

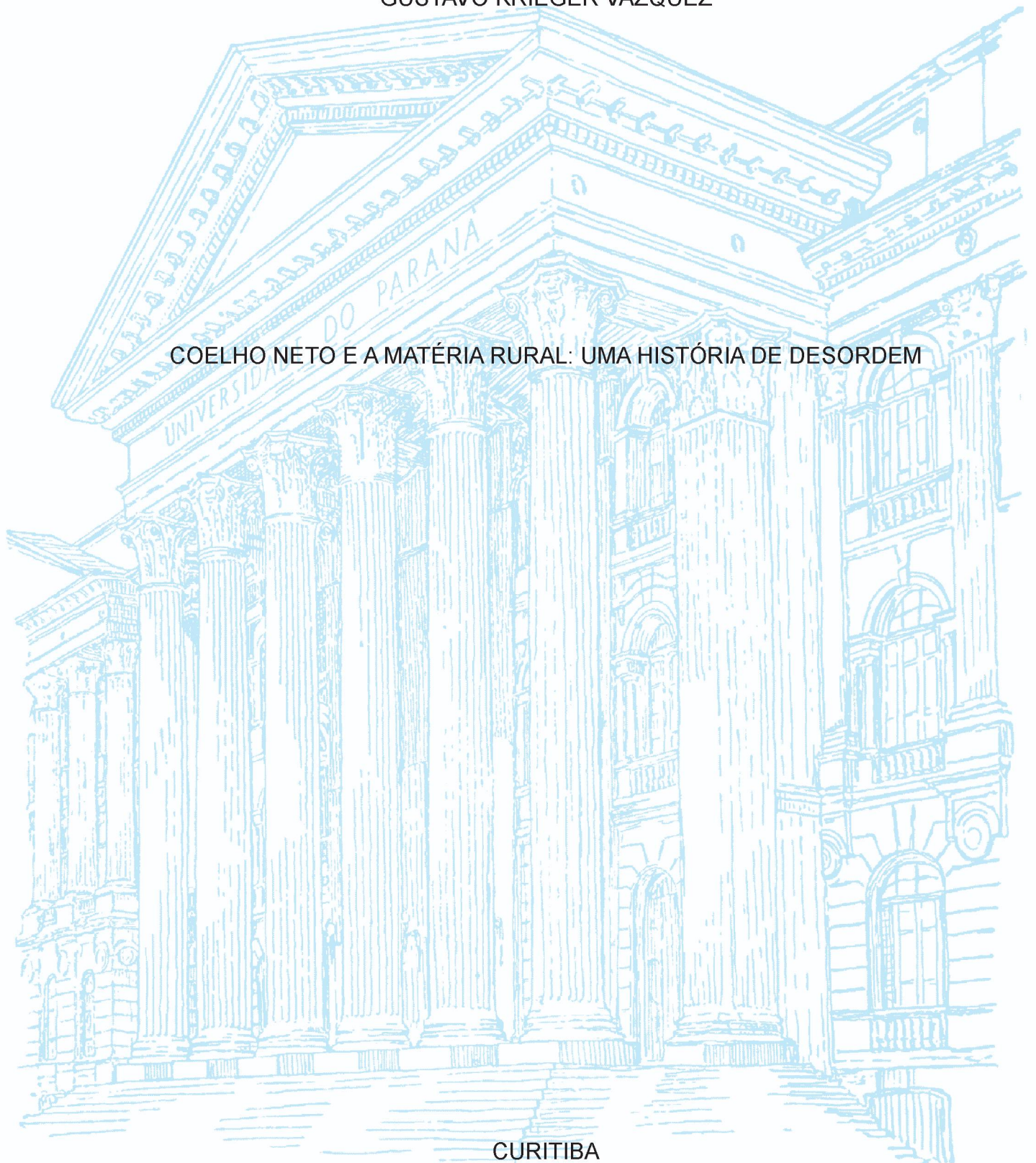
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

GUSTAVO KRIEGER VAZQUEZ

COELHO NETO E A MATÉRIA RURAL: UMA HISTÓRIA DE DESORDEM

CURITIBA

2025



GUSTAVO KRIEGER VAZQUEZ

COELHO NETO E A MATÉRIA RURAL: UMA HISTÓRIA DE DESORDEM

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras. Área de concentração: Estudos Literários. Linha de pesquisa: Literatura, história e crítica.

Orientador: Fernando Cerisara Gil

CURITIBA

2025

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Vazquez, Gustavo Krieger

Coelho Neto e a matéria rural: uma história de desordem. /
Gustavo Krieger Vazquez. – Curitiba, 2025.

1 recurso on-line : PDF.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de
Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Cerisara Gil.

1. Coelho Netto, 1864-1934. 2. Literatura brasileira. 3. Vida rural
na literatura. 4. Brasil – História – República velha, 1889-1930. I. Gil,
Fernando Cerisara, 1961-. II. Universidade Federal do Paraná.
Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanoéla Nogueira Dias CRB-9/1607

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **GUSTAVO KRIEGER VAZQUEZ**, intitulada: **COELHO NETO E A MATÉRIA RURAL: UMA HISTÓRIA DE DESORDEM**, sob orientação do Prof. Dr. FERNANDO CERISARA GIL, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa. A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 24 de Abril de 2025.

Assinatura Eletrônica

28/04/2025 10:04:36.0

FERNANDO CERISARA GIL

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

28/04/2025 15:39:37.0

MAURICIO CESAR MENON

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO
PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

28/04/2025 15:31:40.0

MARILENE WEINHARDT

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

28/04/2025 10:23:02.0

LUIS GONÇALES BUENO DE CAMARGO

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

28/04/2025 10:45:15.0

ALLAN VALENZA DA SILVEIRA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

ATA Nº1345

ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DOUTORADO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTOR EM LETRAS

No dia vinte e quatro de abril de dois mil e vinte e cinco às 14:00 horas, na sala 106 - DPI, UFPR, foram instaladas as atividades pertinentes ao rito de defesa de tese do doutorando **GUSTAVO KRIEGER VAZQUEZ**, intitulada: **COELHO NETO E A MATÉRIA RURAL: UMA HISTÓRIA DE DESORDEM**, sob orientação do Prof. Dr. FERNANDO CERISARA GIL. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: FERNANDO CERISARA GIL (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), MAURICIO CESAR MENON (UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ), MARILENE WEINHARDT (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), LUIS GONÇALES BUENO DE CAMARGO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), ALLAN VALENZA DA SILVEIRA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ). A presidência iniciou os ritos definidos pelo Colegiado do Programa e, após exarados os pareceres dos membros do comitê examinador e da respectiva contra argumentação, ocorreu a leitura do parecer final da banca examinadora, que decidiu pela APROVAÇÃO. Este resultado deverá ser homologado pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais definidos pelo programa. A outorga de título de doutor está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, FERNANDO CERISARA GIL, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos demais membros da Comissão Examinadora.

CURITIBA, 24 de Abril de 2025.

Assinatura Eletrônica

28/04/2025 10:04:36.0

FERNANDO CERISARA GIL

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

28/04/2025 15:39:37.0

MAURICIO CESAR MENON

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO
PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

28/04/2025 15:31:40.0

MARILENE WEINHARDT

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

28/04/2025 10:23:02.0

LUIS GONÇALES BUENO DE CAMARGO

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

28/04/2025 10:45:15.0

ALLAN VALENZA DA SILVEIRA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

AGRADECIMENTOS

Marisa: Meu grande amor, que bom dividirmos nossas vidas, crescendo e envelhecendo juntos.

Lorena: Minha amada, você é tão criativa, inteligente, você foi quem iniciou nossa família. Vê-la crescer é algo que me enche de orgulho.

Laura: Meu docinho, minha querida, é uma honra ser teu pai. Carinhosa, esperta, divertida: você é incrível.

Fernando Gil: Anos atrás, ter escolhido cursar como aluno convidado uma de tuas disciplinas foi daqueles raros momentos inicialmente fortuitos que se tornam decisivos. Tive sorte. Foram anos excelentes sob tua orientação.

Allan, Luís, Maurício, Marilene, Milena: Por aceitarem formar a banca, e por todos os conselhos e correções.

RESUMO

O objetivo desta tese é esclarecer a obra regionalista de Coelho Neto em especial e, em menor grau, sua obra em geral, através da compreensão de certas características básicas de seu criar artístico. Tendo escrito desde a década de 1880 até o início da década de 1930, Coelho Neto teve seu trabalho constituído, primariamente, de idas e vindas ao redor de dúvidas que o assolavam, de opiniões que alterava. Sendo assim, produziu uma obra extensa, mas desorganizada; encontramos nela uma miríade de ideias contraditórias, onde não foram alcançadas soluções adequadas aos problemas com os quais se deparou. Para compreender tal obra, este estudo, com uma base teórica provinda de pensadores da época de Coelho Neto que já haviam percebido os problemas aqui tratados, como Lúcia Miguel Pereira e José Veríssimo, evitou uma seleção que possibilitasse ideias parciais, que relegasse a um segundo plano aspectos fundamentais de seu escrever, sejam positivos ou negativos. Concomitantemente, buscou-se estruturar, pode-se dizer finalmente, sua bibliografia sobre a matéria rural, mais ampla do que comumente considerada em estudos atuais. Com vários contos e romances sendo analisados, as questões estruturais da obra de Coelho Neto as quais me atenho são: as contradições entre os ideais que o autor imaginava e a realidade que buscava descrever, cujo caso paradigmático é suas representações do que seria o sertão brasileiro e seus habitantes; a variedade de seus escritos, e a falta de organização em suas coletâneas e até mesmo dentro de um mesmo conto ou romance; certos padrões que seguia ao escrever, incluindo a representação da sociedade de sua época através de vieses ideológicos; a indecisão quanto ao discurso das personagens, com alternâncias até mesmo aleatórias entre a norma culta e o dialeto; suas críticas e elogios à religiosidade rural, que tanto poderia ser vista como confusa e ingênua, ou como um baluarte de um espiritualismo mais puro; e como ele enxergava negros, índios e sertanejos, e também a si mesmo, um intelectual. Com esses fatores, a intenção desta tese é compreender os diversos aspectos que caracterizam uma obra marcada pela desordem.

Palavras-chave: Coelho Neto, literatura rural, Primeira República.

ABSTRACT

The main purpose of this thesis is to enlighten Coelho Neto's regionalist fiction in particular and, to a lesser extent, his writings in general, through the understanding of certain basic characteristics of his artistic creation. Having written from the 1880s to the early 1930s, Coelho Neto's work consisted primarily of comings and goings around doubts that plagued him; he constantly changed his opinions. , he produced an extensive but disorganized body of work. We find in it a myriad of contradictory ideas, in which adequate solutions to the problems that he faced were not reached. In order to understand this work, this study, with a theoretical basis coming from thinkers of Coelho Neto's time who had already perceived the problems addressed here, such as Lúcia Miguel Pereira and José Veríssimo, avoided a selection that would allow partial ideas, that would relegate to the background fundamental aspects of his writing, whether positive or negative. At the same time, we sought to structure, one might say finally, his bibliography that deals with the rural world, which is broader than is commonly considered in current studies. With several short stories and novels being analyzed, the structural issues in Coelho Neto's work that will be focused upon are: the contradictions between the ideals that the author imagined and the reality he sought to describe, the paradigmatic case being his representations of what the Brazilian rural society would be like; the variety of his writings, and the lack of organization in his collections and even within a single short story or novel; certain patterns that he followed when writing, including the representation of the society of his time through ideological biases; the indecision regarding the characters' discourse, with even random alternations between the standard norm and dialect; his criticisms and praises of rural religiosity, which could be seen as either confused and naive, or as a bastion of a purer spiritualism; and how he saw blacks, indigenous and country people, and also himself, an intellectual. With these factors, the intention of this thesis is to understand the various aspects that characterize a work marked by disorder.

Keywords: Coelho Neto, rural literature, Brazilian first Republic.

RESUMÉ

L'objectif de cette thèse est d'éclairer l'œuvre régionaliste de Coelho Neto en particulier et, dans une moindre mesure, son œuvre en général, à travers la compréhension de certaines caractéristiques fondamentales de sa création artistique. Ayant écrit des années 1880 jusqu'au début des années 1930, l'œuvre de Coelho Neto consiste principalement en des allées et venues autour des doutes qui le tourmentent, des opinions qui changent. Il a ainsi produit une œuvre vaste mais désorganisée; on y retrouve une myriade d'idées contradictoires, où aucune solution adéquate n'a été trouvée aux problèmes auxquels il était confronté. Pour comprendre cela, cette étude, avec une base théorique provenant de penseurs de l'époque de Coelho Neto qui avaient déjà perçu les problèmes abordés ici, comme Lúcia Miguel Pereira et José Veríssimo, a évité une sélection qui permettrait des idées partielles, qui relègueraient des aspects fondamentaux de son écriture, positifs ou négatifs, à un plan secondaire. Parallèlement, nous avons cherché à structurer, pourrait-on dire enfin, son bibliographie sur les questions rurales, plus large que ce qui est communément considéré dans les études actuelles. Avec plusieurs nouvelles et romans analysés, les questions structurelles de l'œuvre de Coelho Neto sur lesquelles je me concentre sont: les contradictions entre les idéaux que l'auteur a imaginés et la réalité qu'il a cherché à décrire, dont le cas paradigmatique est ses représentations de ce que seraient l'intérieur brésilien et ses habitants; la variété de ses écrits et le manque d'organisation dans ses recueils et même au sein d'une même histoire ou roman; certains modèles qu'il a suivis dans son écriture, y compris la représentation de la société de son temps à travers des préjugés idéologiques; l'indécision quant au discours des personnages, avec des alternances aléatoires entre la norme standard et le dialecte; ses critiques et ses éloges de la religiosité rurale, qui pouvait être considérée soit comme confuse et naïve, soit comme un bastion d'un spiritualisme pur; et comment il voyait les noirs, les indigènes et l'homme rural, et aussi lui-même, un intellectuel. Avec ces facteurs, l'intention de cette thèse est de comprendre les différents aspects qui caractérisent une œuvre marquée par le désordre.

Mots-clés: Coelho Neto, littérature rurale, Première République du Brésil.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	UM ESCRITOR ENTRE A IDEALIZAÇÃO E O REAL	20
1.1	PERSONAGENS ENTRE A IDEALIZAÇÃO E O REAL	33
1.2	<i>MIRAGEM</i>	37
2	FAZENDO FOGO COM QUALQUER LENHA	47
2.1	REGIÕES	55
2.2	FALTA DE RITMO	58
2.3	“PRAGA”	66
3	VARIAÇÕES NO DISCURSO DAS PERSONAGENS	76
3.1	“CEGA”	89
4	SERTANEJOS, NEGROS E INDÍGENAS	95
4.1	<i>REI NEGRO</i>	104
5	A RELIGIOSIDADE DO HOMEM SERTANEJO	114
5.1	O GÓTICO	128
5.2	“MANDINGA”	131
6	FINAIS INFELIZES	137
6.1	“SEGUNDAS NÚPCIAS”	145
7	O HOMEM LETRADO	149
7.1	“A CIDADE MARAVILHOSA”	159
8	CONCLUSÕES	162
	REFERÊNCIAS	167
	ANEXO A — Lista de narrativas rurais de Coelho Neto	172
	ANEXO B — Sobre “O pai do céu”	177
	ANEXO C — Considerações sobre a seção militar de <i>Miragem</i>	179
	ANEXO D — “Os pombos” e a medicina no mundo rural	184
	ANEXO E — Desmistificando prêmios	188
	ANEXO F — Seleção de contos	190

INTRODUÇÃO

Para muitos, Henrique Maximiano Coelho Neto, nascido em 21 de fevereiro de 1864 em Caxias, Maranhão, e falecido no Rio de Janeiro em 28 de novembro de 1934, é autor conhecido pela prolixidade; por ser alguém mais interessado na eloquência verbal do que nos assuntos tratados, que parecem correr ao largo das preocupações de sua época; defensor de ideias retrógradas, superado já na década de 1920 e lembrado desde então como uma espécie de nêmesis das mudanças literárias que atingiram o país nessa época. Seus livros são raramente reeditados; apesar de possuir larga bibliografia, mostra de como ela envelheceu é que, no século XXI, encontram-se publicações recentes de não mais que algumas de suas crônicas, um par de romances impressos por editoras pequenas, um ou outro conto em alguma coletânea. Mais denunciador de como a passagem do tempo foi severa com o autor, é a curiosa constatação de que, tirando três ou quatro exceções, a melhor edição de qualquer uma de suas obras terá sido publicada durante a sua vida, com um mínimo desses trabalhos tendo recebido, posteriormente, alguma reedição significativa.

Ao mesmo tempo, dependendo de como o estudioso ou leitor entrou no universo coelhonetiano — quais críticos ou obras leu —, pode ter encontrado um pensador cômico dos problemas de sua época; que prenunciou certas questões modernas; que teve livros que, durante sua vida, chegaram a ter três, quatro edições, sendo traduzidos para o alemão, francês e espanhol, e com forte reconhecimento em Portugal; que foi o primeiro autor brasileiro a viver apenas da sua escrita; que também foi deputado federal e editor de periódicos; que, mais que respeitado pelo público, era elogiado por gigantes de nossa literatura, como Machado de Assis e Olavo Bilac; que produziu obras de qualidade.

Qual desses é Coelho Neto?

Consideremos casos específicos. Há algumas décadas, encontram-se pesquisas que apresentam Coelho Neto como um defensor da raça negra¹. A sequência argumentativa, grosso modo, pode acompanhar a seguinte linha: o autor era abolicionista, amigo de José do Patrocínio, o que é corroborado com passagens de *A conquista, roman à clef*. Adiciona-se a isso trechos escolhidos de alguma ficção sua, onde membros da raça negra ou a cultura negra são considerados, e afirmações como a existência de *Rei negro*, romance cujo protagonista é

1 P.e., “Barricadas na Academia: literatura e abolicionismo na produção do jovem Coelho Neto” (2000), de Leonardo Affonso de Miranda Pereira; *O negro na obra de Coelho Neto* (2003), organizado por Eulálio de Oliveira Leandro; a tese *O negro na ficção de Coelho Neto* (2003), de Rita Margarida Toler Russo; a dissertação *A representação do negro no romance Rei negro, de Coelho Neto, e em Chico Rei, filme dirigido por Walter Lima Júnior* (2017), de Maria Helena Damasceno da Costa Alves (2017); a dissertação *A configuração do negro escravizado em Úrsula e “Assombração”* (2019), de Jessica Frizon Neres.

um homem negro. O que se ignora, porém, é que em uma outra obra, ou até mesmo em outra página da mesma obra que supostamente é positiva, temos personagens negras abjetas, ignorantes, malévolas; que Coelho Neto enxergava a raça negra como se aproximando de seu fim; que o autor elogiava escravocratas, seja diretamente, seja através de personagens — o problema não era a escravidão, mas haver senhores ruins; que dava a suas personagens negras um discurso mal desenvolvido e que as rebaixava intelectualmente.

Há, também, críticas como a feita por Antonio Candido (2002, p. 87–92) em “A literatura e a formação do homem”. Fazendo um recorte bastante específico — o conto “Mandoví” —, o crítico demonstra como Coelho Neto desprezava o homem rural, colocando-o em um nível inferior através do ridículo. Por outro lado, o estudioso pode ler “No trivial da ideia: o rural e o urbano no conto brasileiro na Primeira República”, de Luís Bueno (2016, p. 51–57), e descobrir que, no conto “Banzo”, há não apenas uma bem desenvolvida construção de uma personagem negra, mas também uma solução rica em relação ao seu discurso.

Quem está certo? Teria o mérito a possibilidade de cancelar a crítica negativa, ou vice-versa? Todos estão certos: Coelho Neto foi tudo isso. Sim, ele defendeu a raça negra e valorizou o sertanejo. Sim, ele desprestigiou a raça negra e desmereceu o sertanejo. E não é uma questão que poderia ser compreendida de acordo com mudanças cronológicas. Um dia, podia valer uma opinião negativa; no dia seguinte, o seu oposto; um dia depois, no livro seguinte, na próxima página, alguma outra coisa, ou a mesma de antes. Coelho Neto escrevia muito e rapidamente, sem olhar para trás, sem revisões, desenvolvendo suas tramas enquanto a produção literária ocorria, como se escrever tivesse primazia sobre o que era escrito.

Alternâncias entre ideias e percepções da realidade; entre momentos inspirados e considerações supérfluas; falta de ritmo; diversidade de publicações sem critérios; coletâneas sem coesão; períodos de atividade febril intercalados por anos de produção esparsa; palavras que contradizem ações; opiniões divergentes sobre caboclos, negros, pobres, mulheres — cada um desses fatores adicionou incongruência em sua obra de forma que, quando vista integralmente, ela se apresenta, acima de tudo, possuindo grande incerteza.

Se fosse necessário resumir a obra de Coelho Neto em uma única palavra, em definir esse autor a partir de um único termo, a melhor escolha seria *desordem*. Qualquer outra constatação merecerá, no mínimo, certa cautela, pois há alta probabilidade de que o seu oposto, em algum outro momento, se aplique. Coelho Neto fez uma carreira fundada em uma grande diversidade. Foi capaz de escrever o romance mais realista e dramático em um mês, para no seguinte palestrar sobre a origem do fogo ou a importância da água, depois discorrer em jornais sobre as vantagens do futebol para a saúde dos jovens, fazer relatos de viagens,

peças de teatro, seja dramas ou comédias, fábulas, fantasias, contos religiosos, eróticos, infantis. Nesse desejo de escrever que superava a importância do que era escrito, um leitor encontrará desde a defesa de uma ideia até a de seu oposto, ou qualquer coisa entre os extremos. Foi algo que perturbou críticos desde o início da carreira do autor maranhense, e que é sanado graças a recortes mais ou menos adequados, mais ou menos encobridores, como isolar um único conto ou romance, ou um assunto específico conforme tratado em uma certa época de sua carreira.

A verdade é que uma seleção bem medida de parte da obra de Coelho Neto pode provar qualquer coisa — mostrar o bem e o mal, apontar um herói ou um vilão. O que esta tese, que também faz um recorte, possui de diferente? Diante da vastidão do espaço rural, de suas inúmeras possibilidades, essa alma desbravadora que foi Coelho Neto acabou por se lançar em posições das mais diversas, de forma consideravelmente mais ampla do que realizou em qualquer outro dos espaços que explorou: em seus sertões, perdeu-se e encontrou-se constantemente, gerando um microcosmo de vários dilemas não apenas literários, mas também enfrentados pela própria sociedade de sua época. Tomando esse mundo rural de Coelho Neto em sua amplitude, e não se restringindo a seus livros mais famosos — *Miragem*, *Sertão*, *Treva*, *Banzo* e *Rei negro* —, isto é, analisando todas as narrativas encontradas que lidam com o sertanejo, o que inclui contos perdidos em livros com temáticas não rurais e contos publicados apenas em jornais (muitos aqui analisados, até onde pude constatar, jamais foram sequer mencionados em qualquer estudo anterior), peças de teatro e crônicas, é possível ver como Coelho Neto criou uma confusão mental ímpar, mudando de ideias, de técnicas, de opiniões, gerando desordem através de certezas e incertezas, acertos e erros.

A busca por ordem em obras artísticas é antiga. Podemos voltar à *Poética* de Aristóteles (1050b 26; 1050b 34)²:

“Todo” é aquilo que tem princípio, meio e fim. [...] o belo — ser vivo ou o que quer que se componha de partes — não só deve ter essas partes ordenadas, mas também uma grandeza que não seja qualquer. Porque o belo consiste na grandeza e na ordem, e portanto, um organismo vivo pequeníssimo não poderia ser belo (pois a visão é confusa quando se olha por tempo quase imperceptível); e também não seria belo, grandíssimo (porque faltaria a visão do conjunto, escapando à vista dos espectadores a unidade e a totalidade; imagine-se, por exemplo, um animal de dez mil estádios...).

“Estádio” é uma medida grega de comprimento equivalente a 185 metros. Um bom equivalente para esse monstro leviatânico é a obra de Coelho Neto e suas mais de 100

2 Utilizo a paginação de Bekker. A linha indica o início do parágrafo onde a citação se encontra.

publicações em livro, além de centenas de crônicas e contos que não saíram das páginas dos jornais. Não querendo forçar demais a comparação, seria um monstro com patas diferentes entre si, cores diversas ao longo do corpo, um olho de um jeito, outro olho de outro — e, mais fundamental, um monstro que não sabe o que é: se é carnívoro ou vegetariano, se quer ser um bicho de estimação ou selvagem, se quer voar ou rastejar.

Para esclarecer o que quero significar por “desordem”, apresento um termo mais atual e equivalente, *entropia*, que elucidará uma questão importante. A definição que melhor sintetiza o termo, para o propósito buscado, é a que segue: “O mais distante estiver o arranjo de uma distribuição randômica, menor será sua entropia e mais alta seu nível de ordem” (Arnheim, 1971, p. 19)³. Em outras palavras, quanto maior o acaso estiver influenciando em uma obra de arte, maior será sua entropia.

