mas o que me parece é que a parte mais interessante não está naquele ponto, que se deve considerar o ultimo da tragédia.

A parte verdadeiramente dramática, a meu vêr, da desgraça da emigração forçada, está no longo e penoso trajecto, através de inhospito e desolado sertão, reduzido a poeira e fogo, quando mezes antes era o verdor, a fartura, a alegria.

Esta romagem de fome, sede e morte não podia ser deixada de parte pelo artista formado naquelle meio. Longe disso, a sua principal observação e estudo haviam de convergir para o êxodo [...].

Nota-se que lhe falta o sentimento, a alma do Norte. Lendo-se aquelle livro onde abundam scenas do naturalismo das grandes cidades, compreende-se que o naturalismo sertanejo não foi allí representado. (Távora 1887: 1).

A avaliação que Távora faz dessa obra pode ser apreciada à luz do pensamento de Sílvio Romero, amigo com o qual rotineiramente alinhava suas opiniões literárias. A respeito da recepção do naturalismo por parte dos escritores brasileiros, Romero diz:

A gloria da invenção da doutrina não lhes pertence; é do estrangeiro; cabelhes apenas a gloriola da imitação e esta mesma tão desgeitosa, tão inhabil, tão mesquinha, que compunge. Não basta repetir de outiva que em Paris Zola está na ordem do dia; é mister comprehender as novas doutrinas e entrar

n'ellas como um consocio e não como um simples caixeiro, um simples moço de recados. (Romero 1882: 34).

Assim, a rejeição de Távora ao “naturalismo das grandes cidades”, que ele vê representado no livro de Patrocínio, não só ecoa a antipatia que ele já havia externado ao “naturalismo cru” na carta a José Veríssimo, mas parece encontrar um paralelo na crítica que Romero faz ao “naturalismo de imitação”. Se assim for, a representação de um “naturalismo sertanejo” — que falta a Patrocínio — também equivaleria aos contornos da Literatura do Norte tal como definidos no prefácio d’*O Cabeleira*.

Isso porque o que é elogiado por Távora em *Ataliba, o Vaqueiro* é justamente a reprodução fidedigna dos costumes e da paisagem sertaneja, lê-se, rural. Dessa forma, esta característica seria também o que diferenciaria o naturalismo próprio desse recorte espacial — o sertanejo — daquele desenvolvido na França.

Apesar disso, levando-se em conta que abundam no romance de Patrocínio cenas consideradas por Távora como “a parte verdadeiramente dramática, [...] da desgraça da emigração forçada, [...] através de inhospito e desolado sertão” (Távora 1887: 1), a verdadeira falta de *Os Retirantes* para Távora parece ser tanto inerente quanto irremediável, uma vez que os referidos “sentimento” e “alma do Norte” não poderiam ser representados por um autor do Sul. Independentemente do juízo que Távora faz sobre a obra, ela parece ser tão representativa desse momento de inflexão entre o predomínio da estética romântica e a ascensão do naturalismo, sobretudo na forma como tematiza o fenômeno da seca, quanto a sua própria ou a de Castelo Branco.

Em *Ataliba, o Vaqueiro*, o personagem central homônimo representa o mesmo tipo sertanejo ideal do protagonista de *O Sertanejo*, de José de Alencar. A placidez de seu caráter é espelhada em uma relação harmoniosa com uma natureza idílica com a qual, como vaqueiro sertanejo, mantém uma relação de pertencimento e domínio.

Ataliba trabalha, festeja e fica noivo no início da narrativa, passando a esperar a passagem dos dias para a realização de seu casamento em meio à fartura do sertão verdejante. No entanto, seu noivado se transforma em uma ansiedade mortal quando as chuvas não vêm na data prevista.

Enquanto seus vizinhos migram para o litoral, ele fica para cuidar do rebanho de seu patrão e testemunhar o lento definhamento dos bois e da paisagem junto da noiva, Teresinha, e a mãe desta, tia Deodata. Esta se recusa a deixar a terra, mesmo quando a seca se instala de forma dramática, levando os noivos a acompanhá-la no suplício. Nesse sentido, ela seria representativa de um modo de vida tradicional que, sob a ótica da narrativa, condenaria a si mesmo em seu apego inflexível às próprias raízes. Consequentemente, a matriarca perece, acometida por uma “febre maligna” cuja incidência coincide com o agravamento da seca, e o jovem casal parte em busca de terras menos abrasadas, também sucumbindo no caminho.

A tragédia de *Ataliba* é encapsulada pela transfiguração da natureza sertaneja pela seca. Não se trata de uma crítica social sobre a ineficiência da resposta governamental ou as transformações sociais decorrentes do êxodo rural forçado como em *Os*

Retirantes — o que não significa que a dimensão da ruptura da ordem social não esteja presente, uma vez que o que prende Ataliba à terra arrasada pela seca é o seu compromisso com o fazendeiro que o emprega.