O importante é que a entropia (ou a desordem) não é um estado, mas uma quantidade. As coisas não são entrópicas ou não-entrópicas: elas possuem maiores ou menores valores entrópicos. Para a termodinâmica, de onde o termo se origina, o universo tende à entropia; conforme o passar do tempo e aumento de dados, a desordem tende a aumentar. Isso também é verdadeiro em obras de arte. Quanto mais ampla uma é, e mais longo o tempo percorrido por ela, maior será a sua entropia. Em Coelho Neto, ela ultrapassa qualquer medida. A desordem percorre sua obra em vários níveis além da variedade em temas e estilos. O sertanejo é ingênuo ou valoroso? Por que Macambira, de *Rei negro*, muda seu registro de discurso a todo instante? Por que tramas são interrompidas por descrições, ou alteradas radicalmente? Por que o ótimo conto “Mandinga” se perdeu em um livro desconexo? A escravidão é ruim ou seria boa com senhores de terras adequados? O sertão é inóspito ou hospitaleiro? Vale a vida idealizada ou a do dia a dia? O discurso proferido na inauguração de uma piscina no clube Fluminense precisava ter sido publicado em livro (*Falando...*, 1919)? As perguntas, algumas lançadas ao longo desta tese, são várias.

Segundo Rudolf Arnheim (1971, p. 51), ordem é imprescindível para que haja “excelência estética”⁴. Creio que qualquer crítico concordaria que Coelho Neto não está entre aqueles que alcançaram essa excelência. Ao mesmo tempo, seguindo as definições aristotélicas, a obra de Coelho Neto seria feia. Não se está colocando um julgamento entre bom e ruim; ser feio esteticamente (mesmo que partes isoladas possam ser belas) não é um problema, mas a constatação de um fato. Na verdade, ao mesmo tempo em que repele muitos,

3 Texto original: “The more remote the arrangement is from a random distribution, the lower will be its entropy and the higher its level of order”.

4 Texto original: “aesthetic excellence”.

pode ser o mistério que atrai alguns estudiosos, e até mesmo leitores usuais, a essa obra tão única, o que mantém, mesmo que em um nível pequeno, o interesse por ela.

Nesta tese, utilizo o termo “matéria rural” para indicar o tema de qualquer escrito de Coelho Neto que lida com povos e locais brasileiros não urbanos — ficções, crônicas, entrevistas etc. Para especificar, falarei de “ficção rural”, “conto rural” etc. Creio ser esse termo mais claro do que outros usualmente utilizados. “Regionalismo” é um termo comum para descrever a literatura que retrata ficcionalmente os habitantes das áreas não urbanas do Brasil, mas, em Coelho Neto, esbarra em um problema: o autor maranhense, em inúmeras ficções rurais, não definiu onde a história se localiza; ou, se o fez, tal dado não influenciou na narrativa: não há uma noção de região. Outros termos também possuem limitações: “interiorano” entraria em contradição com histórias situadas no litoral; “sertanejo” não cabe bem a personagens de posses, como latifundiárias, tampouco a homens e mulheres escravizados. Mais que isso, esses termos não combinam com certas narrativas. Por exemplo, uma crônica que trata do interior do país não é uma crônica regionalista, mas uma que lida com a matéria rural. Similarmente, uma obra em que as personagens sertanejas visitam a Capital Federal não seria uma ficção sertanista, mas uma obra cujas personagens retratam aspectos da vida e pensamento rurais.

Desenvolvi, nesta tese, sete eixos da obra coelhonetiana que demonstram as indecisões e variações, às vezes aleatórias, às vezes propositais, do autor. Há, inclusive, momentos de estabilidade, o que, além de indicar certos aspectos ideológicos de seus pensamentos, aumenta ainda mais a confusão do todo. Em “Entre a idealização e o real”, mostro como Coelho Neto alternou entre ideais que possuía e a realidade que tinha diante de si, ocasionalmente gerando personagens estereotipadas. Além disso, ele desenvolveu narrativas em que protagonistas se viam perturbados, eles mesmos, entre o real e o ideal. “Fazendo fogo com qualquer lenha” discute sobre a diversidade de trabalhos do autor e, no caso do mundo rural, as variações de locais onde as ficções ocorrem — do não definido ao extremamente específico —, além de mudanças narrativas dentro das próprias obras. “Variações no discurso das personagens” mostra como o autor de *Sertão* nunca se sentiu confortável com o discurso do homem rural, alternando, de forma às vezes imprevisível, entre uma forçada transcrição ortográfica da oralidade⁵ e a norma culta. Em “Sertanejos, negros e indígenas”, defende-se a existência de uma constância nas opiniões do autor em relação à

5 Como aponta Luís Bueno (2016, p. 51), “transcrição fonética”, conforme utilizado por Candido (2002, p. 89), não é correta; o termo é substituído por “transcrição ortográfica”, o que especifico, seguindo sugestão de Marilene Weinhardt, com a adição de “da oralidade” (“transcrição da oralidade” a partir de então).

posição socioeconômica dessas pessoas, quase uma padronização e guia da visão do autor para com o outro — o que, dadas as suas limitações, gerou outras formas de dúvidas. “A religiosidade do homem sertanejo” apresenta como, após idas e vindas, Coelho Neto chegou a uma solução às indecisões que percorriam sua mente — como aceitar o sincretismo rural —, embora tenha sido solução mais confortável do que significativa. “Finais infelizes” mostra outro padrão nas ficções do autor, terminá-las em desastres, algo que esconde ideologias que afetavam suas narrativas. Por fim, “O homem letrado” apresenta formas como esse intelectual se via distante não apenas do mundo rural, mas também do urbano, e como precisava lembrar seus leitores disso.

Para explicar mais sobre essas seções, irei relatar sobre os movimentos realizados ao longo dos últimos anos e que desembocaram nesta tese. Quando apresentei meu projeto de doutorado, havia três questões iniciais planejadas. Uma delas era uma especificação de parte de minha dissertação, intitulada *O regionalismo da Belle Époque: discursos, tipos e transformações socioeconômicas*⁶. Se houve, na literatura regionalista brasileira, um desenvolvimento da forma como autores expressavam o mundo rural através de discursos, culminando em Simões Lopes Neto e seu *Contos gauchescos*, Coelho Neto não apenas fez parte desse movimento, como experimentou com mais de uma possibilidade discursiva — não que estivesse necessariamente atento a isso. Eram formas que iam e viam, desde um rebaixamento intelectual do sertanejo até uma busca por um narrador próximo ao mundo rural, e é sobre suas variações e confusões de que trato na seção 3.

Outra questão planejada desde o início dessa série de estudos é como a questão religiosa está presente na ficção coelhonetiana. Empedernido em suas opiniões, o autor fez uma espécie de sequência evolutiva (mesmo aqui com idas e vindas) que começou com um elogio à religiosidade rural, passando por uma crítica agressiva a uma suposta ingenuidade do sertanejo, até alcançar uma busca por uma aceitação das diferenças entre um homem culto como ele e o homem rural, mesmo mantendo certo desmerecimento do sincretismo interiorano. Não obstante, Coelho Neto não era um conhecedor de teologia, ou mesmo um seguidor adequado da religião católica, e também variava suas próprias crenças conforme suas necessidades, o que aumentava o abismo que ele tentou transmitir entre esses princípios maleáveis em relação a si mesmo e a crítica aos outros. Esse é o assunto da seção 5.

O terceiro ponto presente desde o início de minhas indagações em relação ao regionalismo de Coelho Neto era a variedade de suas obras, que compõe um mosaico bastante diversificado dos mais variados estilos e temas. Suas publicações alternavam entre o infantil e

6 Para constar: pensando hoje, chamaria de *A ficção rural da Primeira República*.

o erótico, o drama e a comédia, o religioso e o profano; em uma única publicação, poderiam ser encontradas crônicas, contos de alta qualidade ou sobras sem grandes significações. E, dentro de uma única obra, também poderia haver irregularidade, como a mudança abrupta de tema em um conto, ou o desaparecimento repentino de personagens. A seção 2, que trata dessa questão, também foi espaço para indicar como o próprio mundo sertanejo de Coelho Neto variava tanto quanto suas obras: seu sertão podia, de um conto a outro, sair de uma vila específica ao genérico.

Cabe notar que, na seção 2, indico problemas na obra de Coelho Neto que haviam sido, em sua época ou não muito após sua morte, levantados com precisão por escritores como Lúcia Miguel Pereira, José Veríssimo e Lima Barreto. Se há uma base crítica que me guiou, penso ser correto apontá-los — aos quais devo adicionar Antonio Candido, principalmente, mas não apenas — como aqueles cujas ideias busco seguir. De forma sucinta, mas com extrema clareza e precisão, eles foram capazes de mostrar os problemas da escrita de Coelho Neto. O que desejei fazer aqui foi enriquecer esses estudos que, dado o meio em que foram publicados, careceram de maior espaço para desenvolvimento. Miguel Pereira e Veríssimo, por exemplo, escreviam sobre dezenas de autores em um único livro, e nunca teriam os anos e apoio que eu tive durante esta tese para lidar com um único escritor (incluindo uma bolsa CNPq, que indico aqui, e a qual agradeço). Desenvolvo pontos que eles haviam compreendido e resumido em uma sentença, um parágrafo. Recuperar essas ideias, mostrá-las como coerentes e certas, é um dos pilares que tentei manter. Novamente: Miguel Pereira, Veríssimo, Candido, Barreto, Agrippino Grieco, Sílvio Romero — eles compreenderam Coelho Neto no calor do momento. Lendo estudos atuais sobre o autor, percebo muitas vezes uma ignorância (talvez intencional) desse fato e, ao mesmo tempo, uma marcha falsa de supostos descobrimentos, muito otimista, ingênua até, pelo fato desses pensadores serem desconsiderados.

Se essas três questões estavam presentes desde o início de meu plano — discursos, religião e variedade —, passei os primeiros anos deste projeto lendo a obra de Coelho Neto. Há uma bibliografia detalhada do autor maranhense feita pelo seu filho (Coelho Neto, Paulo, 1942). Busquei esgotá-la, principalmente as ficções, incluindo suas obras não rurais. Além do que consta lá, tive acesso a inúmeras obras que passaram despercebidas pelo compilador.

Nessas anotações iniciais, analisei cada uma das obras regionalistas do autor, além de desenvolver questões abrangentes. Em determinado momento, tendo finalizado essa parte do trajeto, me vi sem grandes ideias, mas com centenas de páginas de informações. Era momento da qualificação que, graças a Marilene Weinhardt, Maurício César Menon, e a meu orientador

Fernando Cerisara Gil, pude encontrar o caminho definitivo de meus estudos. Foi como se as peças caíssem no lugar, e tudo mostrasse uma unidade: a falta de unidade, a desordem. A questão então mais importante foi, certamente, conseguir verbalizar o embate entre a realidade e o idealismo, a base primeira da escrita de Coelho Neto. Tal questão se tornou a primeira seção desta tese, e que acabou norteando o resto do trabalho.

Há ainda três seções que, à primeira vista, não falam de desordem. São questões em que Coelho Neto pouco variou em sua carreira. Sua forma de tratar outros povos que não o seu (seção 4); sua estrutura ficcional, que repetia padrões e era limitada em relação à forma como a sociedade de então era descrita (seção 6), e seu objetivo em ser e mostrar-se como um intelectual (seção 7) parecem pilares firmes, ordeiros, até. Busco indicar que, mais do que ordem, essas constantes indicam limites: Coelho Neto, apesar de uma incerteza enorme em relação a temas e formas narrativas, ainda era um homem com ideias solidificadas em vários fatores. E isso, inclusive, incentivou a bagunça alhures: não sendo capaz de entender os sertanejos, negros e indígenas além de padrões estabelecidos, de ter como objetivo primeiro ser um intelectual, indiferente ao que escrevia, e de manter uma estrutura para suas ficções, quase uma fórmula que era repetida, era preciso variar inesperadamente naquilo que ele não tinha tanta certeza — como o povo rural falava, no que acreditava, onde seu sertão estava localizado. Ou, falando de outra forma, a desordem na obra de Coelho Neto não provém de uma imaginação sem limites, mas do contrário: de premissas ideológicas fixas.

Essas sete questões, embora isoladas em seções específicas, formam um todo. Em outras palavras, não é intenção que qualquer seção seja tomada isoladamente; os argumentos se reforçam e são expandidos ao longo da tese, buscando as mesmas conclusões. Por exemplo, o autor que, em relação a suas personagens não urbanas (seção 4), julgava suas crenças (5) e criava discursos (3) dos mais diversos (2), era um idealizador (1) que seguia um padrão narrativo repetitivo (6) e que precisava lembrar seus leitores de sua própria intelectualidade (7).

Ao longo da tese, analiso e comento sobre diversos escritos de Coelho Neto. Além disso, cada seção é finalizada por uma análise mais aprofundada e específica de um conto ou romance. Vale explicar sobre a seleção. Quase todas essas ficções são exemplos paradigmáticos da questão lançada anteriormente na própria seção. Mais que isso, eles são uma diversificada coletânea das capacidades desse autor. *Miragem* e *Rei negro* são seus dois romances rurais. O primeiro, muito elogiado pelos estudiosos, e, realmente, narrativa com qualidade; o segundo, muito publicado e mencionado, embora por demais incorreto, falho, o que, excetuando por alguns estudiosos antigos, não parece ser algo percebido atualmente, a

meu ver. Caso um tanto similar ocorre com “Praga” que, embora empilhe equívocos absurdos um atrás do outro, é geralmente mencionado e até exaltado (precursor do gótico no Brasil etc.). “Cega”, de *Sertão*, é uma mostra de que Coelho Neto era capaz de escrever uma ficção sem cometer os erros que eu mesmo indico na própria seção. Coelho Neto foi um autor capaz de criar, também, excelentes obras; mostrar seus acertos é corroborar a tese da desordem. “Segundas núpcias”, de *Treva*, é um bom conto gótico, e que trata da posição da mulher na sociedade de então, assim como “Mandinga”, de *Vida mundana*, que também trata do sincretismo rural e da raça negra, e é mostra de como obras excelentes eram ignoradas pelo próprio autor. É o caso também de “Cidade maravilhosa”, conto esquecido de obra homônima esquecida e, ao mesmo tempo, uma luz para compreender o trajeto literário muito peculiar desse escritor. O mundo rural coelhonetiano não está somente em *Sertão* e *Rei negro*; pensar em *Treva* e *Banzo* ajuda, mas não soluciona; muitas vezes, é em obras obscuras que as peças faltantes desse quebra-cabeça estão. Se há outro propósito desta tese, além de indicar como a desordem do autor é sua principal qualidade, a qual todas as outras estão submetidas, é entender o regionalismo de Coelho Neto globalmente (novamente, sem isso é fácil ignorar a própria desordem e criar um Coelho Neto que nunca existiu).

Antes, eu havia mencionado os velhos críticos, a quem devo muito da fundamentação que me guiou. Não tenho como ser exaustivo em relação aos estudiosos contemporâneos que me iluminaram ou até guiaram meu caminho, mas preciso mencionar alguns nomes, inclusive alguns que sequer volto a citar ao longo desta tese. Terminando esta introdução, abro meus estudos com a questão do orientalismo em Coelho Neto, algo que, sem José Carvalho Vanzelli, eu não haveria desenvolvido, e que permitiu uma compreensão adequada, sim, de todo o ruralismo do autor. Embora o romance histórico seja algo com que lido marginalmente, meus estudos de *Miragem* e *O rajá de Pendjab* seriam fracos sem o que compreendi a partir de escritos e aulas de Marilene Weinhardt. Se tenho qualidades analisando ficções, devo isso também a Patrícia Cardoso e Luís Bueno — este, inclusive, já citado aqui. E, por último, mas mais importante, meu orientador Fernando Gil. É alguém que tem desenvolvido um grande estudo sobre a ficção rural brasileira, e foi alta a quantidade de momentos em que percebi estar ampliando algo a partir de uma base teórica anteriormente postulada por ele.

Como anexos, há uma lista das narrativas rurais de Coelho Neto, com datas e um brevíssimo resumo de cada uma; informações sobre um conto perdido do autor; uma complementação a *Miragem*, sobre trechos que escapam à matéria rural; como a saúde interiorana foi retratadas na ficção de Coelho Neto de forma coerente e informativa (e

também a opinião oposta); uma explicação de como o fato do autor ter ganhado ou concorrido a certos prêmios é exacerbado além do contexto; e alguns contos que refletem a variedade de Coelho Neto, alguns tendo sido apenas citados nesta tese.

Por fim, por uma questão de lucidez, foi necessário tomar uma liberdade. Visto que, neste estudo, uma parcela enorme das referências é do mesmo autor, todas as referências que não possuem nenhum sobrenome subentende-se que são de Coelho Neto; após uma data de uma obra ser indicada, todas as referências seguintes devem ser compreendidas como possuindo essa mesma até que haja uma referência com outra data ou à obra de outro autor. Aproveitando: todos os grifos em citações são dos respectivos autores; todas as traduções são minhas; todas as citações de periódicos que não estão paginadas são da página 1; todos os periódicos cujas origens não são indicadas (p.e., *Pacotilha*, MA) ou subentendidas (p.e., *Correio Paulistano*) são cariocas.

1 UM ESCRITOR ENTRE A IDEALIZAÇÃO E O REAL

Em sua coluna “A semana” de 14/02/1897, no periódico *Gazeta de Notícias*, Machado de Assis elogia o recém-lançado livro de Coelho Neto intitulado *Sertão*. Uma frase escrita pelo autor de *Dom Casmurro* pode gerar curiosidade em um leitor pouco familiarizado com a obra do autor maranhense: Machado (2008, p. 1370) afirma que “Coelho Neto ama o sertão, como já amou o Oriente”. Em estudos sobre o autor maranhense, pouco se diz sobre esse primeiro amor, presente majoritariamente em escritos do início de sua carreira. Nessa época, o autor escrevia contos dos mais variados, muitos sendo o que ele próprio chamava de “fantasias” — histórias curtas, focadas em um único evento ou questão moral, e situados em qualquer local exótico ou situação insólita pelo qual passasse a sua imaginação.

Caso exemplar é a série de contos “Galeria amorosa”, publicada em *A Vida Moderna* em 1886 e 1887, que trata desde trogloditas, passando por atlantes e siracusanos, até chegar em Jesus Cristo. Entre os ambientes utilizados, encontramos uma espécie de Oriente místico, lendário, que é amalgamado com outras influências e que são localizadas naquilo que Edward Said (1990, p. 64) chamaria, anos depois, de “geografia imaginativa”. Por exemplo, no terceiro capítulo de “Galeria amorosa”, temos Nadir, natural de Sião, contando histórias sobre o rei Medjrun, beduíno. Encontram-se outros contos situados no Oriente em obras como *Rapsódias* (1891), *Baladilhas* (1894), *Álbum de Caliban* (1897) e *Romanceiro* (1898); mesmo a primeira obra de Coelho Neto publicada em jornal, o poema “No deserto” (*Jornal do Commercio*, 17/12/1881, p. 3), embora seja uma crítica à escravidão, é ambientado no Saara, com beduínos, um tigre, camelos e menção à esfinge. Nenhum desses trabalhos tem como objetivo retratar algo fidedigno, mas sim deslocar o leitor a um ambiente maravilhoso e exótico, onde questões espirituais e, ocasionalmente, morais, possam ser tratadas com toques de um amor sensual — isto é, um Oriente estereotipado.

A última obra significativa de Coelho Neto baseada no orientalismo também foi a sua mais ambiciosa: *O rajá de Pendjab*, cuja periodização, não concluída, ocorreu entre 22/11/1896 e 19/06/1897, em *Gazeta de Notícias*, e que seria impresso em formato de livro em 1898. Passada no século XVIII, a terceira parte do romance descreve uma complicada e dramática vingança feita pela protagonista Selva (filha de um português com uma paulista, mas criada por indígenas) contra certas pessoas que mataram o seu pai, vingança que consiste na jovem se disfarçar como o rajá do título. Generalizações em relação ao Oriente estão presentes no romance, feitas tanto pelas personagens quanto pelo narrador. Por exemplo, há dois amigos com opiniões contrárias em relação aos visitantes supostamente indianos que

ainda não conhecem pessoalmente. Para um deles, Afonso, “esses rajás são bárbaros” e “de uma crassa estupidez” (1927b, p. 172). O outro busca defender o homem estrangeiro:

— [...] gosto dessa gente asiática. E do que tenho lido e ouvido creio que são homens que levam a vida pelo bom caminho, tomando o gozo por companheiro de viagem. Gastam prodigiosamente, amam com furor, mesmo no culto são grandiosos. (p. 172–173).

Nota-se como as supostas relações do outro com dinheiro, sexo e religião são as marcas que o definem. A sexualidade, especificamente, justifica a estrutura do plano de Selva: uma mulher se passar por homem é mais crível em alguém não ocidental, visto que, como afirma Afonso, “esses orientais, com as vestes que usam, deixam às vezes, a gente em dúvida sobre o sexo” (p. 193). Outros conceitos generalizantes do Oriente são apresentados diretamente pelo narrador: por exemplo, ao descrever uma *cidade* indiana qualquer (“Bassora ou em outra maravilhosa cidade da Índia”), nada diz sobre seus cidadãos ou qualquer forma de urbanismo, mas recorda o leitor da existência, nas *florestas* dessas cidades, de “grandes tigres”, “monstruosos elefantes”, e, nos rios, de “anfíbios truculentos” (p. 205).

A questão do orientalismo na obra de Coelho Neto remonta a uma intenção mais geral em sua obra: a retratação do outro. Antes de tratarmos dos sertanejos em particular, onde muitos dos clichês expostos acima se repetem, vejamos um caso explícito de generalização de uma raça que apenas uma vez protagonizou uma ficção de Coelho Neto.

Em 12/06/1912, na primeira página de *Gazeta de Notícias*, há uma entrevista com Coelho Neto em que ele trata do uso de pseudônimos. Após explicar a origem de alguns dos que utilizou — p. e., Caliban vir de *A tempestade*, de Shakespeare —, o autor afirma que “tenho um romance, *Os narcotizadores*, publicado no *O Paiz*, sob um pseudônimo de que não me lembro”. O romance, na verdade uma novela, foi publicado entre 08/06 e 01/08/1892, assinado por Charles Rouget. Vale contextualizar que, desde o dia 05/06 até o próprio dia 08/06/1892, foi publicada, no mesmo periódico, uma coluna intitulada “Quadrilha de ladrões — narcotização e raptos”, que noticiou sobre um grupo de ciganos que, tendo drogado e sequestrado uma mulher, forçando-a a se casar com um membro do grupo, foram capturados posteriormente pela polícia. Coelho Neto não resistiu à oportunidade de serializar uma ficção baseada nessas reportagens: *Os narcotizadores*, cujo subtítulo é “História verídica de um bando de ciganos”.

A vila de Caxangá, em Pernambuco, está tranquila, até que chegam os ciganos com suas indumentárias, carroças e animais, cantando e causando certo reboliço. Eles possuem

algo de circense, havendo ali ursos, um engolidor de espadas, músicos. Somos informados que a líder do grupo é Parassiva, chamada de “bruxa” pelo narrador ao longo da história. Fazendo certos rituais, ela tem a premonição de que há um traidor entre os seus. Essa é uma das duas linhas narrativas da obra: Zico, seu filho, casa-se com Sidonia que, por não ser cigana, causa conflitos no grupo. Concomitantemente, há a cigana Biúca, que é contratada para realizar um aborto em Leonor, moradora da vila que já é mãe de uma criança e que está grávida de um amor passageiro. Após informar aos outros ciganos que “narcotizei-a e operei...” (28/06/1892, p. 2), o que parece ser uma forma de justificar o título da obra, Biúca desenvolve um plano para enriquecer. Ela quer aguardar até que os outros ciganos saiam da cidade, para que possa sequestrar a filha de Leonor sem que suspeitas sejam levantadas sobre o grupo. As duas linhas narrativas se encontram quando, após o sequestro, Sidonia reconhece a criança; Leonor havia, anteriormente, ajudado a sua família. Sentindo-se em dívida, triste pela situação da menina e indignada pelo rapto, a mulher tenta negociar a liberdade dela, argumentando sobre seu próprio amor para com Zico. Mas ele questiona: “o que tem o amor com os negócios?” (27/07/1892, p. 2): o seu plano é ganhar dinheiro prostituindo a criança. Sidonia consegue fugir com ela até a cidade; posteriormente, a polícia captura o bando, com os ciganos mostrando-se covardes.

Nota-se que, na caracterização das personagens da novela, vários estereótipos dos ciganos foram satisfeitos: são ladinos, mentirosos, pouco asseados, gananciosos, corruptos... sem esquecer os ursos. A crueldade e a frieza são evidentes, sendo eles indiferentes aos atos maus que cometem, como se fosse algo a qual eles teriam pleno direito. Ao mesmo tempo, há certa preocupação do narrador em descrever os costumes desse povo, sua religião, as estruturas familiares, até mesmo incluindo coloquialismos próprios nos discursos das personagens (“churins”, “calons”, “bengue” etc.). Vê-se que uma pesquisa foi realizada, embora tudo soe um tanto didático. A forma como a cultura cigana é explorada, com modo de vida e crenças apresentados ao leitor de forma neutra ou, ocasionalmente, até mesmo positiva, reflete um desejo de retratar tipos variados, resgatar tradições ignoradas pela cultura dominante e apresentar novidades ao leitor urbano. Ao mesmo tempo, houve de fato crimes cometidos por ciganos que inspiraram a novela, o que foi convertido em estereótipos, a partir dos quais a história é estruturada. Os dois fatores geraram um texto ambivalente.