A própria insistência de tia Deodata em permanecer em sua casa corresponde ao seu aferramento à história que conheceu, à lembrança da terra paradisíaca que se perdia por obra da seca. Sua angústia é explorada narrativamente para servir como simulacro do sofrimento decorrente do deslocamento compulsório dos demais retirantes.

As mortes de Ataliba e de Amélia ilustram bem as diferenças na abordagem da seca entre os dois textos. Enquanto em *Os Retirantes* Amélia morre na sarjeta da capital depois de ser arrastada para o meio urbano e ter sua honra de moça sertaneja violada, Ataliba encontra seu fim depois de se exaurir em (mais um) confronto com uma onça, do qual emerge vitorioso, mas ferido.

Desgastado pelo embate, ele começa a empreender a travessia do sertão tórrido, mas é picado por uma cobra no caminho e morre à beira da estrada. Tanto o fato de Ataliba não sair ileso do encontro com a onça, como fariam seus pares alencarianos, como sua morte decorrer do ataque de um animal tantas vezes figurado como a manifestação do ardil e da maldade, sugerem a mudança do discurso sobre a natureza sertaneja de uma representação edênica para infernal. Esta nova caracterização da natureza aponta para aquilo que Neves refere como uma “ideologia da natureza perversa”. O local de sua morte, à beira da estrada, frente à morte de Amélia na sarjeta, também ilustra como Ataliba, morrendo ainda antes de chegar à cidade, não se sujeita à decadência moral que Patrocínio tematiza através de sua protagonista.

Assim, ambas as obras são representativas de um momento em que se observavam o esgotamento da estética romântica e os primeiros esforços, ainda que de “boca torta”, da elaboração de um “naturalismo sertanejo”, tal como propôs Távora. Essas obras revelam a incompatibilidade entre a temporalidade sertaneja e as mudanças sociais postas em curso com a modernidade. Na história de Ataliba, a dimensão moral do fatalismo ecoa a perspectiva cristã cara a escritores românticos como Alencar, mas a impotência diante da realidade se diferencia do sertanejo alencariano.

Nesse sentido, as categorias mobilizadas por Távora denotam como as transformações no paradigma literário brasileiro no *fin de siècle* não ocorreram de maneira abrupta — quanto menos foram marcadas pela passividade na recepção do “bando de ideias novas” por parte dos autores nacionais. A apropriação crítica é o signo que marca a eclosão do naturalismo no Brasil, como atesta a instrumentalização diversa de seus preceitos na elaboração literária de eventos e mudanças traumáticas que marcaram a sociedade brasileira do período.

OBRAS CITADAS

AGUIAR, Cláudio. *Franklin Távora e o Seu Tempo*. São Caetano do Sul: Ateliê, 1997.

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. As imagens retirantes. A constituição da figurabilidade da seca pela literatura do final do século XIX e do início do século XX. *Varia História*, Belo Horizonte, v. 33, n. 61, p. 225-251, 2017.
- ALENCAR, José de. Benção Paterna. *Obras de Ficção de José de Alencar*. V. XII. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.
- ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A Tradição Regionalista no Romance Brasileiro*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.
- ALONSO, Angela. *Idéias em Movimento: A Geração de 1870 na Crise do Brasil-Império*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- CASTELO BRANCO, Francisco Gil. Ataliba, o Vaqueiro. *Ataliba, o Vaqueiro e Outros Escritos*. Teresina: Academia Piauiense de Letras, 2016.
- CRISTÓVÃO, Fernando. A transfiguração da realidade sertaneja e a sua passagem a mito (A Divina Comédia do Sertão). *Revista USP*, São Paulo, n. 20, p. 42-53, 1994.
- MILTON, John. *Paraíso Perdido*. São Paulo: Editora 34, 2018.
- NEVES, Frederico de Castro. A miséria na literatura: José do Patrocínio e a seca de 1878 no Ceará. *Tempo*, Niterói, v. 11, n. 22, p. 80-97, 2007.
- PATROCÍNIO, José do. *Os Retirantes*. São Paulo: Clube de Autores, 2018.
- ROMERO, Sílvio. *O Naturalismo em Literatura*. São Paulo: Typographia da Província de São Paulo, 1882.
- ROMERO, Sílvio. Prefácio. Tobias Barreto. *Vários Escritos*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1900. ix-ii.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura Como Missão*. São Paulo: Brasiliense, 1999,
- TÁVORA, Franklin. *Cartas a Cincinato: estudos críticos por Semprônio*. Org. Eduardo Vieira Martins. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- TÁVORA, Franklin. Escriutores do Norte do Brazil. *A Semana*, Rio de Janeiro, v. III, n. 156, 24 de dezembro de 1887. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=383422&pagfis=1236>.
- TÁVORA, Franklin. *O Cabeleira*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1876.