Os narcotizadores nunca foi publicado em livro, o que pode indicar certa rejeição do autor a essas ideias de início de carreira. De fato, Coelho Neto reconheceu parte dos problemas dessa época ao ficcionalizá-los em *A conquista* (1899). Em uma discussão entre as personagens Anselmo Ribas, pseudônimo de Coelho Neto, e Ruy Vaz, que representava

Aluísio Azevedo, Vaz critica Ribas por esse se interessar demais pelo Oriente, inspirando-se em ideias ao invés de observar o mundo real⁷. Entretanto, apesar de haver pouco de oriental nas obras de Coelho Neto após *O rajá de Pendjab*, o autor maranhense nunca se desvencilhou de idealizações. Assim como os orientais, os sertanejos presentes na ficção do autor de *Miragem* — principalmente os do início de sua carreira, mas não apenas — foram criados mais a partir de clichês e de uma geografia imaginativa, vivendo em um sertão idealizado.

No início da década de 1880, o jovem Coelho Neto deixou a Capital Federal para estudar Direito em São Paulo, onde escreveu para folhas acadêmicas de então. Um conto dessa época, em particular, serve de marco para o início de sua carreira como autor de ficções rurais: “A evadida”, publicado no abolicionista *A onda: orgam dos academicos abolicionistas* (17/10/1884, p. 4)⁸. O conto trata de uma mulher escravizada que, fugindo de seus captores com o filho de colo, recebe abrigo de tropeiros, para ser capturada novamente no dia seguinte.

A descrição dos tropeiros apresenta alguns estereótipos do mundo rural: a comitiva é “mansa mas rija, se se trata de honra”; também é “rude”, sendo formada por “selvagens nômades”; as mulheres possuem “cintura estreita” e “lindas pernas”, pelas quais o sertanejo se apaixona e luta: “quando se tem uma morena em face e uma viola ou um machete à mão!...”. Essas descrições são generalizadoras, sem lastro narrativo, características escritas sem maiores desenvolvimentos, e que acabam sendo algo paralelo ao tema principal, que é a chegada, a esse grupo, da mulher escravizada que, fatigada, aconchega-se a uma pilha de palhas e dorme, sonhando feliz com um anjo, até despertar ao ser novamente agrilhoadada. Os tropeiros, embora tenham sentido “a compaixão ferir-lhes a alma” quando viram a desvalida mulher, nada fazem quando os escravagistas a tomam; ou melhor, nada é descrito a respeito disso, sequer que eles nada fazem.

“A evadida” possui algumas outras características que viriam a ser constantes na carreira do autor de *Sertão*. A primeira das duas seções que compõem a obra é descritiva,

7 “— Porque não deixas essa mania de orientalismo, homem?

— Gosto.

— Ora, gostas... Trata de aplicar o teu espírito ao meio; podes fazer obra magnifica sem sair da tua terra. Tens natureza, tens almas, que mais queres? Preferes lidar com títeres a lidar com homens. Nunca farás um livro verdadeiro, sentido, farás sempre obra convencional. Deixa em paz os deuses gregos e as odaliscas turcas, não te preocupes com os templos da Hellade nem com os minaretes de Istambul — trata de fazer relação com a natureza colossal da tua pátria, tens um campo vasto de explorações — desde o sertão quase virgem até à rua do Ouvidor que é o círculo central das almas brasileiras. Deixa-te de Oriente.” (1899, p. 389-390).

8 Esse conto está em Anexo F. Os outros escritos de Coelho Neto para esse periódico foram: “Interrupção”, poema (19/07/1884, p. 3), onde um fazendeiro, o cura e o juiz locais estão jogando quando um garoto vem avisar da morte de sua mãe, e é desprezado (não é totalmente claro, mas a ideia é que essa mãe seja uma escravizada); “A volta das andorinhas” (22/08/1884, p. 2), sobre a felicidade que é a liberdade desses pássaros (é uma analogia à libertação dos escravizados no Amazonas); e “No Oasis” (13/09/1884, p. 3 e 4), um conto crítico à escravidão que é ambientado no Oriente.

iniciando com as imagens de um fim de tarde em uma vila rural habitada (nota-se que não são esses os sertanejos que acolhem a fugitiva, mas viajantes que estão nas proximidades). O riacho corre; crianças brincam; os moradores lidam com animais; o sino da igreja toca etc. Conjuntamente a isso, há o pendor tão característico de Coelho Neto às palavras pouco usuais, como, por exemplo, “lutulentos” e “bimbalhava”, e também ao excesso de adjetivos, como em “os lavradores meigos, assentados em convívio amistoso à porta rude dos fagueiros casais”. Ao longo do texto, encontramos dois momentos em que, um tanto alheio à narrativa, o narrador menciona alguma questão histórica ou bíblica, indicando seu saber e criando um desnível com a cultura rural, algo que Coelho Neto ainda viria a realizar em quantidade: durante o sono da mulher em fuga, temos que seu sonhar com um anjo seria similar ao de Jacob⁹; em outro momento, a lua branca é descrita como sendo a “Sakountala do azul”, provavelmente referindo-se a uma peça indiana do século IV. Ao lado de tal cultura enciclopédica, os cantos dos sertanejos representados são descritos como feitos de “rimaria tosca”.

Em relação à sexualidade, não apenas em “A evadida” os sertanejos foram retratados de maneira similar aos orientais, sendo, ao mesmo tempo, sensuais e incapazes de controlar suas pulsões. Isso ocorre em outros contos do início da carreira de Coelho Neto, como “Contando estrelas”, “A esfolhada”¹⁰, “A aranha caranguejeira” e “Sertaneja”, de *Álbum de Caliban* (1897), e “Idílio rústico”, de *Fruto proibido* (1895), onde temos piadas com palavras de duplo sentido (ao conversarem, os sertanejos falam “mealheiro” ao se referir à vagina, “esfolhar” seria o ato sexual etc.). Porém, mesmo no século XX, Coelho Neto ainda retrataria o supostamente irrefreável amor juvenil rural. Em “A sorte” (*A bico de pena*, 1904) e “Escrúpulo” (*Banzo*, 1913), casais de jovens sertanejos, em datas de festas religiosas, conseguem, entre a ingenuidade e a esperteza, copularem de forma escondida. Um desdobramento disso, a gravidez, é explorado humoristicamente em “A endemoninhada” (*O Paiz* de 22/10/1893) e “A confissão”, de *Fruto proibido*, em que as jovens não compreendem o que ocorre com elas (estarem grávidas), não sabem como comunicar isso aos outros e precisam de conselhos de padres, isto é, de um homem culto¹¹.

A ingenuidade rural, isto é, ser um povo ainda não tão desenvolvido quanto o povo urbano, não se restringiu apenas à sexualidade, e foi explorada de outras formas por Coelho Neto em contos como o apropriadamente intitulado “Almas ingênuas” (*O Paiz*, 21/11/1894),

9 Gênesis 28:10–22.

10 Esse conto está em Anexo F.

11 Esse tema voltaria a ser explorado na comédia *O diabo no corpo*, de 1905, e de forma dramática em “Casadinha”, de *Banzo* (1913).

em que um casal de sertanejos viaja à capital e não deixa o quarto do hotel com medo do bonde elétrico (que chamam de “taturana”), do recrutamento e da febre amarela, excetuando uma manhã em que vai ver o mar, com o homem o comparando a um grande açude; e em “Mezinha” (*O Paiz*, 26/12/1894), em que um caipira tem dificuldades para entender por que parte do corpo se aplica um enema. Caso mais explícito, porém, ocorreu no século XX. Na edição dos dias 29–30/10/1908 do jornal carioca *A Notícia* (p. 3), foi publicado “Os sertanejos”¹². O conto seria republicado em 10/11/1927 no *Jornal do Brasil* (p. 8). As diferenças são pequenas; citarei a última versão, por ter correções.

Um grupo de artistas sertanejos — músicos e dançarinos — chega à Capital Federal para se apresentar em um cinema¹³. O grupo é dispensado pelo empresário após o ensaio ser um fracasso. A causa disso é estarem os sertanejos ainda perturbados pelas impressões com que a cidade os atingiu: seria uma “devoradora de homens”, com uma multidão apressada, carros que mugem como bois, luzes aterradoras etc. Um dos sertanejos deduz que estão no inferno, sob domínio de um demônio; sobre o empresário, questionam se ele não foi enviado pelo diabo. Estando sob tal estado mental, proporcionam um fiasco — com as pernas tremendo, faltando as vozes ao cantarem, são reconduzidos a seus lares.

A consequência disso é que “toda a gente está hoje convencida de que cantos e danças de sertanejos são estopadas ridículas”. Após essa generalização de uma suposta voz do público, certas conclusões são feitas pelo narrador. No interior, os sertanejos possuem uma “vida ingênua”, mas são livres; a rica arte sertaneja nada vale na cidade, onde esses passam a ser meros “saltimbancos” e não mantenedores de tradições; o valente sertanejo, tão medroso no mundo urbano, em sua terra é capaz de matar por amor — outra indicação de violência presente nas relações amorosas rurais, novamente um descontrole sexual. Em suma, com qualidades e defeitos, “sertanejos, só no sertão são grandes”, assim como é com os peixes no mar e os pássaros no céu.

Tais afirmações acabam por desmerecer as personagens rurais de Coelho Neto como um todo. Apesar de haver sertanejos valorosos ao longo de sua obra, vale para eles o que é dito em relação ao grupo de “Os sertanejos”? Esse é apenas um aspecto em que ocorre um curto-circuito na obra do autor maranhense, cuja ideias se chocam — é como se a mão esquerda afagasse enquanto a direita batesse, sem uma ter consciência da outra¹⁴.

12 Ocasionalmente mencionado até os dias de hoje como origem da expressão “Cidade Maravilhosa” para designar o Rio de Janeiro.

13 Na Exposição Nacional de 1908, na primeira versão.

14 Essa visão ambivalente possui predecessores. Considerando os escritores românticos, o protagonista de suas ficções rurais tendia a alternar sua posição entre o “caráter de herói ao de pobre diabo; de sujeito enaltecido pelas suas virtudes, valores e ações a enfeitado por sua posição social e pelo lugar ideológico (o mundo rural

Vejamos um caso específico, a questão cultural. Se a arte rural é desmerecida em “Os sertanejos”, sendo esses meros saltimbancos diante do homem urbano — a “rimaria tosca” indicada em “A evadida” —, o autor maranhense buscou, ao longo de sua carreira, também valorizar essa mesma cultura. O pendor pela canção é algo que temos em algumas personagens sertanejas de Coelho Neto, uma marca cultural que as caracteriza. Temos vários protagonistas sendo músicos ou servindo de tema para canções populares¹⁵. Em *Miragem*, os soldados entretêm-se com “as cantigas serranas, as lendas do *Boi Espacio* e do *Rabicho da Geralda* e as trovas maguadas da Tapera” (1921, p. 125). Em “Firmo, o vaqueiro”, a não resposta a uma quadra é a prova de que Firmo morreu ([1914], p. 158–159). Em “Praga”, a canção popular é descrita como forma de espelhar os sentimentos de Raimundo (p. 32), indicar um aspecto de sua relação com uma mulher (p. 35) e ajudá-lo a suportar um momento de medo (p. 74), o que também é feito por Mandoví no conto homônimo (p. 262–263). Em “A tapera”, o narrador-personagem, ao descrever sua viagem, diz que:

Longo tempo a voz de elegia com que as águas rolavam por entre pedrouços, carreando lírios, encantou-me como se o riachão me acompanhasse amigamente por esses extensos campos, cantando como os vaqueanos que viajam léguas e léguas pelo sertão bravo adentro com um clavinote à bandoleira, o largo facão à cinta e uma triste canção guaiada. (p. 89).

O próprio autor buscava defender em estudos a música rural. Em um texto intitulado “As Belas Artes”, presente no segundo volume do *Livro do centenário (1500–1900)*, escrito por vários autores, o autor de *Sertão* postulou que:

A música é a arte predileta do brasileiro. O homem dos sertões, agricultor ou pastor, repousa dos trabalhos no limiar da choça ou na rede do rancho e, ao som da viola, canta as modinhas líricas ou rasga os sambas frenéticos que os companheiros acompanham batendo as palmas, enquanto o lume crepita aquecendo o café cheiroso. O camarada que viaja canta, canta o tropeiro seguindo a récua, cantam os canoeiros vencendo as correntes dos rios, cantam os derrubadores das matas, e as velhinhas, à noite, em rodas de crianças, cantam as xácaras antigas, rememorando passados amores ou narrando feitos de príncipes encantados. Os negros, como os nossos selvagens, cantavam nas brenhas, e as melodias monótonas casavam-se com as cantilenas languidas dos peninsulares. (1900, p. 62).

Tanto esforço para defender a música rural, tantas personagens que foram

em atraso) que ela representa” (Gil, 2020, p. 62). Na geração de Coelho Neto, que podemos resumir como sendo a dos contistas rurais, houve um achatamento das qualidades positivas das personagens: não há grandes atos heróicos, suas virtudes se resumem a serem trabalhadores e terem dignidade. Ao mesmo tempo, ainda podem representar a miséria e o atraso. Assim é, também, com Coelho Neto — nele, a ambivalência é reforçada pelo ridículo ao qual submete seus sertanejos.

15 Em “Ritornello”, “Cega”, “Villancete”, “O enterro” e “Banzo” — e o antagonista de “Traição”.

desenvolvidas e enriquecidas com essa adição, que precisam das canções como suporte emocional, como forma de superação, ao mesmo tempo em que todos esses exemplos em ficção ou relatos indicam uma rica cultura *enquanto estiver no sertão*, mas ingênua fora dele.

Em suma, no todo, a forma de tratar o caipira não difere muito da maneira como os povos do Oriente eram retratados. Seja no sexo, na cultura, nos conhecimentos, na religião (será tratada na seção 5), os dois são apresentados como formas mais ingênuas de tudo que envolve o homem ocidental urbano. Eles ainda não compreenderam o mundo; são um tanto juvenis em suas sexualidades, sem controle e/ou experiências; suas línguas são estranhas, sua cultura, primitiva.

Ao mesmo tempo em que o sertanejo era ingênuo em relação ao mundo urbano, Coelho Neto idealizava o interior do país como sendo um local idílico. Na introdução de *O rei fantasma*¹⁶ (*Cidade do Rio*, 07/12/1887), o narrador da história fala sobre ter voltado à sua cidade natal após um tempo na corte¹⁷. Ele caça, conversa com amigos, namora e descansa enquanto planeja como escreverá suas memórias, “levando a vida que eu levava de paz, de amor e de sossego”. Outro exemplo é “Na roça”¹⁸. Publicado no mesmo periódico (02/05/1888, p. 2), é dividido em duas seções. Na primeira, que faz jus ao subtítulo do conto, “Paisagem”, há uma longa descrição de uma fazenda: é o raiar de um dia interiorano, somos informados do clima, da geografia, dos animais e, também, dos homens e mulheres que lá vivem, trabalham e compartilham cultura e costumes. A segunda parte descreve os conflitos de Germana, jovem que havia recebido carta de seu noivo, Cláudio, combatente em uma guerra que, por dedução, concluímos ser a do Paraguai¹⁹. Desamparada, Germana passa a confundir as sensações ao seu redor com aquelas que seu noivo vivenciou — o relincho dos cavalos parece o som de um batalhão, o grito dos campeiros parece as ordens de capitães etc., indicando uma oposição entre a paz rural e a violência da guerra.

Nota-se que Germana e Cláudio são escravizados da fazenda — o senhor cedeu o

16 Há duas obras distintas com o mesmo título. A segunda foi serializada em *O Paiz* em 1893 e publicada em livro em 1895, e é ambientada no Egito antigo.

17 Em 29 de novembro de 1887, na segunda página de *Cidade do Rio*, há a chamada do romance; de acordo com o colunista, Blanco Canabarro (pseudônimo de Coelho Neto), a obra havia sido escrita por seu amigo Octávio (sem sobrenome), natural de Caxias, Maranhão (cidade-natal de Coelho Neto). Essa corte mencionada, porém, não parece estar situada em lugar real algum, com apenas uma breve menção, no início do primeiro capítulo (07/12/1887), sobre estar nos “trópicos”. É difícil imaginar que o palácio do qual o narrador era guarda está na Capital Federal, pois não há nada urbano ali. A construção é cercada por bosques e pântanos, há uma estalagem nas redondezas etc, fazendo jus a ter sido chamada de fantasia por Canabarro, sendo, mais precisamente, uma fantasia medieval.

18 Esse conto está em Anexo F.

19 Embora nenhum país seja mencionado, dados os nomes e o fato de haver escravizados e cana-de-açúcar, podemos crer que o conto se passa no Brasil. Sobre o Paraguai, é o único que satisfaz o fato de Claudio estar em um “país inimigo”

jovem ao exército em troca de um título do governo. Se há alguma crítica aqui, não é contra a escravidão, mas especificamente ao jovem ter sido enviado à guerra — os dois seriam felizes estando juntos e escravizados. O conto, em sua maior parte, busca contrapor os eventos da guerra à beleza dos campos, inclusive indicando uma harmonia entre sertanejos e escravizados que partem para trabalhar ao raiar do sol, com descrições que exaltam a alegria que é um novo dia de labuta.

Um sertão que serve de porto seguro ao cidadão urbano, está presente em duas peças teatrais de Coelho Neto. No drama *Neve ao sol*, de 1907, a protagonista, sofrendo por causa de alguns enlances amorosos e familiares, desloca-se a um sítio²⁰ para se recuperar, local de maior retitude que o centro urbano. O drama *O desastre* (1923) trata de uma mulher, Suzana, cujo marido, apenas citado durante a obra, está há mais de um ano em Minas Gerais, explorando minas de manganês. A questão levantada na peça é o perigo a uma mulher vivendo sozinha na cidade grande. No final, decidem que ela irá se juntar ao marido, repetindo a imagem de um interior como local seguro.

Outros grupos de cidadãos poderiam encontrar a solução de seus problemas no sertão. Enquanto cronista, mesmo tarde em sua carreira, Coelho Neto buscou colocar o trabalho executado pelo homem rural não apenas como sendo algo alegre e produtivo, mas, inclusive, como solução para problemas urbanos. Vejamos um trecho de uma crônica de 1923, “Vício”, em que Coelho Neto trata do pobre que vive na Capital Federal:

Há uma porta larga, aberta diante dele, que o porá no caminho da felicidade, e que o poderá levar à riqueza se ele o trilhar com prudência: é o caminho florido dos campos, numo à lavoura.

[...]

O senhorio não o ameaçará com o despejo ou a penhora e, em vez de contas a pagar, o que lhe virá à porta serão as colheitas da roça e, todas as tardes, à hora do recolhimento da criação, mais uma ninhada de pintainhos, ou leitegada rósea acrescentando-lhe os bens. E nunca lhe faltará farinha na arca nem lenha no fogão; o seu leito será asseado e cheiroso, as roupas não serão molambos e, cada dia que passe bem aproveitado, deixará um pouco no cofre das economias para sustento e agasalho na hora da velhice. (2007, p. 336–337).

A dicotomia urbano problemático x rural idílico, por si só, soa rasa, como se após décadas suas ideias não tivessem se aprofundado. Espera-se que o pobre urbano que siga os

20 É um dos interiores coelhonetianos que podem parecer mais assemelhados a Portugal do que ao nosso país, com a casa construída em uma “herdade” e da qual se enxerga um moinho (2001, p. 153). Como prova da falta de caracterização (ou caracterização confusa), temos que em *O Paiz* de 20/07/1907 (p. 3), na coluna “Livros novos”, o editor descreve a peça *Neve ao sol* afirmando que “desenrola-se em Portugal”. No dia seguinte (p. 2), é reproduzida uma carta de Coelho Neto corrigindo a informação: a peça “não se desenrola em Portugal e sim no Brasil” (em defesa do autor, nas colinas que pontuam a planície desse interior descrito, há casas de colonos).

conselhos da crônica citada não vá parar no sertão miserável e sofrido que Coelho Neto representou em alguns de seus contos. Embora haja casos em que um casal de sertanejos consegue manter suas plantações e viver sem maiores penúrias econômicas, a falta de recursos médicos, o isolamento do indivíduo e os problemas sociais interioranos, entre outras questões, foram largamente explorados pelo autor maranhense em suas ficções. Um bom resumo do lado negativo da questão rural encontramos em seu conto “Nihil novum”²¹, de *Cenas e perfis* (1910), em que uma personagem urbana afirma: “Como a vida é árdua e triste para essa pobre gente sertaneja, que só vale pelas contribuições com que, humildemente, concorre para a Pátria — imposto, voto e sangue.” (1925b, p. 175).

Ao mesmo tempo, a ficção também foi espaço para a idealização mesmo no fim da carreira de Coelho Neto. *A árvore da vida* é uma novela publicado em 1929 sob encomenda da Companhia Nacional de Seguros de Vida Sul América. Espécie de versão moderna e mais longa da parábola do semeador²², a novela inicia com a descrição de Lúcio que, mesmo tendo sessenta e três anos, diariamente se levanta cedo para trabalhar em seu sítio. Viúvo, possui três filhos que, aos seus olhos, é “mocidade frouxa” (1929, p. 8). Ocorre de sofrer um ataque e, no leito de morte, discursar para os descendentes sobre questões econômicas, inclusive apresentando o seguinte exemplo:

— A família do Romeiro ficou amparada porque, além dos bens que ele tinha, deixou um seguro de vida de duzentos contos. Dinheiro caído do céu que, a bem dizer, não lhe custou trabalho nenhum [...]. Eu devia ter feito como ele. Não fiz. Errei, não nego... (p. 12).

Divide, então, sua herança: Miguel, o mais velho, recebe uma alta quantia em dinheiro; Mariano ganha uma caderneta (uma espécie de poupança); a Manuel, o caçula, sobra o próprio sítio. Com os dois irmãos mais velhos deixando a casa paterna após o funeral, o mais novo faz o sítio prosperar. Miguel é um avaro; amarra seu dinheiro ao próprio corpo, pedindo esmolas para não precisar gastá-lo. Vive como um ermitão, na miséria absoluta, incapaz até mesmo de olhar para as notas com medo que alguém descubra sobre suas posses, mesmo quando está isolado no sertão profundo. Certo dia decide comprar roupas, descobrindo que seu dinheiro já nada vale. Após certa altercação com o vendedor e outros fregueses, é preso. Mariano, por sua vez, deslumbra-se com a cidade grande. Gasta todo o seu dinheiro com amigos, uma amante e jogos de azar. O jovem, então, tem um desfecho trágico: desvalido, ignorado pela exigente amante, enforca-a e suicida-se em seguida.

21 Esse conto está em Anexo F.

22 Mt 13:1–9, Mc 4:3–9 e Lc 8:4–8.

Enquanto isso, o sítio de Manuel floresce. Aquele que permaneceu no sítio venceu, o que coincide com a visão econômica de Coelho Neto apresentada em “Vício”²³. Enfim, Manuel sente falta dos irmãos, mas o vigário recomenda que o jovem não se fie em esperanças. Após contar uma versão da parábola do semeador, explica sobre uma suposta tradição chinesa (novamente, o orientalismo), que é a de plantar uma árvore no dia do nascimento de um filho, e futuramente utilizar a madeira da árvore para construir a cama nupcial da pessoa. Diz que ele mesmo criou uma “árvore da vida” para o filho de Manuel: é uma apólice de seguro de vida da Companhia Sulamericana. “Aí têm vocês a árvore, Árvore da vida, que todos devemos plantar” (p. 72)²⁴.

O sertão idealizado de Coelho Neto também se denuncia pelo fato de haver tipos de personagens que foram pouco desenvolvidos em suas ficções rurais. Por exemplo, em suas obras adultas, Coelho Neto não trabalhou com o tipo jagunço, mais especificamente o ladrão, ou até mesmo assassino, que assola os sertões. Em *Apólogos*, porém, um livro voltado ao público infantil, há dois contos que fazem uso desse tipo sertanejo. Em “A união”, um fazendeiro, cansado de certo criminoso que, com seu bando, assassinava os sertanejos e queimava as fazendas da região, busca convencer outros proprietários de terra a se aliarem contra os jagunços. Citando motivos diversos, eles recusam, desde outros fazendeiros ricos até um pequeno lavrador. Mas o proponente da ideia não desiste de defender, pelo menos, suas próprias terras. O líder dos bandidos acaba por saber da defesa levantada por esse homem e decide atacar os outros fazendeiros, que nenhuma defesa possuem. Arrasa com suas casas e plantações, e, deve-se notar, um fazendeiro chega a fugir deixando os filhos para trás, que acabam sendo “acutilados” (isto é, golpeados com cutelos (1924c, p. 99)) pelos bandidos e, deduzimos, mortos. Os fazendeiros agora arrasados pedem ajuda ao primeiro (há poucas personagens nomeadas em *Apólogos*) e, após ouvirem algumas lições de moral (“se uma dor aparece em um membro, todo o corpo ressenete-se e basta, às vezes, uma pequena chaga descuidada para que a morte entre por ela no organismo” (p. 102)), o grupo revida o ataque e arrasa os jagunços, o que inclui a impressionante frase, seja em um livro infantil ou adulto, “fez tamanha carnificina que o sangue, correndo a golfos, apagou a fogueira que os miseráveis haviam ateado” (p. 103). A história é concluída com mais alguns argumentos morais em relação à necessidade da união.

23 Também em crônicas como “Contraste”, de *Frechas* (1923), em que compara a politicagem feita na capital com o interior, “onde se trabalha a sério” (1923, p. 200), ou em “Capharnaum”, de *Frutos do tempo* (1919), em que critica que “os ‘sem teto’ recusam a colocação que o governo lhes oferece nas terras férteis das colônias” (1919, p. 235).

24 Sobre o *business* entrar na configuração do conto, vale lembrar de Monteiro Lobato, especialmente *Jeca Tatuzinho* e o Biotônico Fontoura, de 1924,

Outro conto infantil de Coelho Neto com enorme violência é “O diamante”, que descreve uma criança que vive com os pais às margens de uma floresta e que adora exagerar as histórias que conta, o que a mãe afirma ser um mau hábito; ela, porém, não é ouvida. O pai, certa vez, decide exaltar ao filho o valor do trabalho, mentindo que foi recompensado por um certo serviço com um grande diamante. A mãe busca explicar ao marido os malefícios específicos de tal história, também sem resultado. Tempos depois, surge um grupo de “aventureiros” (p. 139) que precisam de um guia para travessar a floresta. Enquanto o garoto indica o caminho, conta sobre esse diamante, aumentando ainda mais a história. Na mesma noite, a casa da família é invadida pelo grupo, com o pai sendo morto e a mãe, espancada. Coberta de sangue, ela então explica o quão ruim uma mentira pode ser — “Que, ao menos, te aproveite o exemplo” (p. 146), leciona, positiva de que, agora, suas lições serão frutíferas —, antes de chorar debruçada sobre o cadáver do esposo.

Em peças de teatro, Coelho Neto também lida com questões das quais sua ficção rural busca se esquivar. Um exemplo é a comédia *Quebranto*, apresentada e publicada em livro em 1908. Amélia e Macario, um casal de classe alta que vive na Capital Federal, desejam casar a jovem filha, Dora, com Fortuna, um rico caboclo de sessenta e três anos, dono de seringais no Amazonas. O casal deseja assim poder manter seu estilo de vida, visto que estão tomados por dívidas; Dora não demora a consentir com a ideia, pois também não quer descer de seu nível social. Após algumas situações variadas (fazerem o sertanejo usar aparelhos de ginástica, sua incompreensão do francês e do inglês etc.), Fortuna reconhece que o casamento não dará certo e decide cancelá-lo, interrompendo o “quebranto” com o qual se via atingido.

O humor da peça provém tanto de piadas com palavras de duplo sentido, similar ao que se encontra em contos do início da carreira de Coelho Neto (“bolas” de exercício, a “espiga” do sertanejo etc.), quanto do embate entre o sertanejo que age como um homem simples e honrado, e o confuso e falso mundo urbano. Assim como o autor expressaria em outros momentos, temos, pela voz de Fortunato, uma crítica à vida na cidade grande:

Olhe, d. Clara, este Rio de Janeiro é como certas lagoas lá do meu sertão. Quem não sabe chega à beira daquelas águas e para rendido. E tudo flor! O cheiro é tanto que chega a fazer tonteira, como o vinho, mas o fundo... o fundo é lama. A gente mexendo um pouco vem tudo ao de cima da água e é uma podridão que faz medo. (1998, p. 250).

O que difere Fortuna de outras personagens sertanejas do autor é que ele é capaz de autorreflexões, reconhecendo sua posição enquanto homem rural, e sem a ingenuidade das

personagens de “Os sertanejos”, onde é o narrador que busca posicionar cada cultura. Ter nascido pobre, ter lutado pelo dinheiro que possui (é a mensagem de que no interior é possível encontrar, literalmente, fortuna, a “porta larga, aberta”), e reconhecer que os estilos de vida são diferentes, permite que a personagem escape de um engodo (“caboclo é esperto, não se atola assim.” (p. 250), Fortuna afirma em certo momento). *Quebranto* apresenta uma variação do padrão “mundo urbano corrompido x sertão digno”, desta vez através das personagens. Se os citadinos são interesseiros, aproveitadores, preguiçosos, Fortuna demonstra uma magnanimidade ímpar e adequada compreensão de toda a situação; apesar de servir de estofamento humorístico, é mais inteligente e justo do que as personagens urbanas tomam como sendo, como se fosse uma crítica ao preconceito do homem urbano ao cidadão rural.

Para que o detalhe não passe despercebido: “Os sertanejos” e *Quebranto*, em que são apresentadas visões opostas em relação ao valor de sertanejos e citadinos, foram lançadas no mesmo ano. Não apenas, no ano 1900, Coelho Neto havia escrito a peça *Fim de raça*, similar a *Quebranto* em seu princípio: a família Piranhas está no fim de sua linhagem, e a mãe planeja casar a filha com o rico fazendeiro Bragaldabás. Porém, esse sertanejo é ingênuo em tudo, sem nenhuma compreensão do que está ocorrendo.

Em *Quebranto*, também foi utilizada por Coelho Neto uma forma cômica de representar certos costumes rurais no que tange relações entre casais, uma estrutura “simples” que não coaduna com os emaranhados caminhos emotivos presentes na cidade. Amores sertanejos não permitem rodeios, seja em namoros (“se é gente conhecida então é um instante — uma visita, três palavras e, dali por dias, estão as roqueiras e os rifles estrondando e lá vai a festança a caminho da igreja” (p. 218)), na existência de ciúmes (“na mata brava, eu tenho visto homens darem cabo das mulheres por causa de uma fita mais no cabelo, de uma palavra à toa, de um olhar descuidado durante a dança.” (p. 245)), em descobrir que a mulher recém-casada não é virgem (“quando uma cabocla vai para os braços do marido levando na cinta o vinco de outros braços o que diz no leito de noiva é: ‘Ai! Jesus...’ se a faca ainda lhe dá tempo para chamar Nosso Senhor.” (p. 259)) e, claro, no perdão (“Ódio por quê? Ódio de caboclo não dura muito porque ele logo o afoga em sangue.” (p. 263)). Entendemos, também, outros princípios que subjazem à estrutura do mundo interiorano: além do patriarcado, com enorme submissão das mulheres, há a violência fruto de uma terra sem leis; ou melhor, uma terra onde as leis são feitas por quem melhor maneja uma arma. São questões caras à literatura que retrata o mundo rural brasileiro, mas que, em Coelho Neto, apresentam-se como exceções.

Embora seja compreensível que o humor permita que certos temas mais sensíveis sejam tratados, o fato de contos infantis possuírem um grau de violência sem similar nas obras

adultas de Coelho Neto parece indicar a permanência de certas idealizações do povo rural nessas últimas. Há, nelas, uma falta de atenção às estruturas socioeconômicas que regem a vida rural, como se aquele interior da abertura de *O rei fantasma* ou do conto “Na roça”, seguro, tranquilo, ainda fosse o representado em outras de suas narrativas posteriores, pelo menos parcialmente. Com suas personagens padecendo problemas *sui generis*, e uma consideração da economia que chega a ser até otimista — os mecanismos de produção e comércio rurais funcionam —, falta trato a problemas inerentes a uma terra “sem Deus, sem rei, sem lei”. Por exemplo, tirando raras exceções, como em ficções como “O diamante”, “A pérola” (*O Paiz*, 29/04/1894) ou *Os narcotizadores*, não há ladrões ou assassinos no sertão de Coelho Neto. Mesmo com toda a comunidade sabendo que Matheus, de “Fertilidade” (*Treva*), acumulava grande quantidade de dinheiro enterrado em seu terreno, ninguém se interessa em roubá-lo. No máximo, há o casal de “Os velhos”, que *teme* ser roubado (nunca é). Quem possui terras, nenhum risco corre de perdê-las; poderosos proprietários ou grupos de jagunços que esmagam o pequeno lavrador não afetam os caipiras de *Sertão* ou *Banzo*.

1.1 PERSONAGENS ENTRE A IDEALIZAÇÃO E O REAL

Para Coelho Neto, o ideal em sua mente e a realidade diante de seus olhos formaram um confuso cabo de guerra. Uma mostra dessa confusão em sua cabeça é a crônica apropriadamente intitulada “Ideal”, de *Bazar* (1928). Ao elogiar a dramaturgia idealista em contraposição à realista, sua opinião acaba por ultrapassar estilos literários. Em determinado momento, após exaltar o gênio e seus ideais, afirma:

Os que rastejam veem apenas a planície rasa, e o que nela se move: os trabalhos exaustivos, as misérias dolorosas, os vícios repugnantes, a luta pelo pão escasso de cada dia, os conflitos mesquinhos de interesse, os amores corriqueiros e todas as suas consequências. (1928a, p. 201).

Esse rastejar seria um preciso resumo daquilo que o próprio autor retratou com qualidade artística em algumas ficções significativas, sejam urbanas ou rurais²⁵. O crítico Herman Lima (1958, p. xxiii), que havia percebido a idealização nos *romans à clef* do autor, e

25 Ressalte-se que não estou defendendo uma supremacia da obra realista sobre a idealista; ocorre de Coelho Neto ser melhor criador quanto mais próximo está da realidade. O idealismo do autor não foi adequado e desenvolvido o bastante para gerar alguma obra significativa. Coelho Neto não era discípulo de Kant ou Schiller; não desenvolveu ideias filosóficas ou mesmo de grande abrangência, como, digamos, alguma conjectura ontológica, teologia construtiva ou conceito moral elevado. Em saberes existenciais ou metafísicos, apenas defendeu princípios convencionais, sem maiores profundidades, normais a um homem culto brasileiro de sua época.

o embate com a realidade em alguns de seus contos, afirma que Coelho Neto estaria “perdido em contínua perplexidade entre as tendências duma inspiração exótica e os surtos do bom senso que tentavam deter-lhe a marcha impetuosa para o seu mundo lúdico”. De fato, o choque entre ideias (e ideais) e o mundo real não impediu que Coelho Neto tenha tido, creio que com mais frequência do que em surtos, uma boa percepção da realidade²⁶.

Algo significativo é que Coelho Neto, que tanto oscilou entre ideias e realidade, foi capaz de criar ficções em que esse problema é uma característica das próprias personagens. Tomemos, muito abreviadamente e adiantando análises mais longas que ocorrerão nesta tese, certas narrativas suas e os ideais não realizados de seus protagonistas: temos *Miragem* e o desejo por uma família unida e feliz; “Os velhos” e a crença na sobrevivência do amado; “Villancete” e “A tapera” e a certeza de um amor; “Bom Jesus da Mata” e o poder da arte; “Segundas núpcias” e “Casadinha” e a segurança do casamento para uma mulher; “Assombramento” e “Mãe” e a proteção dentro da escravidão advinda de um parentesco; “Os pombos” e a segurança da constância; “Acédia” e a concupiscência para um padre; *Rei negro* e a independência *a priori* do subjugado; “Fertilidade” e a superação da classe social. Em todos esses casos, o protagonista possui tal ideia ou ideal, descobre sua impossibilidade, e a história termina. A narrativa, ocasionalmente, fica prejudicada por esse padrão, onde, do choque entre real e as ideias nas mentes dos protagonistas, não desembocam eventos críveis ou mesmo coerentes, gerando personagens que agem tolamente ou, literalmente, enlouquecendo. O caso extremo é, provavelmente, “Atração da terra”, em que uma criança acredita, a ponto de morrer por isso, que a falta de uma folha de calendário desencadeará o fim do mundo.

O que não impede de haver narrativas bem desenvolvidas, nas quais a vitória da realidade sobre o ideal é adequadamente narrada, geralmente acompanhada do ocaso do protagonista, com arcos adequados mesmo quando há brevidade nas conclusões. Entre essas, podemos destacar *Miragem*, que será analisado em seção à parte, e “Bom Jesus da Mata”, de *Treva*.

No conto, Isidro é um jovem tuberculoso que, após aprender a fazer esculturas em Coimbra, é aconselhado pelo seu médico a passar algum tempo no sertão. Os dias seguem com ele vivendo com sua tia Balbina, até que um achado altera a rotina do jovem. Ao passear pela floresta fechada, depara-se com um tronco de árvore morta que, aos seus olhos, possui certa semelhança com um ser humano: “aparentava o todo de um homem ajoelhado, de mãos postas, a cabeça pendida sobre o peito rugoso” (1924a, p. 96). Munido de ferramentas,

26 Como exemplo, ver Anexo D para a questão da saúde nos sertões — e uma idealização do mesmo assunto.

durante um mês Isidro passa seus dias esculpindo a madeira para que, de forma mais simétrica e bela, tome as formas que vislumbrou em sua mente. Obcecado pela transformação artística que está causando ao tronco, segue para trabalhar mesmo em um dia que ameaça chuva. Ao ser tomado por um temporal, volta esbaforido para casa e logo está doente. A tuberculose volta a atacá-lo; vomita sangue, passa dias febris. Visto ser temporada de chuvas, é decidido que o melhor é que o jovem volte à cidade grande.

Lá, retoma sua vida boêmia e, dada a pobreza intelectual local e falta de opções, está pensando em retornar à Europa quando recebe uma carta de sua tia Balbina. Havia sido descoberta, no meio da floresta ao redor da Mata Funda, uma estátua milagrosa. Levada à igreja, muitos são os que vão adorá-la, sendo curados de cegueira, paralisias, doenças. As emoções de Isidro se dividem entre o orgulho pelo seu trabalho e certo medo de fazer uma ofensa a Deus contando a verdade. Dessa mistura resulta se ver como tendo “criado aquele deus [...] exatamente como o Cristo” (p. 109–110) quando esse realizava seus milagres. A febre da adoração atinge o próprio criador da estátua, que decide voltar ao sertão para presenciar os eventos que estão a se desenrolar. No caminho à igreja, vendo inúmeros peregrinos indo venerar a estátua, é tomado por um arrebatamento: passa a acreditar, definitivamente, que “Deus o escolhera para intermédio do milagre, atraindo-o à clareira, deparando-lhe o tronco esboçado que ele apenas retocara e polira” (p. 113). Porém, nos informa o narrador, no local não estão ocorrendo milagres. Há apenas a fé difusa, “os dias correndo sem manifestação alguma de melhora” (p. 114) para os peregrinos.

Isidro volta a ser tomado por dúvidas. Seria capaz de aceitar a divindade daquela estátua? Se aceitasse, aquele pedaço de madeira já seria, desde o início, algo sagrado, ou foi ele mesmo, como um enviado, que realizara um desejo divino? Entra na igreja junto com uma multidão; sente-se emocionado, como se a fé pessoal aumentasse dada a força da coletividade. Porém, um pensamento rememorativo o perturba: aquela imagem, conforme sentira quando a vislumbrou pela primeira vez, não era de fato um ídolo cristão, mas algo que exaltava a força da floresta, um deus silvestre. O jovem escultor é, então, tomado por um ataque de tuberculose. Cuspindo sangue, consegue deixar a igreja. Do lado de fora, admira os cânticos, as adorações, a fidelidade do povo. Ainda não desfeito da crença de ter cumprido, sem saber, um ato divino, Isidro passa a sofrer longamente um último ataque, caindo desfalecido e batendo a cabeça. Vendo que a multidão ao redor está ocupada venerando a estátua, sem ninguém para ajudá-lo, chega a uma conclusão racional antes de morrer:

O seu ídolo matara-o e ainda fizera a solidão em torno da sua agonia. Todos lá

estavam em volta do tronco — era a sua obra que o isolava, que o fazia acabar miseravelmente, na triste e obscura sacristia, onde ecoavam os louvores dos homens à árvore bruta que ele tornara um Deus. (p. 126).

Acaba-se, para o protagonista, qualquer relação da estátua com o divino. Isidro entende que a adoração é simplesmente por um “tronco”, que aquilo que está na igreja é a “sua obra” — isto é, o produto final de uma ideia sua, não algo que Deus o escolheu para realizar. A adoração é feita por “homens”, incluindo o vigário, a uma “árvore bruta”, não a um objeto sagrado. A estátua, e todo o ideal que ela passou a representar, foi o que o matou: trabalhando diariamente nela, inclusive sendo atingido pela tempestade que o levou a um longo estado febril; também, fazendo-o permanecer por mais tempo no sertão, deixando para trás a cidade grande; por fim, para se ver sufocado por uma multidão da qual não há um sequer para ajudá-lo — o que, também, reforça a crítica a esse tipo de adoração, com a multidão incapaz de perceber os problemas ao redor enquanto se entrega à idolatria, isto é, o afastamento da realidade.

Antes de *Treva*, “Bom Jesus da Mata” havia sido publicada anteriormente em *O Paiz*, entre 11/01 e 17/02/1905. Diferença significativa está no final; não havia, na publicação em periódico, tantas considerações do protagonista sobre a sua fixação no ídolo tê-lo prejudicado. Grande parte do que se encontra nas últimas três páginas da versão em livro é adição posterior; a crítica à idealização ainda não estava plenamente formada.

Se o conto final buscava denunciar, em mais de um nível, o perigo da idealização contra a realidade, Veiga Miranda (1935, p. 15–19), em uma crônica de 1904, relata o enredo que ouviu de Coelho Neto, em um encontro de intelectuais de São Paulo, de uma “projetada novela” chamada “Jesus das matas”. Na ideia inicial, o protagonista deixa a cidade não apenas por causa de seu estado de saúde, mas também por um cansaço com seu dia a dia, novamente o mundo rural como salvaguarda da vida urbana. Após fazer a estátua, o escultor recupera a saúde, que volta a perder na cidade; ao saber da adoração pela sua obra, retorna ao interior e é curado em definitivo. Ainda não há a viagem a Portugal ou a fazenda da tia; o título é literalmente sobre a estátua criada, não contendo o nome da vila (Mata Funda). Isto é, o sertão idealizado *pelo autor* nesse primeiro enredo tornou-se uma idealização *da personagem* na versão final. No fim, as versões do conto servem de paradigma das voltas que Coelho Neto deu ao redor dessas duas posições.

1.2 *MIRAGEM*

Apesar de haver um sertão idílico nos primeiros escritos de Coelho Neto, os problemas rurais não demoraram a ser representados e se tornaram constantes em sua ficção: as dificuldades em fazer a terra produzir, os conflitos relacionais e o perigo de animais e doenças viriam a ser temas recorrentes; e, também, a religiosidade — não apenas os problemas metafísicos (alguém não ser batizado etc.), mas também a discriminação decorrente de um cristianismo sincrético. Algumas dessas questões foram tratadas em seu segundo romance, *Miragem* (1893 em periódicos, 1895 em livro). O romance principia descrevendo a mudança realizada por Maria Augusta e filhos após a morte de seu marido, Manoel Fogaça. Deixam a pequena cidade interiorana de Vassouras para ficar em Paty, então região da mesma cidade, hoje município independente no estado do Rio de Janeiro (o nome completo é Paty do Alferes).

Manoel, anteriormente, revendia o café que comprava dos negros que o roubavam das fazendas, criava galos para rinhas, possuía gado, comerciava muares, trabalhava com transporte de madeira: “corria a tudo, de tudo entendia” (1895, p. 11), informa o narrador. Sendo português imigrado, há indicações de ter trazido alguma herança consigo: há um altar religioso familiar (p. 12), e Maria cobria-se de “ouro antigo” (p. 20) quando ia à missa. Vale notar que a família e outros habitantes descritos são religiosos, rezando muito, justificando fatalidades como sendo desejo divino, cumprindo os costumes católicos. Aqui ainda não há a crítica ao sincretismo rural, às deturpações feitas em relação à religião, como se tornaria comum na obra de Coelho Neto posteriormente. O catolicismo praticado não tem nada de estranho, de invasor, e é um forte consolo moral para que os sertanejos aceitem e superem seus problemas. Mais que isso, é baseado em uma teodiceia que não condiz com o restante da obra do autor, do que trataremos posteriormente.

Na estrutura familiar, temos que o filho, Thadeu, constantemente doente, trabalha como caixeiro de uma venda; mimado pelo pai, é visto pela mãe como sendo um preguiçoso. A filha, Luiza, era defendida pela mãe, enquanto o pai a criticava por qualquer indicação de que estava a se relacionar com qualquer homem da vizinhança. As brigas decorrentes desses conflitos familiares amainavam-se à noite, quando os quatro se juntavam para jogar bisca.

Não se sabe a razão da morte de Manoel. Enquanto carregava algumas toras de madeira, havia caído do carro, sendo esmagado por esse (p. 22); os locais creem que ele foi atingido por uma das toras que carregava (p. 28 e 29), embora a descrição se assemelhe a de um enfarto (p. 25 e 40). Seu corpo inerte é levado pelos companheiros de trabalho até a casa,

inicialmente tomando-o por morto; mas Manoel ainda recobra a consciência, troca algumas palavras com sua esposa e filho, pede para conversar com a filha (o que acaba não ocorrendo), é consultado por um médico, que pede recolhimento ao enfermo. Então, acaba por falecer. Diante do túmulo do pai, Thadeu ouve de Nazario, vizinho ferreiro e amigo próximo da família, algo que viria a guiar o comportamento do jovem a partir de então: “És tu agora o chefe da casa, és homem, tens obrigação de ser forte” (p. 48), o que, no ímpeto de ser realizado, trará mais incertezas e fracassos do que sucessos.

A casa para a qual mãe e filhos se mudam em Paty é de um padrinho de Thadeu, Manoel Gomes. Dias após o enterro do pai, o jovem, deixando seu trabalho na venda, decide voltar a seu lar para trabalhar nas terras, tanto pela melancolia dessa nova residência, mais humilde do que a anterior, quanto por um sentimento de obrigação para com mãe e irmã, que deveriam ter, respectivamente, uma boa velhice e um adequado casamento. Apesar de sua inexperiência com o trabalho nos campos, Thadeu está confiante de que é possível manter o bem-estar de ambas com o seu esforço.

Duas decisões indicam certa imaturidade do jovem. A primeira, de forma indireta, é ele ver os alqueires de terreno baldio que lhe pertencem e desejar plantar nessa terra “virgem, nova e rica de seiva, nunca explorada pelo braço do homem” (p. 69), e que, por isso, em sua opinião, não havia por que não produzir. Visto que seu pai, tão trabalhador que era, não plantou nesse espaço, seria de se questionar se a ideia é tão propensa ao sucesso assim (tudo indica que o pai mantinha apenas uma horta no espaço (p. 57), mas nenhuma plantação maior). O segundo momento é quando observa o gado que restou — bois e vacas velhos, fracos. Por um momento, pensa em vendê-los para o abate para assim comprar equipamentos agrícolas. Mas a afinidade que tem com tais animais o impede, com Thadeu decidindo mantê-los para que vivessem e morressem de forma natural. Logo após tomar essa decisão, um dos bois muge longamente, o que reforça sua opinião: “para Thadeu, sensível e impressionável, esse fato naturalíssimo apareceu sob uma feição maravilhosa — os animais agradeciam-lhe a misericórdia pela boca do mais forte” (p. 72).

O otimismo inicial pouco dura. Ao meio-dia, Thadeu está tão esgotado pelo esforço que, fechando os olhos para descansar, acaba dormindo por toda a tarde. Outra ideia surge: tem a certeza de que, queimando todo o terreno, terá uma terra fecunda sem precisar trabalhar. O tempo passa (não somos informados se a queima foi feita); três meses depois, após uma noite de chuvas fortes, que desfazem o trabalho feito por Thadeu até então, ele sofre um ataque de tuberculose, vomitando sangue. Nazario recomenda que o rapaz busque outro emprego.

Temos então um capítulo focado nas mulheres que permaneceram em Paty. Após saber da doença do filho, decidem voltar a morar na antiga casa: “não podiam deixar o irmão sozinho, sem uma pessoa que lhe desse os remédios a tempo e a hora” (p. 95), afirma Luiza, embora, posteriormente, as duas pouco ou nada farão por Thadeu. Ambas também odeiam a mulher de Manoel Gomes, Ana Rita (inicialmente apresentada como sendo Maria Rita (p. 96)), escrava liberta, que culpam pelo desaparecimento de certas roupas, dizem ter um caso com um mascate, e que sobre a qual concluem: “Que é que se pode esperar de uma criatura como essa, acostumada no quadrado?” (p. 97). Se, para manter as aparências, quando as duas veem Rita frente a frente, são educadas, fazendo convites para futuras visitas, elas não deixam de tomar os negros como inferiores.

Esse racismo por parte das personagens mostra não apenas o problema da aceitação dos negros libertados após Abolição, como também é parte de uma busca do narrador em mostrar como as relações no mundo rural são frágeis. Por exemplo, em *Miragem* há descrições que indicam esquecimento da vila em relação a Manoel. Quando o filho, certo tempo após o enterro, conversa com Nazario, esse afirma ter rezado missa pelo finado a qual foram meia dúzia de conhecidos: “isso é assim mesmo. Não, que ele agora não pode empanturrar os buchos” (p. 65). Depois, é sabido que um conhecido atacou Turco, o cão de estimação de Manoel, cegando-lhe um olho.

Posteriormente, somos informados que Luiza também não tratava bem o animal, o que soa não apenas como falta de respeito para com o antigo dono desse, mas como se o indivíduo fosse incapaz de gerar história e continuidade. Nada em *Miragem* é construído ou sequer lembrado; assim que uma personagem morre ou se afasta, é esquecida. Mesmo familiares ou pessoas próximas em uma época passam a se ignorar tempos depois.

Quanto a Thadeu, suas relações familiares continuam ruins. Temos um aspecto interessante de uma sociedade patriarcal, mas onde as mulheres aproveitam a situação de desamparo para nada fazerem. Mesmo um homem frágil e enfermiço é que deve trabalhar, nunca as saudáveis Maria Augusta e Luiza, que não lidam com a terra, não trabalham no comércio, ficando a bordar e coser — p.e., apesar de afirmar que as terras são grandes demais para uma pessoa só cuidar, Maria Augusta diz que “não contasse com ela... com ela não, que não nascera para a enxada” (p. 103). Quando mãe e irmã voltam a morar com Thadeu, vemos que a posição passiva feminina não é meramente um dever, como se fossem obrigadas a aceitá-la; elas também utilizam isso a seu favor. Com Thadeu trabalhando diariamente do amanhecer ao pôr do sol, visto a demora da terra em dar frutos, mãe e irmã ameaçam buscar outros homens para cuidar delas, o que seria uma ofensa, na opinião do jovem, ao nome da

família. Mais que isso, elas são moralmente agressivas. Maria Augusta afirma que outras terras são fartas pois quem trabalha nelas “eram homens” (p. 103). Luiza ameaça até se matar dada a situação que ela enxerga como sendo culpa somente do irmão, enquanto mente para a mãe de que Thadeu nada trabalha, dizendo que ele passa o dia inteiro dormindo na roça. Nem Nazario acredita em Thadeu, duvidando que alguma das mulheres estivesse pedindo mais do que deveria receber. É um exemplo de como, em uma sociedade machista, um homem pode ser punido, visto não se encaixar em uma fórmula prescrita — a de provedor, forte, sob o qual caem todas as responsabilidades. Thadeu não é compreendido como alguém fazendo o máximo de que é capaz, de que não tem culpa pela doença crônica que o afeta desde pequeno; mais do que ser ignorada pela mãe, a tuberculose é vista como sendo uma desculpa do filho para não trabalhar: “é um preguiçoso, um molenga, um vadio” (p. 13), diz quando Thadeu é criança; “era um preguiçoso, um vadio, só queria comer e dormir” (p. 106), afirma quando Thadeu é adulto.

Não conseguindo suportar essas condições, o jovem resolve ir ao Rio de Janeiro e procurar lá algum emprego. Não é ato imediato; da ideia à ação passam-se meses, quando Maria Augusta, então, encontra uma carta de despedida. Desesperada, pede informações e ajuda para Nazario. Segue-se uma longa discussão entre os dois, com Nazario criticando severamente a mãe e a irmã de Thadeu, afirmando como o rapaz trabalhou o máximo que podia, tendo em vista apenas o bem delas, mas não recebendo nada em troca — “era volta e meia um dito, eram pragas, maus modos, até lhe deixavam o quarto por fazer” (p. 119), diz o amigo da família —, enquanto a mãe afirma categoricamente que jamais ela ou a filha fizeram qualquer mal ao rapaz.

Personagem curiosa é Nazario: desastre feito, põe-se a moralizar. Antes, quando Thadeu pediu-lhe ajuda, afirmava o oposto, de que Maria Augusta e Luzia não eram aquilo que o jovem descrevia serem. Não só, ao se afastar da casa para buscar informações sobre Thadeu, Nazario, falando consigo mesmo, volta e recriminá-lo: “Deixar duas mulheres desamparadas, esquecer a mãe, esquecer a irmã e nem uma palavra de adeus para ele, era a ingratidão, não se fazia. Pobres coitadas!” (p. 129). Essa variação constante é uma forma de não se comprometer com nada, de não se responsabilizar pelas ações e sofrimentos de alguém sobre o qual afirma que “cresceu-me nos braços” (p. 128). De um lado, como veremos adiante, a personagem é guiada por um fatalismo que a torna incapaz de causar mudanças. Por outro, a verborragia de Nazario reforça a questão presente nessa primeira parte de *Miragem*, que é a falta de amor entre os sertanejos para com os seus. Ponto central e explícito nesse romance, as relações disfuncionais dos habitantes do sertão é algo que estaria presente ao

longo da obra de Coelho Neto — há filho contra mãe, uma vila inteira contra uma indígena, latifundiários contra negros, relações amorosas problemáticas etc. — embora, aqui, tal questão alcance níveis dramáticos que não seriam superados na obra do autor.

Meses depois, Nazario recebe uma carta de Thadeu. Passando fome no Rio de Janeiro, após trabalhar como vendedor de jornais e, tendo tomado chuva, indo parar na Casa da Misericórdia, decide se alistar no exército. Havia cogitado voltar a Vassouras, mas temia a reação da mãe. Enfim, afirma que “é uma carreira e o que tem de ser tem muita força” (p. 137). Nazario e Maria ficam abalados após a leitura da missiva, embora Luzia se mantenha “impassível e calma” (p. 139). Nazario lança acusações contra ela, tachando-lhe de insensível, enquanto perdoa a atitude da mãe. Em seguida, esse homem fatalista, em um otimismo profundamente pessimista (ou vice-versa), afirma que logo Thadeu será atacado pela moléstia e que voltará para casa de qualquer jeito. Após planejarem conversar com certas pessoas em busca de solução aos problemas, o que não se concretiza, Nazario e Thadeu se despedem, finalizando a primeira parte da obra.

A segunda parte de *Miragem* descreve Thadeu e sua vida militar, saudoso de sua família, chegando a chorar de medo de haver uma nova guerra na qual teria de lutar, ouvindo dos colegas de farda os problemas familiares de cada um, viajando por áreas onde ocorreu a Guerra do Paraguai, assentando em um destacamento em Corumbá, perto do forte Coimbra. Lá, inicia um relacionamento com Maria Bárbara, filha de uma indígena. Maria Bárbara engravida de Thadeu, que logo precisa retornar à Capital Federal com sua tropa, onde presencia a Proclamação da República. Chega a sonhar com Vassouras, suas plantações florescendo, sua irmã casando-se, mesmo seu pai estaria ainda miraculosamente vivo (p. 218–222).

A primeira edição em livro de *Miragem* é de 1895. A terceira, de 1921, foi chamada de “edição definitiva”. Embora na primeira parte não haja diferenças entre ambas, a segunda foi radicalmente alterada, mudando inclusive a construção das personagens, que são mais desenvolvidas²⁷. Por exemplo, a mãe de Maria Bárbara é nomeada, Nhá Chica, e descrita como sendo indígena (na original, está como cabocla (p. 228)); a filha é rendeira, enquanto a mãe...

[...] andava pelos matos catando ervas e raízes para mezinhas ou por aqueles recantos de pobreza benzendo crianças quebrantadas, bicheira de gado, “maldita” ou estupor, curando mordedura de cobras ou fazendo partos. Não faltava a velório e para tirar reza não havia outra.

27 Sobre a seção militar de *Miragem* e as diferenças entre as versões, ver Anexo C.

Nhá Chica era tudo, assim nos palhais como nas casas ricas, sempre com o seu rosário, mais virtuoso em curas do que todos os remédios de botica. (1921, p. 166).

Na primeira edição, a descrição é apenas: “vivía pelos matos catando ervas e pedras santas” (1895, p. 228). A terceira parte, por sua vez, também possui diferenças. Analisaremos inicialmente a edição original.

Na mórbida *coda* que é essa seção do romance, após um capítulo que ainda lida com a vida militar de Thadeu, falando da amizade entre os soldados, e as histórias da Guerra do Paraguai conforme contadas pelos mais experientes, Thadeu, ao retornar a Vassouras, vê-se dividido entre as lembranças que os arredores suscitam e as mudanças que percebe tanto em construções e paisagens, quanto nas pessoas. Ao longo da seção, muitos são os que não o reconhecem à primeira vista, o que, por si só, basta para feri-lo emocionalmente.

Ao interpelar uma conhecida, o jovem é informado de que sua mãe e irmã vivem separadas; deduzindo que essa se casou, dirige-se a seu antigo lar, passando antes pela ferraria de Nazario, que está em ruínas. Thadeu, ainda buscando ver tudo de forma positiva, conclui que o amigo se mudou para algum outro lugar. Chega a sua antiga casa: está reformada, com plantas viçosas, aspecto em tudo melhor, o que parece corroborar seu otimismo. Porém, é levado às lágrimas ao saber que a casa é, agora, propriedade de outra família.

Confuso e entristecido por tantas mudanças, decide ver a lápide de seu pai, visto que “esse devia lá estar no cemitério, entre os túmulos, alimentando as rosas e os bogaris silvestres, esse não se arredara como os outros” (p. 320). No caminho, depara-se com uma cozinheira que, em tempos idos, trabalhara para sua família, e que dá mais informações sobre onde estão Maria Augusta e Luiza.

Indo em busca da mãe, depara-se com uma mulher tísica, carregando uma criança, um tanto similar à sua irmã — é a própria. Ela está vivendo com um homem, e culpa a mãe, com quem não mais fala, por seu estado. Além disso, conta que Damião, filho de Nazario, foi morto em uma briga, pouco depois de roubar “quase tudo quanto o pai possuía” (p. 327). O ferreiro agora trabalha em fazendas e tornou-se alcoólatra. Maria Augusta também passou a beber, chegando a ser presa. Vale apontar que essa Luiza então descrita é diversa da jovem que vivia antes com seu irmão. Suas atribulações geraram amadurecimento. Ela possui uma visão clara da situação da família, que explica claramente e pacientemente ao irmão, a quem dirige carinho e atenção, embora não o acolha.

Despedem-se. Thadeu chega a casa pobre e malcuidada que sua mãe divide com outra mulher. Maria, “magra, um esqueleto mal coberto de andrajos [...] o aspecto degenerado de macróbia e na fisionomia demudada um laivo de idiotice senil” (p. 338–339), não o

reconhece, afirmando que o filho morreu na guerra.

Perturbado e triste, Thadeu decide procurar por Nazario, que, vivendo nas ruínas de sua ferraria, tampouco está bem ou informa melhores notícias. Sempre bêbado, é constantemente ofendido e até agredido pelos locais. Após informar que o cão Turco morreu, fala ao jovem que “tudo do teu tempo foi-se”. Se as terras que eram da família Fogaça agora possuem boas plantações, é por ter sido trabalhada por quatro “latagões” (p. 256), o que confirma a opinião antiga do homem de que Thadeu, sozinho, não teria como fazer suas terras prosperarem. Luciana Murari (2009, p. 135–136) analisa o trecho de *Miragem* em que Thadeu tenta tornar as terras de sua família férteis (e fracassa) como mostra de influência da corrente de pensamento do darwinismo social na ficção de Coelho Neto: Thadeu não é apto ao que pretende fazer e é derrotado pelo meio. Ao que acrescento dois fatores que corroboram o argumento: além da comparação negativa entre o protagonista e os “latagões” que são bem-sucedidos e vencem a natureza, há a busca da mãe e irmã de Thadeu por homens mais capazes de cuidarem delas. Em suma, fatores não-biológicos (a vontade, a determinação) cedem à debilidade biológica.

Outro aspecto de determinismo provém da religiosidade conforme seguida pelas personagens, que, em Nazário, chega ao fatalismo. Em uma conversa com Thadeu, ao explicar os problemas de sua vida, ele os vê como sendo fruto da vontade divina:

— Deus é bom. Deixou-me só, arruinou a minha casa, tudo por seu amor.

[...]

— Eu, além do sofrimento, tenho os desenganos que a velhice traz. Tu ainda podes ver o futuro, eu só vejo o passado e resigno-me. É a vontade de Deus... assim seja.

“Há sempre alguém que sofre mais do que aquele que se julga o maior padecente.

[...] A noite é negra mas Deus está no fundo da noite.” (1895, p. 355, 360–361).

Em seguida, oferece as palavras motivacionais de costume. Entre elas, apresenta a imagem que intitula a obra: um patrício seu, ao atravessar o deserto, contou-lhe como, no ápice da sede e do desespero, as pessoas julgavam ver adiante um campo verde, persegui-lo, para logo descobrirem ser tudo ilusão. Assim foi a esperança de Thadeu com sua família que, somando tudo que é dito dela, mostra-se disfuncional há muito. Para Nazario, a ilusão é Thadeu acreditar que, agora, seria capaz de salvar mãe e irmã — o ideal é que se afaste delas: “ama-as de longe” (p. 363), pede.

Thadeu enxerga a origem do problema como sendo a morte de seu pai: “cresci entre a morte e os carinhos de meu pai; mais tarde o túmulo onde jazem sepultadas a felicidade e a honra dos meus. Começou para mim a vida penosa” (p. 360). Porém, de acordo com Luiza,

mesmo quando o pai ainda estava vivo, Maria Augusta o traía — adiante na obra, um homem chega a sugerir maliciosamente que Nazario é o pai de Thadeu (p. 386), o que é sinceramente negado, mas indica que o comportamento da mulher era conhecido. Mesmo Thadeu acredita que a irmã, agora tísica e miserável, não mudou da pessoa indiferente e arrogante que era no passado; seu comportamento atual parece justificar as preocupações paternas antigas em relação a namoros não permitidos. Somando a isso a fragilidade crônica de Thadeu, jovem que não era compreendido nem pela própria mãe, temos que a própria família Fogaça nunca foi de fato bem-sucedida ou feliz: os pontos positivos, que mantiveram as esperanças de Thadeu na funcionalidade de trabalhar sozinho nas terras que possuía, e voltar para Vassouras, mostram-se como que baseadas em um otimismo ingênuo. O jovem, atento apenas ao amor que recebeu do progenitor, foi incapaz de enxergar os problemas estruturais existentes — ou mesmo conforme foi envelhecendo. O sofrimento do qual agora padece ao desvendar as desgraças é indício da incapacidade de ter percebido, no passado, que as vidas de cada um já indicavam esses destinos; tudo já estaria pré-determinado. Não apenas as personagens são fatalistas, mas a própria obra assim é: sua estrutura consiste em descrever esse arco de descoberta do inevitável.

Nazario convence Thadeu a visitar a mãe, sobre a qual o jovem havia mentido anteriormente, dizendo não ter visitado ainda. Desta vez, Maria reconhece o filho, embora ainda indique confusão mental — chega a questionar se Thadeu sabia que o pai havia morrido. Mostra o corpo marcado pela fome, culpando Thadeu e Luiza pela sua condição; repele o filho e sai da casa, perdendo-se na noite.

Os dois homens caminham e conversam até o amanhecer, com Thadeu sofrendo um ataque de tuberculose, vomitando sangue. Nazario o leva até a Casa da Misericórdia local. No dia seguinte, ao retornar para visitá-lo, é informado que o jovem havia morrido naquela mesma noite. Entra em uma igreja e desaba em lágrimas.

Na edição definitiva, essa terceira parte teve vários momentos reescritos, alterando certas perspectivas. De mais notável é a questão religiosa, em que Nazario não enxerga mais os problemas como vontade divina, mas como fatos da vida. Por exemplo, se na primeira edição ele afirma que “a vida é assim mesmo: nasci para ser desgraçado” (p. 353), o destino estando pré-determinado, na edição definitiva a personagem diz que “estou aqui como num cárcere e as correntes que me prendem são mais fortes do que grilhões de ferro” (1921, p. 308). Ainda é lúcido, porém, e entendemos que, com esforço próprio, poderia melhorar de situação (por exemplo, largando a bebida). Mais adiante na narrativa, ao ser questionado por Thadeu de por que há pessoas ruins que vivem bem, Nazario responde:

— E sabes lá o que se passa na alma dessa gente? A felicidade não é o que se vê, rapaz, como o céu não é isso que aí está. Felicidade... Olha esta noite: mais alva que a neve e toda manchada de negro. Quanto mais clara é a luz mais se carregam as sombras. Quem sabe o que se passa no coração desses tais...!? Se houvesse na vida felicidade perfeita, Deus seria injusto e os infelizes teriam razão de revoltar-se contra Ele. Nós sempre nos imaginamos os maiores desgraçados do mundo, do mundo! Desse bocadinho de terra em que vivemos... (1921, p. 314).

Ao invés de justificar os problemas a partir de uma teodiceia, agora a personagem enxerga a situação a partir do imanente, das limitações do indivíduo — o ser humano como ente incompleto, imperfeito e, por isso, incapaz de alcançar uma suposta felicidade. Problemas, como a velhice e falta de saúde, são vicissitudes da vida humana, e não decorrência de uma vontade divina. A impossibilidade em não se entender por que pessoas más possuem vidas boas vem da incapacidade de conhecer a vida pessoal de todos, e não por não se ser capaz de entender supostos desígnios divinos, em que há níveis já determinados de sofrimento, com alguns recebendo mais do que outros.

Na edição definitiva, não há a segunda visita de Thadeu à Maria Augusta — Nazario, após entrar sozinho na casa onde ela vive, diz ao jovem que é melhor que ele não a veja. Há alguns comentários sobre pessoas bem-sucedidas na vila, removendo ainda mais o fatalismo reinante da primeira edição, que englobava a sociedade local como um todo; a indicação de que Thadeu havia passado três anos longe de Vassouras; lembranças adicionais desse sobre sua infância; seu desejo de voltar à mulher que conheceu em Mato Grosso. No final, Nazario crê enxergar os espíritos do filho e de Thadeu na igreja, o que é compreendido por uma freira como sendo mero comportamento de um bêbado.

Se considerarmos outros protagonistas tuberculosos na obra de Coelho Neto — Evaristo de *O polvo*, ou Isidro de “Bom Jesus da Mata” —, os problemas que os afetam provêm de uma somatória de eventos e questões das quais fazem parte decisões feitas por eles mesmos, o que não ocorre em *Miragem* — Thadeu é levado pelas situações tal barco pela maré, algo atenuado, mas não eliminado, na edição definitiva. Porém, apesar da incapacidade de reagir a um destino já definido se mantenha, vendo a obra como um todo, as alterações feitas entre as edições afetam negativamente a sequência emocional atravessada por Thadeu. Por exemplo, na obra original, a vida militar apresenta-se como inócua, não havendo utilidade nas ações feitas pelos soldados — parece algo *pro forma* — indicando a vida do jovem sertanejo como sendo uma sequência ininterrupta de ações vazias. Na edição definitiva, a Proclamação da República é exaltada, o que parece dar um sentido maior à existência da personagem, pelo menos por um breve momento. Foi outra forma de Coelho Neto remover o

fatalismo prévio, além de uma mudança de posição política. No final das contas, a edição original se apresenta com uma coerência interna que é irregular na edição definitiva, não apenas em relação às personagens, mas à própria estrutura narrativa. Se muito da primeira edição foi reaproveitada como estava na definitiva, outras seções foram alteradas, fazendo com que em certos momentos a obra soe como fragmentada.

Para finalizar, convém adicionar que a obra original, publicada em *O Paiz*, difere ligeiramente da primeira edição em livro. Nos três primeiros dias de publicação (20/02, 22/02 e 24/02/1893), narra-se sobre Thadeu em seus últimos dias como militar, antes de retornar à sua vila natal, com uma exposição resumida dessa vida, incluindo o dado futuramente suprimido de que o jovem havia perdido um braço. O dia 26/02 está fiel ao livro. No dia 28/05 há uma seção posteriormente suprimida, situada entre o segundo e terceiro capítulo do livro, em que Thadeu, conversando com um amigo que encontra após receber a baixa militar, explica sobre como perdeu o braço (uma ferida gangrenou), relata a vida no hospital e menciona ter recebido informações de Maria Bárbara, admitindo vontade de retornar ao Mato Grosso: “se eu não tivesse minha mãe e minha irmã era para onde eu ia. Sei que ela me estima [...] mas não posso, primeiro minha mãe”.

Se alguém procurar por mais diferenças, encontrará momentos que tendem ao melodramático. Por exemplo, enquanto Thadeu e Nazario conversam após a visita à mãe do jovem, ouvem o sino da igreja dobrar, ao que o jovem afirma que é por ele — “não vêes que levo no esquife de meu coração todos os meus sonhos mortos” (27/06/1893). Após o falecimento do protagonista, informam que ele morreu de aneurisma, ao que Nazario retruca que “foi o coração que o matou” (01/07/1893).

2 FAZENDO FOGO COM QUALQUER LENHA

Qualquer estranheza pelo fato de um romance histórico realista, *Miragem*, ter sido publicado pelo mesmo autor três anos *antes* de um romance histórico romântico, *O rajá de Pendjab*²⁸, é sanada quando se percebe a prolificidade de Coelho Neto, que alterava entre estilos com facilidade e sem padrão: entre *Miragem* e *O Rajá de Pendjab* foram lançados *O rei fantasma* (fantasia egípcia), *Inverno em flor* (romance psicológico), *O morto* (romance político), *Álbum de Caliban* (contos eróticos), crônicas, poesias, livros de educação cívica, um drama lírico etc. E isso em quatro anos das mais de quatro décadas de sua carreira.

A frase que intitula esta seção é de Wilson Martins (2010, p. 110). Opiniões sobre a prolixidade de Coelho Neto são constantes na historiografia da literatura brasileira, e remontam ao início da carreira do escritor. Exemplo significativo vem de Silvio Romero (1900, p. 116) que, ao descrever a evolução do romance e do conto brasileiro, coloca o autor de *Sertão* como elo único de sua própria corrente: o “ecletismo universalista”.

Uma sequência de argumentos que merece atenção foi desenvolvida por José Veríssimo. Entre 1901 e 1907, o pensador publicou seis volumes da série *Estudos de literatura brasileira*. No primeiro volume, elogia a obra *Miragem*, chegando a postular que Coelho Neto seria um dos poucos escritores da época cujo nome perduraria ao longo dos anos vindouros. Feito ressalvas, sua obra parecia, então, indicar um progresso:

Não creio que da sua já copiosa bagagem literária se salve muita coisa e, para ser franco, direi que acho dela inútil e dispensável boa parte; mas três ou quatro livros que desenvolvam, acentuem e aperfeiçoem as qualidades da *Capital federal*, da *Miragem*, do *Morto* e do *Sertão*, serão uma contribuição bastante à sua reputação e às nossas letras. (Veríssimo, 1901, p. 244).

Após o crítico avisar contra a produção excessiva do autor, pedindo qualidade sobre quantidade, comenta que as descrições de Coelho Neto, dada a influência literária que recebeu, mais parecem descrever vilas portuguesas do que brasileiras. Além disso, aponta os excessos linguísticos, que impedem um texto “mais sóbrio, mais simples, mais natural” (Veríssimo, 1901, p. 249); entretanto, *Miragem* aponta para uma correção desse problema.

Em 1904, no quarto volume da série, as críticas negativas passam a ser mais incisivas. O progresso esperado não se concretizou, e *Miragem* continua sendo a obra de

²⁸ Explicar o que pode ser entendido como sendo romance histórico, além de suas designações particulares, exigiria um desvio longo da proposta desta tese. Baseio-me nas definições presentes em *Historia y novela: poética de la novela histórica*, de Celia Fernández Prieto (2003, seção 4.5 para a ficção história romântica e 5.1 para a realista).

maior qualidade de Coelho Neto. A produção excessiva torna-se o problema cabal:

Eu de mim, por amor dele e da nossa literatura, o não quisera tão abundante, nem tão numeroso. Penso que a sua farta produção de alguma sorte comprometeu as reais qualidades de que é dotado. Com a melhor vontade, não logro ainda ver nas duas dúzias de livros seus publicados um livro, a obra que todo artista, para viver na memória dos homens e influir neles, deve deixar após si. (Veríssimo, 1904, p. 2).

Em meio a essa diversidade de publicações, Veríssimo critica a falta de uma “homogeneidade”, de uma “unidade espiritual”, o que coloca em dúvida a posição moral do autor. Coelho Neto realiza uma “mistura incoerente de tendências estéticas [...], efeito de um engenho que se compraz em experimentar-se em modos e gêneros diversos”, e que seria um “sintoma de insinceridade artística”. Suas influências da cultura grega, hebraica e outras são mero adorno; suas complexidades literárias são superficiais; não há espontaneidade em sua escrita. É imaginativo, mas mau criador; não desenvolveu nenhum tipo ou mesmo cena significativa; não é original. Exagera nas descrições e nas palavras arcaicas, como se buscasse termos em desuso em dicionários e obras antigas; a sintaxe que utiliza é ultrapassada. Suas tramas carecem de coesão interna, fazendo com que seus romances sejam inferiores aos contos, um tanto por não ser autor afeito a revisões²⁹, agindo muitas vezes de improviso. Sobre suas narrativas rurais, temos que “o seu sertão é uma pura criação da sua fantasia, sem correspondência na realidade do interior brasileiro”; para descrevê-lo, “o faz com termos de Portugal, desusados e desconhecidos no Brasil” (Veríssimo, 1904, p. 4, 8, 24).

Com o passar dos anos, essa irregularidade de Coelho Neto foi alvo de outros estudiosos. No clássico *Prosa de ficção: 1870–1920*, publicado em 1950, Lúcia Miguel Pereira lança críticas severas ao autor maranhense — “vítima de terrível engano” em sua carreira, “confundiu expressão e ideia, instrumento e concepção”, “deixou-se dominar pelas palavras, em lugar de dominá-las” (Miguel Pereira, 1973, p. 260–261) —, incluindo algumas contra sua versatilidade:

A sede de originalidade, assim na forma como nos temas, constituiu o grande obstáculo para a completa realização dos dons desse escritor que, devido a ela, ficou abaixo de si mesmo, do que teria sido com um pouco de disciplina. (Miguel Pereira, 1973, p. 269).

29 Em um artigo em *Folha do Norte* (PA, 07/02/1897), época em que Coelho Neto ainda sofria com a falta de recursos, o autor confessa que “eu que ainda estou com trinta e dois anos e outros tantos volumes de prosa chilra, porque não me sobra tempo para a fazer perfeita [...]”. Porém, mesmo quando melhorou de vida, tendo sido professor e deputado, além de outras profissões, não se ateve a revisões. Seu filho Paulo, sempre elogiador, acabou confessando, como se fosse algo positivo, que o pai “raramente revia o que compunha” (Coelho Neto, Paulo, 1942, p. 33).

Agrippino Grieco, em 1933, havia descrito tal característica da maneira bastante imaginativa que lhe era própria:

A rigor, nunca se distinguiu o sr. Coelho Neto pela fixidez com que marcassem qualquer gênero literário. Ainda o que há de mais interessante nele é a sua versatilidade, a sua virtuosidade inexaurível. Em seus romances, solta ele as rédeas de um Hipogrifo amalucado de novelista, multiplicando episódios que tanto podiam decorrer na Índia como no planeta Marte ou na Atlântida submersa, coisa bastante ao sabor desse Munchhausen das letras, que ignora a cor local e tudo deforma em quixotadas e tartarinadas de tarasconês tonto de sol dos trópicos (Grieco, 1933, p. 105–106).

Apesar disso, aponta algumas “obras realmente notáveis” do autor maranhense: *Sertão*, *Treva*, *A conquista*, *Jardim das oliveiras*, *A bico de pena*³⁰, *Rei negro*, *Inverno em flor*, e, “talvez” (Grieco, 1933, p. 107), *Miragem* e *O morto*. É de se questionar: se tantas obras fossem tão notáveis assim, a posição negativa de Coelho Neto na literatura brasileira proviria tão somente de eventuais narrativas ruins, de seu excesso de produção?

Fato é que essa variação não ocorre apenas de uma obra a outra, mas dentro até de uma mesma obra, como Lúcia Miguel Pereira lucidamente argumenta:

[...] da sua obra de ficção as melhores páginas são aquelas em que conseguiu mais ou menos sujeitar-se à verdade: *A Capital Federal*, *A conquista*, *O morto*, *Miragem*, alguns contos de *Banzo*, *Treva* e *Sertão*. [...]

Narrador vivo, dotado de sensibilidade e imaginação, poderia ter sido um grande romancista. Mas não se contentou em ser o que era, com o que deixou vislumbrar na *Capital Federal*, onde, ao lado de *ecismos* exagerados, há páginas boas; no *Morto*, com a evocação bem feita do ambiente no Rio durante a revolta de 1893; na *Conquista*, livro precioso para quem quiser reconstituir a vida literária dos fins do século passado; em *Miragem*, cujo drama é humano e verdadeiro; em alguns contos regionalistas, nos quais a emoção real compensa a falsidade dos cenários; no *Rei negro*, magnífico romance em potencial, sacrificado pelo hibridismo literário. (Miguel Pereira, 1973, p. 266–268).

Embora haja elogios a várias obras do autor de *Sertão*, percebe-se como a crítica mineira, nos romances mencionados, precisa isolar pontos individuais para que a qualidade se mostre. Não obstante, excetuando os contos rurais dispersos em obras variadas, todos os livros de Coelho Neto situados no interior do país foram citados por Lúcia Miguel Pereira: *Miragem*, *Rei negro*, *Sertão*, *Treva* e *Banzo*. Novamente, é válido questionar: devemos considerar que “Mandoví”, de *Sertão*, merece tais elogios, ou contos como “Atração da terra” e “Escrúpulo”, de *Banzo*, ou mesmo *Rei negro*?

30 Essa obra consiste em variados contos e crônicas. Vale notar que há algumas crônicas que tratam de questões rurais, como a produção do café, os colonos estrangeiros e a preservação da natureza: “Lavradores”, “O paradoxo contemporâneo”, “Um simples”, “A nova raça”, “As árvores”, “A árvore”.

É provável que, na história das literaturas de língua portuguesa, sejam poucos os autores prolíficos com obra tão disparatada quanto Coelho Neto, alguém que faz um Camilo Castelo Branco, ou mesmo um Monteiro Lobato, parecer ter produzido uma obra com uma unidade interna inquestionável. Não obstante, há uma questão temporal que deve ser levantada. Cinquenta e dois anos separam a primeira publicação do autor, “No deserto”, de 1881, de suas últimas crônicas, de 1933. Suas melhores obras se restringem a um conciso momento dentro dessas décadas. O período significativo da ficção rural desenvolvido por Coelho Neto durou entre 1893, a publicação de *Miragem* em jornal, e 1914, se considerarmos, com ressalvas, *Rei negro*. Seus bons romances não rurais se inscrevem em período ainda mais curto, de *Inverno em flor* (1897) até *Esfinge* (1908)³¹. Apesar desse período de ápice³², parece que algo não foi aprendido, nem mesmo dentro desses próprios anos, onde, a meu ver, também há escritos menores, como nos muitos que se seguiram. Mesmo a forma de escrita foi alterada entre avanços e retornos. O narrador prolixo de *O rei negro* (1914), equivalente ao pior de alguns momentos de *Sertão* (1896), não estava presente em “Os pombos”, mas estava em “Bom Jesus da Mata”, ambos de *Treva* (1906); a acuidade de “Banzo” (1913) faltou a *Rei negro*; o orientalismo, deixado de lado ainda na década de 1890, foi, de certa maneira, transfigurado em escritos onde impera a fantasia ou o maravilhoso³³ etc.

Fato é que, por mais que se isole livros ou temas, ou mesmo pedaços de ficções individuais, o excesso de peso morto na obra do autor maranhense é significativo. Se *Turbilhão* pode ser considerado um ótimo romance sobre a *Belle Époque* carioca, o fraco *Tormenta* foi escrito pouco antes. Se “Os pombos” e “Firmo, o vaqueiro” são contos rurais de valor, isso não anula as contradições narrativas de “Praga” ou “Os velhos”. Uma pesquisa como esta, que encontrou alguns bons contos rurais esquecidos, deparou-se com um quantidade ainda maior de contos enriquecedores ao estudo, mas nem por isso bem desenvolvidos.

A crítica de Veríssimo sobre Coelho Neto faltar com respeito à própria arte remete a essa grande variação temática que tende a vulgarizar a sua obra. O problema maior, porém, sequer é o excesso de variedade por si só. Tampouco, a falta de qualidade em certos estilos

31 Um crítico leniente poderia argumentar que sua primeira grande obra urbana é *A Capital Federal*, de 1893. Creio que, excetuando certas passagens, e a importância do romance na obra do autor, não é trabalho bem desenvolvido.

32 Monteiro Lobato havia percebido, já em 1907, o fim da evolução literária de Coelho Neto. Em carta a Godofredo Rangel, afirma: “Um homem evolui indefinidamente, e se julga chegado ao máximo é que parou de progredir, virou Coelho Neto” (Lobato, 2010, p. 154). No mesmo ano, Veríssimo (1907, p. 251) igualmente afirmou que “o seu estilo cada vez se uniformiza mais, é cada vez mais regular, mais mecânico, posso dizer mais monocórdio”.

33 P.e. *Esfinge* (1908), *Melusina* (1913) e *Imortalidade* (1925).

buscados — Coelho Neto não foi poeta significativo, por exemplo, ou ficcionista religioso de grandes luzes, apesar de ter gasto bastante tempo de sua carreira nisso. O pior é a impressão de que Coelho Neto não tinha noção de onde seu talento residia. Assim, foi incapaz de progredir adequadamente em qualquer área. Se certa evolução veio a ocorrer — digamos, entre as décadas de 1890 e 1900, tanto para sua ficção rural, urbana, e até mesmo fantasiosa (o ápice seria *Esfinge*) —, não é algo que soe intencional. Se, após isso, raros trabalhos de peso tenham sido feitos pela sua pena, não parece ter sido algo que o próprio autor percebeu. Suas grandes obras, assim, não se apresentam como mostras de algum domínio literário, a compreensão de algo mais complexo, um novo patamar que teria sido alcançado, mas como eventos fortuitos. Mesmo o mundo rural, que tantas narrativas geraram, e pelo qual Coelho Neto era lembrado e elogiado, após um complexo “Banzo” gerou *Rei negro*, romance alheio às ferramentas literárias que o autor havia sido capaz de desenvolver no conto de um ano antes. O interior do país como local para ficções foi deixado quase totalmente de lado após o romance protagonizado por Macambira, como se nada mais houvesse no assunto a ser dito pelo autor. O autor que havia escrito *Miragem*, *Sertão*, *Treva*, *Banzo* e *Rei negro* no espaço de duas décadas, apesar de todas as contradições não resolvidas, não teve mais o que dizer sobre o mundo rural senão em uma meia dúzia de contos menores.

Se, no início de sua vida literária, Coelho Neto escrevia sobre diversos assuntos em variados estilos, uma breve vista da sua biografia na segunda metade de sua carreira indica uma continuação dessa desordem. Foi eleito por três mandatos seguidos como deputado federal pelo Maranhão, de maio de 1909 até maio de 1918 (os mandatos eram de três anos). Terminada a carreira política, mantém suas atividades cívicas através de jornais e revistas. Durante 1918 e 1919, foi editor do periódico semanal *A Política: Revista Combativa Ilustrada*, para o qual também escrevia artigos políticos³⁴. Em 1920, editou e escreveu 32 números da revista *Athletica*, tratando de esportes. Ainda durante seu mandato, em 1917, roteiriza e dirige o primeiro e único episódio de uma planejada série cinematográfica intitulada *Os Mistérios do Rio de Janeiro* — “O tesouro do viking” (atualmente perdido). No final da década de 1910, passa a produzir crônicas constantemente: seus escritos para jornais foram coletados em *Versas* (1918), *Frutos do tempo* (1919), *O meu dia* (1922), *Frechas* (1923), *Às quintas* (1924), *Feira Livre* (1926) e *Bazar* (1928). Reescreve *Miragem* (1921) — o escritor que havia sido irrefreável em sua produtividade ficou sete anos sem lançar qualquer

34 Sobre a carreira política de Coelho Neto como deputado e seu jornal *A Política*, ver a dissertação de Bruna Vieira Gomes de Oliveira, *A Política: Revista Combativa Ilustrada: imprensa e política na Primeira República*, de 2015.

livro ficcional, com exceção do romance policial *O mistério* (1920), co-escrito com Afrânio Peixoto, Medeiros e Albuquerque e Viriato Corrêa (Coelho Neto escreveu sete dos quarenta e sete capítulos). Após certas mortes na família, lança obras espirituais, contemplativas e memorialísticas (*Mano* (1924), *Imortalidade* (1925), *Canteiro de saudades* (1927)), tanto um romance quanto uma novela sob encomenda (respectivamente, *O polvo* (1924) e *A árvore da vida* (1929)), *Contos da vida e da morte* (1927) e *Fogo fátuo* (1929), além de algumas outras coletâneas de contos, como *Conversas* (1922) e *Vencidos* (1928), homogêneos tematicamente, mas sem maiores profundidades, e os variados *Velhos e novos* (1928, um terço desse livro é de contos recuperados de *Lanterna mágica* e *Fruto proibido*, da década de 1890), *Vesperal* (1922) e *A cidade maravilhosa* (1928).

Considerando especificamente a matéria rural, foi produção débil, com exceção do conto “A cidade maravilhosa”, do livro homônimo. Na ficção em geral, a partir de 1910, merece menção *Fogo fátuo*, que é a continuação de *A conquista*, e, talvez, *O polvo* e *Contos da vida e da morte*, mas não mais que isso.

Uma das conclusões desta tese pode ser adiantada aqui: tudo indica que, para Coelho Neto, bastava tão somente ser um literato, independente do que produzia. Qualquer que fosse a época de sua carreira, é como se os interesses chegassem, gerassem um livro, um conto, para serem deixados de lado conforme as estações mudavam, ou os interesses editoriais pediam. A situação, porém, é mais severa. Não ocorre de, em determinado momento, o orientalismo ser o mote; depois, o mundo rural; depois, os contos religiosos. Em um único ano, ou em um mesmo livro, é possível encontrar todos esses temas e mais, ou um deles ser abandonado por anos ou décadas. E não é o caso de se estar exigindo que um autor se mantenha limitado a um estilo, seja fiel a uma vertente literária: há inúmeros escritores que vão do romance mais realista à peça mais cômica e a livros infantis sem que se sinta um desacordo na obra como um todo, que é o caso do autor maranhense. A falta de “unidade espiritual” apontada por Veríssimo, que indicaria uma “insinceridade artística” de Coelho Neto, atinge uma questão mais profunda do fazer literário, uma espécie de quebra de um acordo tácito entre autor e leitores — um autor e suas crenças, métodos, princípios —, e não somente tratando de uma “grande literatura” — que, não obstante, Coelho Neto foi, sim, capaz de fazer.

Do lado oposto do mesmo problema, há um defeito cabal na obra de Coelho Neto: não haver um livro ou conjunto de livros fundamentais, que sintetizem a alma do autor. Mesmo o escritor mais popular, ou o mestre das letras mais diversificado, geralmente terá alguns trabalhos que se distinguem por um valor artístico maior, uma representação melhor

das técnicas do indivíduo, a mostra de um esforço maior. Em suma, um momento em que todas as peças se encaixam, sendo algo que, de certa forma, justifica essa jornada literária tomada pelo indivíduo, e faz com que o todo tenha sentido. Poderíamos dizer que é o ponto gravitacional ao redor do qual toda a cronologia do autor gira em torno; um *Memórias póstumas de Brás Cubas* ou, pensando em um outro autor que escrevia sobre o mundo rural, um *Urupês* no que concerne a obra adulta, e um *Reinações de Narizinho* para a obra infantil. Isso ocorre em autores não tão canônicos (*Os caboclos*, de Valdomiro Silveira; *Pelo sertão*, de Afonso Arinos), ou mesmo quando é algo que é compreendido apenas retrospectivamente (*Contos gauchescos*, de Simões Lopes Neto).

Creio ser difícil negar o que Miguel Pereira afirmou: o autor maranhense “não nos legou um só livro que se tenha realmente incorporado à nossa cultura” (Miguel Pereira, 1973, p. 268). Mas indaguemos: no que concerne a matéria rural, *Miragem* poderia, apesar de suas eventuais fraquezas, de sua monotonia narrativa, ser esse representante? A primeira edição da obra é fundamentada em um fatalismo que pouca equivalência possui no restante da carreira do autor, soando como princípio passageiro que o acometeu e não algo que represente sua visão de mundo. Não só, a obra foi fraturada e remendada de forma imprecisa para a edição definitiva, perdendo, em parte, seu fundamento original. Em seus contos rurais, apesar de ser possível isolar as linhas de pensamento presentes (e suas oposições), não há prova alguma que, embora “Mandinga” seja conto de valor, o autor tivesse conhecimento disso; ao mesmo tempo, ter adicionado “Mandoví” a *Sertão* parece não apenas ato aleatório, mas que acaba enfraquecendo a coesão até então presente na obra, como se não fosse algo percebido pelo criador ou julgado importante.

Autores costumam ser reconhecidos por um ou alguns escritos que os definem, mesmo que seja algo que apenas um estudioso seria capaz de compreender. Mas não Coelho Neto, e isso ocorre por sua elusividade, ou até mesmo desconexão entre autor e obras. Não vemos, à primeira vista, em lugar algum algo que se assemelhe a um retrato da alma desse ser humano que tanto falou, tanto propagandeou, viveu, sofreu, viajou e conheceu pessoas das mais diversas. Para Lima Barreto, Coelho Neto, sem estudos ou critérios, faria uma literatura de aparências: “Ninguém lhe peça um pensamento, um julgamento sobre a nossa vida urbana ou rural; ninguém lhe peça um entendimento mais perfeito de qualquer dos tipos da nossa população; isso, ele não sabe dar”. Apesar de ter, então, mais de cinquenta volumes publicados, foi incapaz de ajudar os homens a se entenderem melhor, o que seria a função da literatura. Sobre o homem rural, “viveu no interior e só sabe dar uma máscara do sertanejo” (Barreto, 2004, p. 319). Onde estão suas crenças, suas maiores descobertas? Aquele instante

em que um mistério da vida se apresentou ao artista e ele foi capaz de transcrever isso através da ficção? Mesmo Brito Broca, em 1952, em elogioso artigo cujo objetivo seria mostrar o valor de certos romances de Coelho Neto, afirmou que “faltou à obra romanesca de Coelho Neto unidade, sentido, direção; muito menos poderemos filia-la à infra-estrutura de uma concepção da vida. É um caso típico de Arte pela Arte [...]” (Broca, 1981, p. 198).

A obra do autor maranhense, no todo, carece de uma sequência ordenada de propostas concatenadas entre si, sendo calcada na contingência e na transitoriedade. A impressão que se tem é que, para Coelho Neto, a mesma forma de dedicação era dada qualquer fosse o material trabalhado — mas não de um modo que deva ser visto como positivo. Bastava o ato de escrever; a produção constante; falar um pouco de tudo. Não se gastava mais tempo com um romance dramático e realista do que com contos variados sobre Jesus e Maria. Havendo a oportunidade de desencavar termos em desuso, tanto vale o sertão brasileiro quanto o Oriente imaginado. Se opiniões se contradizem, que seja. A sensação que isso gera é a de uma incompletude, que Lúcia Miguel Pereira (1973, p. 263) conseguiu resumir com clareza quando afirmou que “a força interior, a coesão, a resistência, faltaram tanto ao seu estilo quanto à sua personalidade de escritor”. Creio serem termos difíceis de definir, mas fáceis de compreender. Poucos fatores definem tão bem a beleza do criar literário quanto a congruência pessoal de um artista, até mesmo suas obstinações; a dedicação pela coerência das ideias, os sacrifícios realizados. Em Coelho Neto, têm-se a impressão de algo por demais mecânico, quase um trabalho braçal sem alvo, um ir-e-vir entre estilos que soa até mesmo como uma indiferença ao que concerne objetivos ou princípios.

Embora não seja razão única, uma forma de sintetizarmos isso é tomando outra crítica lançada por Lúcia Miguel Pereira, que apontava que “o que [Coelho Neto] tinha a dizer pareceu-lhe menos importante do que a maneira pela qual o dizia” — e essa maneira está fundada nas palavras, pelas quais o autor maranhense “deixou-se dominar” (Miguel Pereira, 1973, p. 261–262). De fato, Coelho Neto foi autor com uma técnica em que cada palavra contava, que se esmerava em buscar termos em desuso, e que via a diversidade de vocábulos como algo primordial. Disso, temos orações muito bem construídas, bastante corretas. Mas, quanto mais além das frases se vai, mais bagunçado tudo se torna. Em um conto curto, geralmente, mas nem sempre, era capaz de manter um fio condutor. Em um conto longo, ou novela, poderia se perder em alguma ideia que desviava a narrativa de sua intenção original, ou com problemas advindos de uma falta de noção quanto ao ritmo de uma história — por exemplo, esquecer a trama principal para perder-se em descrições ou decidir pelo espantoso em detrimento à construção reinante até então. Seus romances tendem a finais abruptos e a

terem encaixes internos irregulares. Não obstante, há narrativas bem estruturadas. Quando se passa além disso — quando mais se busca ver sua obra amplamente, comparando uma narrativa com outra —, mais a desordem aumenta.

2.1 REGIÕES

Um mostra de variedade do mundo rural de Coelho Neto é a falta de um local específico no qual suas ficções seriam ambientadas. O sertão do autor foi uma mistura entre localizações que estão em uma ou outra região do país, às vezes com precisão, em outras não, com nomes e locais mais ou menos reconhecíveis, ou simplesmente não indicados. O protagonista de *A Capital Federal* é da cidade imaginária de Tamanduá, em Minas Gerais. O de *Miragem* é da real Vassouras, no estado do Rio de Janeiro³⁵. “Escrúpulo” se passa em uma região bem definida do litoral baiano, Santa Cruz Cabralia, embora isso não seja dito diretamente — é possível deduzir pela geografia descrita. A fazenda de *Rei negro* fica no Vale do Paraíba. “Atração da terra” pode se passar em qualquer ilha pequena de nosso litoral. Os protagonistas de “Os velhos” vivem na genérica colina da Ventania, “a seis quilômetros da obscura cidade de C...” ([1914], p. 278). “O enterro” ocorre na fictícia Itamina. “A cidade maravilhosa” se passa em Icém, então na região de Barretos, São Paulo, hoje município próprio. Sabino, protagonista de “Banzo”, é o “negro mais velho” (1924a, p. 9) desde a Barra (provavelmente do Pirai) até o Pati (provavelmente do Alferes), que distam aproximadamente 60 quilômetros um do outro. Em suas andanças, passa pelo rio Paraíba (provavelmente Rio Paraíba do Sul), também mencionado em *A árvore da vida*.

Vejamos um caso mais complexo. Em “Bom Jesus da Mata”, Isidro viaja por quatro dias em um rio chamado Maruhy. Embora haja uma ilha Maruhy em Niterói, e a chegada do barco no qual Isidro voltou de Portugal, tudo indica, é em uma cidade com um porto movimentado — poderia ser Rio de Janeiro ou Salvador —, não há rio que desagua no mar e que leve a uma cidade chamada Palmas, como indicado no conto. Um rio atualmente assoreado, rio do Pilar, já foi chamado de Maruhy, embora não tenha sido tão extenso para uma viagem de quatro dias. O rio passava por Nossa Senhora do Pilar do Iguaçu (atualmente parte de Duque de Caxias), um dos pontos iniciais do Caminho Novo, que ligava, por terra, o estado do Rio com o de Minas Gerais, o que pode explicar a escolha de Coelho Neto por tal nome. O viajante passa por Palmas — em Minas Gerais, há uma cidade Palma próxima à fronteira com o Rio de Janeiro. Mais adiante no conto, é mencionado que Mata Funda é “duas

35 Terra natal da esposa do autor, Maria Gabriela Brandão, ou Gaby (Coelho Neto, Paulo, 1942, p. 24, 27).

léguas” (p. 72) próxima de Piracema e uma tarde de viagem longe de Indaiá (p. 73). Há, em Minas Gerais, uma Dorcas do Indaiá, cidade histórica; há igualmente uma Piracema, cidade fundada na década de 1950. Distam mais de duzentos e cinquenta quilômetros uma da outra, o que não coincide com os dados apresentados no conto. Em suma, há uma mistura indistinta entre invenções e realidades geográficas.

Luciana Murari, focada em *Sertão*, obra onde o autor maranhense utiliza como *locus* um sertão sem referências precisas, enxerga vantagens em tal opção narrativa:

[...] podemos argumentar que a renúncia ao exclusivismo da dimensão documental realista pode demonstrar que a literatura regional foi capaz de extrapolar a visão etnográfica a que tantas vezes foi reduzida e, logo, ultrapassar o que seria a folclorização de homens, práticas e cenários pitorescos — uma das objeções mais comuns feitas ao gênero. (Murari, 2014, p. 37–38).

Não creio ser o caso de negar a funcionalidade de um interior não específico, aquilo que Murari elogia. Em Coelho Neto, porém, tal decisão parece provir de uma indecisão, falta de consideração ou ambos, outra forma de como o sertanejo do autor maranhense, em certos casos, pode vir a ser mais uma idealização do que algo concreto. Não obstante, dois outros pontos precisam ser considerados. Há, como vimos, ficções do autor maranhense em que um lugar concreto está sendo de fato representado, ou aproximações que indicam esse lugar, com pelo menos o estado onde um conto é ambientado ficando claro. Mas, mais que isso, é incorreto afirmar que a obra de Coelho Neto, mesmo quando os nomes geográficos são inventados, faz uso de um “espaço sem lugar”, “um abstrato ‘interior’ do país” (Murari, 2014, p. 38). Chamar de abstrato é forçar por demais a nota; fato é que, por mais que não saibamos exatamente a cidade onde tal história se passa, ou mesmo o estado específico, é certo que podemos delimitar o espaço utilizado por Coelho Neto, tirando exceções, como sendo algum lugar entre o sul da Bahia e o norte de São Paulo, com preferência pelo interior dos estados do Rio de Janeiro e de Minas Gerais. Por mais que o autor não se preocupe em descrever o pitoresco local, mesmo assim é fácil notar, sem grandes esforços, que suas narrativas principais não são ambientadas no Rio Grande do Sul, no Nordeste, na Floresta Amazônica, em qualquer lugar fronteiriço³⁶. Suas descrições geográficas se assemelham à Mata Atlântica e não, digamos, ao Cerrado goiano ou ao Pantanal. Mesmo que seja um espaço extenso, com várias características particulares, não é o país como um todo o que está sendo retratado, não é um sertão brasileiro genérico. Coelho Neto tem muito de Minas Gerais, embora não como

36 Algumas obras menos conhecidas são: o inédito *Fogão gaúcho*, *Os narcotizadores*, “Traição” e “A fronteira”, respectivamente.

nativo, e sim como viajante; igualmente, do interior do estado do Rio de Janeiro. Isso está presente em seus contos, mesmo quando de forma tênue, indicando um interior longe de ser uma abstração, um símbolo geral sem referência.

Coelho Neto não percebia ou não julgava importantes caracterizações mais pontuais de seus sertanejos — por exemplo, descrever um mineiro com peculiaridades que o diferenciasssem de um sertanejo do interior de São Paulo. Mesmo a transcrição da oralidade que utiliza para certas personagens não remete a nenhum lugar específico. Quem sabe, tenha buscado, de fato, uma compreensão menos seccionada do povo rural brasileiro, divisão que seria o mote de seus contemporâneos e que se tornaria um fundamento da literatura rural brasileira. Se pensarmos em autores brasileiros que lidaram com o mundo rural, temos geralmente nomes atrelados a locais específicos: Valdomiro Silveira e Monteiro Lobato a São Paulo, Hugo de Carvalho Ramos e Bernardo Élis a Goiás, Guimarães Rosa ou mesmo Afonso Arinos e sua breve obra a Minas Gerais etc. Não é o caso de Coelho Neto. Assim como faço ao longo desta tese, é comum ele ser chamado de “maranhense”. Fato é que não há muito de Maranhão em suas narrativas³⁷. O seu mundo rural transita pelo Sudeste brasileiro, ocasionalmente chegando ao sul da Bahia, e em área tão extensa, com tantas particularidades, temos pouco que seja específico a algum povo ou lugar. Nada amarra sua obra a um local. Não aprendemos sobre costumes ou mesmo detalhes que são fruto de desdobramentos históricos, econômicos e geográficos. As informações recebidas pelo leitor são em sua maioria inócuas — não chegam a ser sequer curiosidades que indiquem algo sobre certa região. Isso realça duas características do autor: a importância cabal em distinguir o mundo urbano do rural, sem a necessidade de divisões internas — os interiores se assemelham, e bem poderiam substituir uns aos outros; e a construção de sua ficção, primeiramente, ao redor de eventos (tratarei sobre isso na seção 6). Não só, denuncia a dificuldade em encontrar alguma resposta para problemas como a religião e o discurso das personagens, como veremos. Afinal, se não há lugar, ou, se há, tanto faz qual ele seja, como você faz seus habitantes falarem? No que eles acreditam?

Coelho Neto pode ser tomado como representando um meio termo entre a ideologia do Império no qual nasceu e se formou como escritor, e a visão federalista da Primeira República — o elo literário perdido entre os períodos: não mais buscando uma ideia de nação

37 A exceção que confirma a regra é “Sem lar” (*O Paiz*, 23/09/1894), em que o narrador busca dar ânimo a um pescador que perdeu a casa em um incêndio. O Maranhão não é mencionado diretamente — o narrador abre o conto com “Pescador, meu patrício, pobre codoense”, sendo Codó uma cidade próxima a Caxias. É também mencionado o rio Itapicuru (mais comumente Itapecuru), que passa pelas duas cidades. Nota-se que, como deputado federal, e posteriormente como editor e colunista do periódico *A Política: O Momento*, Coelho Neto esteve engajado com problemas políticos e sociais de seu estado natal.

una, mas retratando o mundo rural como sendo algo diverso. Ao mesmo tempo, era alguém ainda incerto quanto à importância individual dos elementos que constituíam o estado descentralizado³⁸.

2.2 FALTA DE RITMO

Por fim, deve ser considerado outro problema advindo da necessidade de Coelho Neto de falar sobre o máximo de assuntos possíveis. Embora o autor de *Sertão* tenha escrito várias ficções em que a narrativa é fluída e coerente, não são poucos os seus trabalhos em que há uma indecisão de assunto ou emoção buscada, em que ideias mudam abruptamente ou são esquecidas. Podemos resumir isso como sendo *falta de ritmo*. Para que o termo não precise ser compreendido somente de forma intuitiva, transcrevo um resumo que György Lukács fez de considerações desenvolvidas por Schiller, em carta a Goethe, sobre a questão:

[...] Schiller aponta sobretudo três importantes efeitos do ritmo em formações artísticas complexas e plenas de conteúdo. Em primeiro lugar, a função unificadora, homogeneizadora de conteúdos heterogêneos; em segundo lugar, a importância para a seleção do que tem mais peso, a exclusão do detalhe secundário; em terceiro lugar, a capacidade de criar uma atmosfera estética unitária para a totalidade de uma obra concreta. (Lukács, 2023, p. 418).

A falta desses três pontos não é constante, mas está presente na obra de Coelho Neto: detalhes dominando a narrativa em detrimento da trama principal, uma miríade de ideias que não se congregam, troca abrupta de foco, a dificuldade de unir discursos distintos etc. — e, inclusive, na obra do autor como um todo, onde há tudo menos uma “atmosfera estética unitária”. Nenhum conto exemplifica isso melhor do que “Praga”, que será analisado na sequência. Antes, vejamos alguns casos de ficção em que a estrutura narrativa se confunde em estranhos meandros.

Uma das razões mais comuns para tais desafinações de intenções é o desejo de Coelho Neto de descrever minuciosamente os locais onde suas ficções são ambientadas. *Os narcotizadores* (1892), p.e., inicia com uma descrição de Caxangá, em Pernambuco, às margens do rio Capiberibe. Temos uma longa descrição da vila:

Caía serenamente o crepúsculo da tarde anuviando a paisagem extensa e plana sulcada pelas águas claras do Capiberibe. Recolhia-se o gado [...] Na igreja do povoado soara o *Angelus* religioso em vagarosas pancadas tristes, a noite baixava misteriosamente clara, serena e tépida, uma aragem leve, rescendendo

38 Sobre a relação entre os regimes brasileiros e a literatura, ver (Gil, 2023, I.1).

a flores, fazia rumor nos ramos. Tropas de sertanejos cruzavam-se na branca e larga estrada que vem do alto sertão para a cidade, por entre matas de cheiro ativo, e os pangarés carregados trotavam vascolejando os cofos enquanto os tropeiros, num movimento maquinal e brusco, faziam estalar as tacas, cantarolando endeixas campesinas; e descendo as barrancas capineiros vinham tangendo medas enormes de capim, donde fugiam quatro patas trefegas e o focinho esgalgado de um cavalo. (*O Paiz*, 08/06/1892, p. 2).

É local pelo qual passa a estrada que liga o interior com Recife³⁹. A descrição é excessiva, com cada substantivo parecendo exigir um ou mais adjetivos, o que, nessa etapa da carreira de Coelho Neto, já passa a soar não apenas como uma técnica, mas um vício⁴⁰. Mais negativo que isso, porém, é que essa ambientação introdutória logo será deixada de lado e teremos, a partir de então, uma história de ciganos, cujos destinos se cruzam com os de alguns moradores *não rurais* da vila. Sertanejos, mesmo, serão apenas figurantes que retornarão brevemente no final da narrativa.

Outro exemplo pode ser tomado de “Bom Jesus da Mata”, de *Treva* (1906). Na primeira parte do terceiro capítulo (1924a, p. 57–68), quando Isidro viaja até a fazenda de sua tia e atravessa uma floresta, há, em excesso, as construções linguísticas pelas quais Coelho Neto ganhou fama negativa. Temos uma busca por palavras diferentes para descrever algo usual (“a treva esbatia-se” ao nascer da lua, cujo brilho claro é seu “lívoro”; “esquipar” é o cavalgar dos cavalos; a serra é uma “muralha ciclópica”); se há a possibilidade de adjetivar um substantivo, por que não (“o sol, num disco fulgurante e fremente, rompeu dentre as nuvens cálidas e logo rebrilharam as frondes orvalhadas, reluziram as ervas úmidas que a brisa punha em agitação traquinas”); advérbios curiosos (“enroscadamente”, “guaiadamente”); certa sonoridade poética, quase aliterações (“o curiboca foi contando o que sabia de encantos”, “rochas laivadas alvejavam”); tudo parece muito vivo, pois coisas, ao invés de serem descritas, agem (“um pé de milho isolado esfolhava”, “a vastidão animou-se”, “uma névoa velou a lua pálida”); um jogo entre claro e escuro (“a luz crescia”, “a cor acentuava-se”, “a sombra parecia impor-se entenebrecendo, avassalando os campos”); sons ao redor (“rompiam silvos agudos”; “os sabiás cantavam nos ramos, cortando docemente a chirriada estrídula das cigarras”); odores (“os campos rasos [...] cheiravam a rescaldo. A terra [...] exalava um bafio morno”, “a fresca respiração cheirosa e úmida da brenha”); verbos que não são coerentes com as ações (“uma ave levantou voo e fugiu rastejando”; “Isidro susteve o animal”, significando “enxergou”; “galos mugiam”); alguns momentos que simplesmente levam a língua portuguesa a locais aonde ela jamais havia ido antes (“cantos d’aves

39 Foi onde, na década de 1880, Coelho Neto passou alguns meses estudando na Faculdade de Direito.

40 Em entrevista de 1908, Coelho Neto afirmou que “a palavra escrita vive do adjetivo” (Rio, [1908], p. 54).

cruzavam-se e sobre todos vibrava o resôo retumbante das arapongas metálicas”, em que uma similaridade do canto é posta como qualidade do animal, criando assim uma visão vinda da ficção científica). Enfim, há uma busca, através dessas técnicas, de fazer o leitor imergir nessa viagem noturna que deve ser tomada como sendo exótica; sentir os odores, sons, as ameaças de animais e plantas, das sombras. É como um rito de passagem que leitor e protagonista atravessam. Chegando os viajantes a casa da tia de Isidro, porém, a linguagem utilizada pelo narrador perde a maior parte desses excessos (inclusive, os galos voltam a cantar, não mugir). No frigir dos ovos, trecho tão longo prejudica a narrativa, além de gerar uma questão: uma cidade com uma igreja e pelo menos uma grande fazenda, que logo seria visitada por centenas, senão milhares de peregrinos, só tinha como acesso a floresta cerrada? Pela lógica, deveria haver algum outro caminho mais prático para acessá-la — mas isso não permitiria tão longas descrições.

O excesso descritivo em “Bom Jesus da Mata” é específico a um trecho da novela. Porém, em *Rei negro* (1914), a qualquer momento pode haver uma descrição do local, com o narrador usando um amplo léxico (“Nas barrancas amarelas, sulcadas em lesins e oureladas de mato intonso, lagartos papojavam abochornados.” (p. 54); “O vento morno, pesado, lufando a lentas bafagens, espalhava um cheiro adusto de terras ressequidas. Túmidas nuvens plúmbeas sotopunham-se, a espaço fúseis estriavam-nas. Rolos de pó, remoinhando em espiras terebrantes, corriam à flor do solo [...]” (p. 189)), o que quebra qualquer ritmo. Mesmo nos momentos mais tensos, há alguma desconexa descrição minuciosa. O clima, os insetos, os sons, os figurantes da cena; poucos momentos do enredo não são precedidos por exercícios descritivos com pouco ou até nenhuma relação com a trama⁴¹. Até quando o narrador denuncia a precariedade das senzalas, não se pode evitar perceber que uma oportunidade em se usar palavras exóticas foi aproveitada.

Mesmo Gilberto Amado, admirador de Coelho Neto, apontou, de forma aguda, esse problema que se estende a toda carreira do autor. Em uma crítica inclusive positiva de *Rei negro*, que “seria uma obra-prima, se ele o aliviasse das descrições inúteis”, disse:

41 Longas descrições não são incomuns na ficção rural brasileira — p.e., *O gaúcho*, de José de Alencar, e *Inocência*, de Taunay, abrem ambos com um capítulo descritivo, respectivamente intitulados “O pampa” e “O sertão e o sertanejo”. Mas compare esses casos, ou, mais próximo temporalmente de “Bom Jesus da Mata”, “O Tapará”, de Alberto Rangel (*Inferno verde*, 1908), com as obras de Coelho Neto. Embora todos esses autores tivessem a intenção em comum de criar com as descrições um “pórtico de ingresso que também não deixava de ser uma sinalização, por parte dos escritores, do trânsito que o leitor do XIX teria que fazer de sua paisagem urbana para a rural, representada no mundo ficcional” (Gil, 2020, p. 51), nos outros escritores a ambientação será base da construção literária que se seguirá, o que nem sempre é o caso em Coelho Neto.

Devo dizer, porém, por honestidade, que o excesso de descrições supérfluas, do tempo, do céu, do cenário, habituais em Coelho Neto, persiste ainda neste livro. Coelho Neto não pode se ater aos limites da fabulação natural. Se, de caminho, vê uma nuvem, uma árvore, um rio, é certo que essa nuvem, essa árvore, esse rio, virão para o romance sem que diretamente o interesse da narração os reclame. (*O Paiz*, 27/03/1914).

Além desses excessos descritivos, ocasionalmente sem nenhuma relação com a narrativa ao seu redor, a ficção coelhonetiana pode sofrer com problemas de encadeamento lógico. Vejamos um exemplo em “A confissão (fragmento)”, conto publicado em 27/03/1892, em *O Paiz*, e, no ano seguinte (06/06/1893), reescrito como “Peste”.

Posteriormente incluído em *Seara de Ruth*, o conto inicia com a informação de que o sertanejo Manoel Dias, bastante cansado, está voltando a sua casa quando encontra seu amigo Guedes. Explica que, após morder um figo, sentiu a vista turva e começou a suar. Poderia até julgar ser efeito de algum veneno, como ocorrera certa vez, vingança de uma mulher, Felicidade, que, de acordo com Guedes, tinha casos com mais de uma pessoa da comunidade.

Conversam sobre a questão das plantações; concordam que ninguém quer trabalhar no campo, o que se desenvolve em uma discussão contra a Abolição e sobre a família real. Manoel conta que se deparou com Pedro Carreiro, negro, pedindo esmola. Era homem valente “quando tinha lei” e que, agora, passa os dias bebendo. Guedes afirma que tal problema “foi o que fez a abolição”, e o amigo reclama que essas pessoas, agora livres, deveriam trabalhar. Adiciona que a culpa não é deles, mas da “sirigaita” (a Princesa Isabel), que teria “extorquido” os lavradores: “que os recolham do caminho os tais que andaram pregando liberdade”. Conclui que os negros erraram ao pensar que as coisas continuariam como antes: “mesa, cama, botica e perninha alçada”. Afirma que foi pouco atingido pela libertação dos escravizados, pois os cinco que possuía não faziam mais que comer. Além disso, indica que a “sirigaita apanhou-a de veras” (em referência à queda da Monarquia), e que sentia apenas pena do “velho” (Dom Pedro II), que era “um pouco mole, mas bom homem”. Guedes opina que seria melhor se os republicanos tivessem esperado a morte do antigo líder, e os dois sertanejos seguem trocando boatos de que esse até chegou a pedir terra brasileira “para morrer em cima” — em suma, foi um “patriota” (p. 80–82).

Manoel, sentindo dores, afasta-se, criticando Guedes pelo amigo ter sugerido que ele tomasse noz-vômica — e chamando-o de “politiqueiro de borra” (p. 82), embora na conversa anterior ambos estivessem concordando. Chegando em casa, sua filha, grávida, oferece-lhe jantar. Manoel diz não conseguir comer, sentindo o fígado duro como “uma pedra” (p. 83). Não aceita o conselho de beber chá, comparando-o com a opinião sobre a noz-vômica, e

reclama que alguém estaria derrubando as flores da laranjeira e comendo as jaboticabas. Sua filha avisa que ele está febril, o que é ignorado como se fosse outra má opinião.

O narrador descreve como Manoel cuidava com esmero de suas plantações, regando e conversando com as plantas, eliminando ervas daninhas, cuidando de sapos e coelhos, chegando a saber de cor o número de frutas de cada árvore. Tinha a mania de colher as frutas à noite, o que, para sua filha, não tinha sentido, pois fazia a colheita murchar. Manoel retrucava que, sendo a plantação dele, a decisão sobre como agir também era.

Naquele dia, mesmo sentindo dores, não deixa de cuidar das plantas. Julga, inicialmente, que o sol ressecou as folhas de couve; mas se as couves de Guedes estavam boas, e o sol é o mesmo... Confere um crânio de boi que mantinha para proteger as plantações de “quebrantos”, e percebe que os chifres “apresentavam fendas, como se houvessem estalado” (p. 87). Volta a casa e agride a filha, que teria estragado “tudo” apenas por ter olhado para as plantações tendo uma “peste” na barriga. Ameaça que, se ela voltar a olhar para o que é dele, ele a matará junto ao “feitiço de seu ventre” (p. 88). Blasfemando contra a filha, começa a regar as plantas, e o conto termina.

A maior diferença entre as versões do conto é que em “A confissão” não há esse ódio pela filha e por sua gravidez. De fato, Manoel chega a exigir, originalmente: “Olha que hás de me dar um rapagão sacudido! Não venhas por aí com algum enguiço”, já prevendo tomar o neto por ajudante na lavoura. Além disso, não há a reclamação inicial sobre as flores de laranjeira caídas e as jaboticabas de menos e, após a questão sobre ser bom ou não colher à noite, o “fragmento” termina.

Se o resumo parece convulso, é pelo conto ser isso. “A confissão”/“Peste” possui uma miríade de ideias que não chegaram a ser propriamente desenvolvidas. O próprio título da primeira versão não remete a nada em nenhuma das versões (forçando a nota, só se for a “confissão” de que a filha havia colhido algumas folhas de laranjeira, o que ocorre apenas na segunda versão), e é provável que Coelho Neto tenha deixado de lado qualquer plano original que possuía, preferindo terminar a história sem precisar fazer grandes alterações. Adicionou a ideia de que Manoel considera uma “peste” o feto da filha, e que de alguma forma isso daria a ela o poder de afetar as plantas negativamente com a visão. Assim, em “Peste”, há indicações sobre as crenças rurais — além da suposta visão destruidora da filha, há a cabeça de boi que serviria de defesa —, mas tudo soa superficial, visto serem ideias que não se unificam em algo coeso. As relações de Manoel com os outros sertanejos, suas opiniões políticas, a desvalorização do braço negro, a gravidez da filha, suas plantações, a verdadeira causa dos problemas e, certamente, a dor sentida por ele — nada é desenvolvido a contento, e as ideias

terminam como que pairando no ar, em uma ficção que fala sobre muito, soando inchada, embora seja curta, e sem uma trama específica ou qualquer resolução.

Cada uma dessas ideias incipientes seria utilizada futuramente de forma mais coesa. A questão de negros libertos não trabalhando seria explorada em mais detalhes em *Por montes e vales*, no capítulo “O excelso grão” ([1899], p. 147–156; previamente em *O Paiz*, 28/02/1892), e no conto “Banzo”; o homem avaro, contando cada fruta de suas árvores, seria mais bem escrito em “Fertilidade”; a mulher grávida sendo desprezada é a protagonista de “Casadinha”; as doenças do sertão são temas de “Os pombos” e “Os velhos”. E as superstições do homem rural seriam algo constante e diversificado na obra do autor maranhense, conforme será visto.

Outro exemplo de desbalanço na ficção de Coelho Neto é “Os velhos”, de *Sertão*. A novela trata do casal Thomé Sahyra e Romana, que vive em uma casa isolada no interior (mas não no sertão profundo — possuem vizinhos e a casa é visível de uma estrada). Ambos sexagenários, são casados há mais de quarenta anos. Possuem uma plantação frutífera e criam animais. A divisão do trabalho consiste em Romana cozinhando, lavando as roupas e tratando dos animais; Thomé cultivando a roça, além de produzir cestos. Não guardam dinheiro (em parte, por medo de assaltos), trocando o excedente por tecidos, louças e instrumentos de lavoura. São generosos com mendigos. Romana também tem grande conhecimento em ervas medicinais, pelo que é conhecida nas redondezas — mesmo o padre local faz uso de seus saberes —, onde também é famosa pelo poder de suas rezas e bênçãos. Nada pede em troca de seus serviços, geralmente recebendo presentes espontaneamente dados, como animais vivos, comida, ou mesmo dinheiro que coloca em seu oratório com a imagem de Nossa Senhora.

Em determinado momento, é descrito um evento que viria a se repetir e é chave para o enredo da novela: no início do relacionamento do casal, certa vez Thomé desmaiou a ponto de parecer morto. Romana, que nada conseguiu de resultado com seus medicamentos, sentindo o corpo do marido esfriar, vai em busca de ajuda: chama por Adão, velho negro famoso por supostas bruxarias e feitiçarias. Apesar do desespero da mulher, Adão busca seduzi-la, tocá-la. Seguem de volta a casa do casal; no caminho, Adão ainda tenta convencê-la a ceder-lhe favores sexuais, logo fazendo uma exigência: se Thomé “ficá bom” (p. 296), a mulher deverá satisfazer a vontade do velho homem. Romana aceita.

Próximos da casa, ouvem a voz de Thomé, recuperado de seu desmaio. Adão, que foi sagaz em seu pedido, não tendo indicado nenhuma ação sua como necessária para o cumprimento do que prometera, afirma que Romana precisa fazer jus a suas palavras, visto que o marido “está bom”. Tenta agarrá-la à força, mas ela, mordendo seu braço, consegue se

desvencilhar. Antes que a mulher se afaste, Adão alerta: “Vai! Mas oia, Romana: atrás dum sol vem outro. Deixa tá, o santo que curou ele tá lá em casa e uviu o que ocê disse, juradeira de farso.” (p. 298), indicando que a dívida será paga, de alguma maneira.

A seção finda com um agourento “Ocê jurô...”, o que pode soar como um prenúncio do narrador a respeito de um futuro evento dramático e fundamental à trama. Mas Adão não volta a agir na história, sendo apenas mencionado uma última vez quando o casal relata entre si o que cada um fez durante o tempo em que ficaram separados.

Há um segundo problema. O relato de Thomé sobre seu estado inerte é longo e até repetitivo, mas servirá de gancho narrativo para conduzir a trama até seu desfecho. O marido explica que perdeu os movimentos do corpo, mas não a consciência; que isso foi agonizante (“que aflição!”, “que desesperação!”, “que medo!”, “Só tenho medo que volte, Deus me livre!” (p. 300, 301, 304)); e como seria apavorante ser enterrado vivo:

E como se sofre! Basta a ideia da gente ir pro fundo da terra vivo. Que morte ansiada que deve ser, Nossa Senhora! que morte agoniada, pouco a pouco... A gente ouvindo os baques da terra, sentindo o peso e a terra entrando pela boca, pelos olhos, pelo nariz, abafando e a gente sem poder dizer nada, nem gritar... Virgem do céu! que morte agoniada! (p. 303)

Thomé explica que essa perda de sentidos ocorria ocasionalmente com sua mãe, repete de outras maneiras o quão horrível seria ser sepultado vivo, e deixa um aviso: “eu tendo outra vez isso, você já sabe...” (p. 308) — Romana deve atentar-se para não enterrar vivo o marido. Esse medo de Thomé seria constante ao passar dos anos.

Décadas se passam. Certo dia, Romana acorda com a mão do marido agarrando sua perna; ele está sofrendo espasmos:

Ele abriu a boca, agitou a cabeça no travesseiro e, rolando os olhos com ânsia, empinando o ventre, procurando-a com um olhar súplice, os lábios trêmulos, grugrulejou, com a língua flácida e trôpega, tartareios soprados, balofos, procurando levantar o braço, que lhe caia impotente e mole. Os dedos, aduncando-se, arrepanhavam os lençóis. (p. 334).

Apesar de bastante diversa da vez em que, décadas antes, Thomé entrou em um estado comatoso, rígido, sem mover um membro que fosse, Romana confunde o ataque que o marido está sofrendo, julgando ser apenas questão de esperar para que ele retorne à consciência. Ele de fato morre; mas, para a esposa, é estado transitório.

A novela, a partir de então, apresenta uma mórbida narrativa que tende a resvalar no cômico. Romana passa os dias ao lado do cadáver frio, mantendo-o “aquecido” com botijas

cheias de água quente, sem considerar a possibilidade de que Thomé de fato morreu. Mesmo quatro dias após o “desmaio”, com fluidos corporais sendo expulsos do corpo, apesar inclusive do odor de decomposição que paira no ar, mantém-se firme na crença de que é apenas outro evento de catalepsia. É de se supor que a sertaneja, tendo criado inúmeros animais, fosse plenamente capaz de reconhecer um corpo morto; porém, quando o cheiro do cadáver está forte demais, julga inclusive ser de algum animal morto que estaria no forro da casa. As horas passam: troca as roupas do defunto, conversa com ele, afasta as moscas que se acumulam sobre o corpo...

A comicidade desvanece, pelo menos inicialmente e parcialmente, quando se é considerado o caso como sendo de pura insanidade. Romana e Thomé viveram tantos anos isolados, dependendo somente um do outro, sem família, sem grandes amigos, até — possuem conhecidos, mas ninguém realmente próximo —, vendo suas colheitas e criações definharem, que é aceitável que a esposa não tenha o juízo dos mais sãos. Somado a tudo, claro, há a debilitadora velhice. O que Romana faz é se refugiar em uma esperança, trocando a triste realidade que tem diante de si a partir de então (viver só) pela possibilidade de que os temores de Thomé fossem reais, o que recebe maior valor de sentido por parte do leitor (ou espera-se que receba) ao ter sido repetido várias vezes ao longo da história. A mulher chega até a admitir que o companheiro morreu, por alguns instantes, para logo negar a possibilidade, confessando, inclusive, o medo da solidão, e lembrando do juramento que fez de que não o enterraria, que aguardaria a sua recuperação, o que, de forma exagerada, realiza. Recusa-se mesmo a se afastar momentaneamente do cadáver para pedir uma outra opinião — teme que, enquanto estivesse longe, alguém poderia surgir e enterrar Thomé.

Porém, tal justificativa mal se mantém. Uma suposta insanidade da protagonista não explica a narrativa feita por um autor que não segurou a pena — Coelho Neto decidiu explorar a bizarra questão até o fim, custe o que custasse. Urubus passam a sobrevoar a casa; plantas são defumadas na casa e o fedor permanece; Romana, tocando a face do marido, “sentiu a carne ceder, afundando, e a boca encher-se-lhe de espuma fétida” (p. 360) — e, mesmo assim, continua em negação. Enfim, certo dia alguém da vizinhança, estranhando os urubus que sobrevoam a casa, decide investigar. Imaginando o pior, chama outros moradores; encontram o cadáver decomposto e Romana encolhida em um canto. Ela afirma que Thomé está apenas dormindo. Pedem a uma mulher que dê leite do próprio seio à velha senhora, visto que está desnutrida, mas ela acaba por falecer. Os sertanejos começam a cavar os túmulos.

Em “Os velhos”, a suspensão de descrença do leitor é levada ao extremo, extinguindo-se, o que prejudica a narrativa até mesmo na caracterização das personagens:

mais do que sertanejos trabalhadores e sofredores, que se amavam e compartilhavam bons e maus momentos, que superaram dificuldades e criaram laços na comunidade, os protagonistas passam a ser tomados, a partir do terceiro capítulo, ou mesmo quando a narrativa como um todo é vista retrospectivamente, como dois bobos. Constructos com possibilidade de retratar seriamente questões delicadas, tornam-se fantoches em uma história que é mórbida pela morbidez em si. Sendo assim, “Os velhos” se aproxima eticamente de “Mandoví”. Em ambos, o indivíduo que vive no sertão é uma espécie de néscio, um tanto infantilizado (a cena da mulher “amamentando” a velha Romana reforça isso), despreparado para as vicissitudes da vida — o que, em “Os velhos”, de maneira bizarra, contradiz com seus próprios momentos realistas, em que temos a descrição de um casal competente em administrar um sítio. Isto cria um curto-circuito emocional. Justifica-se a crítica que Lúcia Miguel Pereira lança contra o autor maranhense em *Prosa de ficção*: pelo menos aqui, Coelho Neto foi escravo da própria pena, preocupado mais com a forma como algo é dito do que com o que é realmente dito, criador de um “transbordamento verbal, uma confusão de sons, um emaranhado de imagens que a fazem [sua obra] quase inacessível” (1973, p. 262).

Em “Os velhos”, é como se em determinado momento da narração, Coelho Neto tenha sido tomado por uma vontade inadiável de descrever ao máximo uma possibilidade que viu diante de si, sem barreiras — e, perceba-se, sem ironia ou humor. Foi um momento em que, para escrever seu sonho de horror gótico, sacrificou seu relato rural⁴². Essa incompreensão interna, esse desmerecimento na retratação fictícia de seres humanos, é um fantasma presente em certas visadas em direção à obra do autor maranhense, é origem das críticas e isolamento intelectual que passou a sofrer, é paradigma de um literato que parece estar escrevendo em uma torre de marfim. É algo que não abrange toda sua obra; mas está lá. Em resumo, buscando falar o máximo possível, Coelho Neto sacrificou mais de uma vez seus enredos e até mesmo sua bibliografia.

2.3 “PRAGA”

Paulo Coelho Neto (1972, p. 41) afirmou que, com “Praga”, conto publicado no *Correio Paulistano* entre 21 e 25 de janeiro de 1890, Coelho Neto teria sido o precursor do

42 O excesso, seja de emoções ou de descrições, é usual no gótico (Botting, 1996, p. 1–4). A questão é que Coelho Neto nunca foi autor puramente gótico, ou mesmo o conto “Os velhos”. Misturando realismo com o estranho e trocando de intenções no meio do relato, é apenas mais uma prova de desordem. Além do mais, as longas descrições mal podem ser cobradas na fatura do gótico, pois são recorrentes nas obras do autor, com ou sem eventos fantásticos. Para uma visão mais positiva do gótico em Coelho Neto, ver seção 6.1.

gênero regionalista no Brasil, indicando “Manuel Lúcio”, de Afonso Arinos (de 22/03/1890), e “Rabicho”, de Valdomiro Silveira (erroneamente datado de 1891; o conto é de 13/09/1894), como sendo narrativas que seguiram explorando o gênero.

Essas considerações parecem ser resposta às afirmações de Agenor Silveira, irmão de Valdomiro Silveira. Em uma carta sua a Monteiro Lobato, escrita em 1920, que prefacia *Os caboclos*, é dito que:

Valdomiro foi o criador da literatura regional no Brasil. Quero fazer-lhe esta justiça [...]. De fato, até 1894, data em que aparece no *Diário Popular*, de S. Paulo, o seu primeiro conto intitulado “Rabicho”, não me consta que nenhum escritor brasileiro manifestasse qualquer pendor para o regionalismo [...]. (Silveira, 1975, p. xv)⁴³.

Agenor Silveira talvez desconhecesse o conto “Manuel Lúcio”, de Arinos. Além disso, coloca “Rabicho” como primeiro conto regionalista do irmão, embora “Primeira queda” tenha sido publicado no *Diário Popular* seis meses antes, em 10/02/1894⁴⁴.

Lúcia Miguel Pereira tampouco considera Coelho Neto como precursor do regionalismo: “Só nos fins do século passado foi que se implantou aqui o regionalismo puro [...] Iniciaram-no o paulista Valdomiro Silveira, o mineiro Afonso Arinos e o cearense Manuel de Oliveira Paiva⁴⁵ [...]” (Miguel Pereira, 1973, p. 181–182).

Antonio Candido (2017a, p. 527–528) pode nos ajudar a resolver essa questão de primazias: a ficção rural existe desde Bernardo Guimarães (*O Ermitão de Muquém* foi escrito em 1858 e publicado em 1869) e José de Alencar (*O gaúcho* é de 1870). O que Arinos, Silveira e Coelho Neto escreveram foi uma nova etapa dessa corrente, não sendo originadores de algo completamente novo — Candido, inclusive, chama pejorativamente de “literatura sertaneja” o trabalho de tais autores⁴⁶. Mesmo se tomarmos apenas as obras posteriores aos

43 Essa discussão entre Agenor Silveira e Paulo Coelho Neto desdobrou-se em um artigo de Péricles Eugênio da Silva Ramos, posteriormente adicionado como introdução da segunda edição de *Nas serras e nas furnas* (1975), de Valdomiro Silveira. No artigo, Ramos busca defender que “Praga” não poderia ser o primeiro conto regionalista brasileiro — ele sequer seria regionalista. Entre os argumentos utilizados, está uma questão levantada anteriormente neste estudo: o conto não é ambientado em uma região precisa: “trata-se de um conto, que tem por cena talvez algum ponto rural do Maranhão, ou do Pará, quem sabe?” (Ramos, Péricles, 1975, p. xxviii).

44 Os dois contos de Silveira foram organizados pelo autor como parte de *Mucufos*, obra inédita, atualmente disponível na tese de Alexandre de Oliveira Barbosa, intitulada *Edição anotada de Mucufos, coletânea de contos inédita de Valdomiro Silveira*.

45 Oliveira Paiva escreveu *Dona Guidinha do Poço* pouco antes de sua morte, em 1892; trechos foram publicados na terceira fase de *Revista brasileira*, no final da década de 1890; o romance foi publicado em livro em 1952, graças a esforços de Lúcia Miguel Pereira.

46 Nota-se que há uma possibilidade narrativa não utilizada pelos românticos e que os autores da época de Coelho Neto passaram a desenvolver: ficções contendo apenas sertanejos. Não havia, antes, um mundo rural sem alguma personagem letrada (não apenas urbanas, mas incluindo padres, proprietários de terras, médicos, agentes da lei etc.). Entre os contistas rurais, o sertão isolado viria a ser trabalhado, principalmente, por

românticos, José Veríssimo publicou *Cenas da vida amazônica* em 1886 e, em 1887, Virgílio Várzea começou a publicar em periódicos os contos que formariam *Mares e campos* (1895), só para citar dois exemplos.

Precisar uma data de início à retratação do mundo rural por parte de ficcionistas é trabalho árduo e, talvez, um tanto sem sentido no âmbito dos autores acima. Mesmo Coelho Neto havia escrito contos rurais, como vimos, que precedem “Praga”. O que é certo é esse conto ser o mais bem desenvolvido até então pelo autor maranhense, apesar de certas questões que exploraremos, além de abrir sua primeira obra impressa puramente ambientada no mundo rural, *Sertão* (1896).

O conto “Praga” inicia retratando uma região do interior assolada por uma doença; em determinado momento, essa é indicada por uma personagem como sendo a “cólera” ([1914], p. 20), embora, fora isso, seja chamada genericamente de “moléstia”, “peste” etc. Os “sertanejos supersticiosos” (p. 10) vivem desanimados, com as plantações e animais em descaso, com muitos implorando a Deus por uma saída. Entre os acometidos pela doença está Raimundo, “o cafuzo, o mais atrevido, o mais audaz de todos os vaqueiros” (p. 17), que desfalece no campo. Os locais o recolhem e, com o passar do tempo, passa a se recuperar, emocionando-se, certa noite, ao ouvir uma ladainha cantada na vila.

Duas semanas ao leito, evitado pelos habitantes da vila, recebia, mesmo assim, visitas: de manhã, de um garoto que levava caldo para ele comer e fumo; à noite, de Úrsula, mulher com fama de bruxa que Raimundo, “como todos os mais negros”, odiava. Apelidada de “Caapora” (p. 26), morava em uma oca com um cão, supostamente o próprio diabo, que supostamente lhe ensinava magias e copulava com ela. Diziam também que roubava ossos de crianças não batizadas para preparar feitiços. Apesar da fama, Raimundo cria simpatia por ela, gostando de sua presença, conversando com ela, embora a mulher apenas resmungue “em língua da África” (p. 28).

Certa noite, quem o visita é Lucinda, “mulata”. Conta sobre as mortes na vila, e depois explica que precisa trocar de camisa, pois a sua está muito suja, tirando roupas de um baú seu que, por alguma razão não explicada, ela guarda nessa casa. Raimundo sente-se excitado; pelo diálogo que se segue, entendemos que a mulher é uma espécie de prostituta local (“Antigamente, enquanto eu podia gastar, ocê dormia aqui, agora...” (p. 36), diz Raimundo). O homem busca convencê-la a fazerem sexo, depois a agarra, mas a mulher argumenta querer evitar a doença; é, então, acusada de ter planos de dormir com Esaú, “negro da roça” (p. 37). Ao despedir-se, lembra o aniversário da morte de “mãe Dina”.

Sozinho, o vaqueiro recorda de seu gado — “boiadasinha de fiança aquela” (p. 40). Desejoso por companhia, mas incapaz de “descer até a primeira senzala onde houvesse gente” (p. 44), Raimundo perde-se em recordações. Inicialmente, lembra quando estuprou uma menina de nove anos. Então, pensa em mãe Dina entre sentimentos de remorsos e de raiva. Certo dia, caminhava perto de onde estavam “seus bois” (p. 47) quando se deparou com a velha. Buscou convencê-la de que poderiam comprar a liberdade de ambos, pois Dina teria dinheiro para isso. A mulher disse não desejar a liberdade (“nasci assim” (p. 48), referindo-se ao cativo), e que o dinheiro era dela. Raimundo retrucou que o dinheiro também seria dele, visto ser filho, e Dina completa que ele só era filho “para roubar” (p. 49), pois não a ajudava na roça ou quando ela adoecia — até agredir a senhora o negro já havia feito.

Raimundo sente ódio, e percebe uma bolsa pendurada no pescoço da mãe. Arranca-a; na briga que se segue, chuta Dina e a acerta com um galho, fazendo seu corpo cair no pântano. Antes de fugir com o roubo — um escapulário com rezas, sem nenhuma quantia de dinheiro —, ainda vê a mulher, em seus últimos momentos de vida, “lançando ao ar mudo e à consciência do assassino uma sentença ou um perdão piedoso” (p. 51); por ter ela a boca cheia de água, ele não consegue compreender o que é dito. Depois, os locais culpam os ciganos pela morte da senhora, e o filho mesmo é quem enterra o cadáver, que está com o crânio rachado, junto ao pântano.

Retornando ao tempo de sua convalescença, as memórias afligem Raimundo. Temendo bruxas, confere se a porta está trancada. Do lado de fora, barulho: “o rilhar dos dentes aumentava, mandíbulas matraqueavam e, de vez em vez, a madeira rangia, estalava à pressão dos dentes que a trincavam” (p. 56). Apavorado, esforça-se para segurar a porta, que acaba vindo abaixo. No umbral está o esqueleto da morta Dina, com “o crânio fendido, a tirar lentamente, com os ossos dos dedos, partículas de miolos roxos e rãs pequeninas, verdes, de olhos fosforescentes” (p. 57). Nesse momento da narrativa, a oportunidade para desenterrar palavras raras da língua portuguesa, de fazer uso de aliteração e de dar a objetos estranhas ações não é desperdiçada:

A aventesma aliciara todos os elementos da noite para um apocalipse de morte. Os astros puros concorriam, todo o céu cedera o seu contingente fulcite para o sabbat. As estrelas descreviam parábolas terríveis cortando a sombra de sulcos lampejantes; nuvens de formas bizarras, pandas, varriam o espaço como uma rolda de bruxas precedidas por um cumulus tetérrimo, do feitio de um barco, de onde saltavam estrelas coaxando. (p. 58–59).

O homem se arma com um facão, que desfere contra o peito da morta-viva; essa, por

sua vez, morde-lhe o pulso. Raimundo olha para a sua ferida e depara-se com vermes, que se multiplicam. Cai de joelhos no chão e considera que sua mãe deseja enterrar-lhe vivo. Com a nova energia que a apavorante ideia traz, lança-se contra o esqueleto, buscando esmagá-lo. É de pouca monta, com a criatura enterrando os dedos em seu corpo. Pede ajuda a Jesus Cristo, implora perdão; sai correndo, carregando consigo a ossada da mãe. Corre pelos campos, monta em um cavalo: atrás de si está o “trasgo pavoroso à garupa” (p. 68). Faz o animal correr até seus limites, esfaqueando-o, até que o cavalo desfalece. Raimundo olha ao redor e não vê nenhum sinal do esqueleto.

Após várias outras descrições — passa por um terreno queimado, vê uma boiada passar, o que o faz recordar de “seus dias de vaquejada” (p. 74) —, Raimundo percebe estar diante do túmulo que fez para Dina um ano antes. Estando o solo debaixo de si bastante instável, golpeia-o para que caia no pântano. Ele erra um dos golpes e cai junto, morrendo.

O conto “Praga” sofre por certas incongruências. Raimundo, que inicia sendo um vaqueiro cafuzo (na edição original, em *Correio Paulistano* de 21/01/1890, o protagonista é descrito como “pastor”), incluindo a menção posterior a “seus” bois, ao seu gado “de fiança”, transforma-se em um negro escravizado. O “seus” poderia ser uma forma carinhosa de chamar os animais do senhor (jamais mencionado) daquelas terras, mas que estavam sob sua responsabilidade. A casa que possui, não vivendo na senzala, poderia ser prêmio por ser um bom trabalhador. Já estaríamos esticando bastante a corda; agora, um homem escravizado que fica semanas se recuperando em casa, sem que ninguém venha exigir que ele volte a trabalhar, é algo inaudito. O que ocorre é que a personagem foi construída como sendo um vaqueiro, e apenas no momento em que conversa com Úrsula é que se decide por ela ser escravizada — é a partir de então que se informa haver uma senzala, onde ocorrem danças de samba (p. 44) e negros são agredidos pelo feitor (p. 28).

Similarmente, quando Dina é mencionada por Lucinda, e nas primeiras vezes em que Raimundo recorda dela, tudo indica que “mãe” é uma forma respeitosa de se chamar uma mulher de idade. É no diálogo posterior entre a senhora e Raimundo que fica decidido que Dina é literalmente mãe dele. Ocorre, na verdade, a união de duas sequências narrativas, cada uma contendo a sua própria praga: inicialmente, há uma epidemia, Raimundo está doente, Lucinda faz-lhe uma visita, com ela comentando sobre o aniversário da morte da velha escrava; então, essa passa a ser a nova antagonista do conto, com grande parte das descrições informadas até então não sendo mais relevantes, e com um novo sentido para o título: Dina lança uma praga sobre o filho (“nunca mais pôde esquecer o gesto da morta que lhe ficou na lembrança sempre, como uma praga vingadora que ela não pudera soltar porque a água verde

enchera logo a sua boca raivosa” (p. 42)), vingança que seria posteriormente consumada.

Muito da trama ou da caracterização das personagens foi decidido no calor do momento, sem que se olhasse para trás. É caso curioso, pois entre a publicação em *Correio Paulistano* e *Sertão*, o conto ainda foi impresso em 1894 como obra avulsa. Essa edição é bastante próxima à final, com uma única variação significativa: após Lucinda deixar a casa de Raimundo, o protagonista se masturba:

O que então se passou no catre do enfermo foi hediondo e selvagem. Raimundo esteve algum tempo inerte e mole, sem coragem de mover-se, enlanguecido, evocando amores. De repente sacudiu as cobertas para as pernas e expondo o ventre negro à luz triste, excitando a sua carne mórbida abatida pela dieta, sacudiu-se violando a animalidade com o seu próprio contato nojento, apassivando-se, num excesso de luxúria caprina, resumindo o amor na sua pessoa com um delírio assanhado de incubo. Saciou-se brutalmente. ([1984], p. 55–56).

É trecho inexistente na versão em periódicos, e posteriormente removido. Foi substituído por Raimundo relembando de sua “boiadassinha de fiança”, o que acentuou as confusas idas e vindas do protagonista entre ser um vaqueiro ou um homem escravizado. Inclusive, por que Lucinda possuía um baú de roupas na casa do protagonista soa mais gratuito do que uma construção complexa de histórico de personagens — pelas descrições, fazia semanas que essa mulher não via Raimundo, pelo menos; isto é, não é alguém com quem ele tivesse uma relação tão próxima assim.

A versão em livro difere da original⁴⁷ publicada em *Correio Paulistano* por ser mais extensa. Os acréscimos são de diálogos mais longos — p.e., quando Raimundo busca convencer Dina a pagar pela liberdade de ambos — ou de descrições mais detalhadas da paisagem e dos animais. Como apontado, mesmo em momentos de tensão, Coelho Neto decidiu estender o texto com informações que fraturam o ritmo da história. Tomando outra passagem como exemplo, durante a fuga de Raimundo, quando seu cavalo desfalece, e parece que houve sucesso em sua fuga do esqueleto vingativo, somos informados que:

Estrelas murchavam como flores e a lua pálida esmaecia, quase confundida com o céu, que parecia meio embaciado por uma névoa tênue como a pulverização do

47 Muito da ficção de Coelho Neto, tal como se canonizou, foi criada com reformulações de materiais anteriores. Vale citar um exemplo temporalmente longo, oito anos de reescritas: “A tapera”, de *Sertão* (1896). Inicialmente o conto foi serializado em *Cidade do Rio* em 1888 com o título “O velho da tapera”. Em *O Paiz* (31/07/1892) foi publicado o que seria o primeiro capítulo final, com o título “Acauã”, e o conto como um todo chamava-se “Banzo”, título que viria a ser reaproveitado na década de 1910 para obra diversa. No mesmo periódico (29/10/1893), sob o título “O caapora (fragmento)”, há um trecho que viria, na versão em *Sertão*, ser o final do capítulo III e o início do IV. Com o mesmo título, no mesmo jornal, foi publicado um ano depois (19/06/1894) outro fragmento de “O caapora”. O conto foi serializado em *Revista Brasileira* (I e II de 1895), enfim com o título “A tapera”.

orvalho.

A paisagem esclarecia-se, toda verde, menos para as bandas da serra, que era de um azul forte, onde se destacavam os pingos amarelos das flores das piuveiras e as folhas claras das embaúbas.

O rio era como uma larga, extensa estrada de cristal por entre cajueiros, tão serenas corriam as águas, de uma límpida beleza que toda a orla de árvores nelas se revia e reproduzia sem o friso mais leve. Garças, alvíssimas, partiam em bandos com rumor de asas claras e subiam em demanda dos ares, como uma leva de pequeninos anjos. Dos colmados evolava-se por diversos pontos um fumo tênue e alto no espaço, urubus circulavam. (p. 72).

O que quebra qualquer tensão previamente existente. Se, de um lado, tanta descrição pode ser jogada na conta do gótico, onde o detalhe serve para indicar grandiosidade e inspirar medo e alienação, não deixa, por isso, de ser mero beletrismo.

Um conto (*O Paiz*, 16/10/1892) pode esclarecer (ou confundir) ainda mais esse quebra-cabeça narrativo: “Final” é exatamente o final de “Praga” (o equivalente às páginas 68–76 do livro, incluindo as longas descrições), com uma grande exceção: quando Raimundo se posta diante do túmulo, não há o seguinte trecho: “Era ali o túmulo de mãe Dina; ali havia mergulhado o espectro” (p. 75). Assim sendo, “Final” apresenta uma história completamente diferente de “Praga”: temos um negro andando a cavalo, que, combalido, acaba por desfalecer. O cavaleiro descansa, enquanto observa uma boiada passando, e recorda de “seus tempos de vaquejada”. Levanta-se e, caminhando, depara-se com um túmulo de uma desconhecida. Decide fazer uma oração, mas a terra sob seus pés cede, e ele morre soterrado.

Não há esqueleto, um homem escravizado, uma fuga desesperada ou conflito entre mãe e filho; o mais impressionante é que os textos são idênticos, excetuando o trecho acima. O que isso pode nos dizer? Teria sido “Final” escrito antes e adicionado, com certas alterações e de forma não orgânica à narrativa (é quando o esqueleto desaparece), ao conto original? Ou Coelho Neto já havia em 1892, escrito a versão longa de “Praga”, apenas isolando um trecho e removendo a breve menção a Dina? A última opção parece ser a mais provável, visto que no final do conto há a indicação de que “Final” faria parte de “Praga”. Mas a independência do trecho não descarta totalmente a primeira possibilidade.

Há outro exemplo de adição ao texto original que denuncia certa estranha lógica de escrita do autor maranhense. Coelho Neto foi diligente na diversificação das palavras utilizadas, contando muitas vezes com termos arcaicos para se expressar, mesmo que não para se fazer entender⁴⁸. Isso era feito nem sempre se atendo à forma como a mente humana

48 Uma razão para tal ato é declarada na crônica “Filologia manzoniana”, de 1921. Ao falar de um escrito de Otávio Augusto sobre Alessandro Manzoni, o autor de *Sertão* acaba por justificar sua própria tendência a utilizar um léxico com palavras antigas e poucos usuais: “Assim, vocábulos que tiveram dias de glória em poemas e em primores de eloquência, caídos em desuso, aquietaram-se como mortos nas camadas profundas do arcaísmo. Eis, porém, que um escritor, revolvendo o léxicon, trá-los a flux e tanto basta para que se

funciona. Ele, Coelho Neto, leu tal palavra arcaica em um dicionário, ou compreendeu seu significado através do contexto do livro em que a encontrou; porém, ao utilizá-la em seus textos, o faz mais pelos seus efeitos estéticos imediatos — a forma como a palavra é pronunciada, sua beleza no papel —, sem considerar que o leitor não teve as mesmas experiências que ele, não leu os mesmos livros e dicionários, e que receberá apenas uma cacofonia em sua mente.

Não que o autor não fosse capaz de compreender os problemas disso, pelo menos algumas vezes, criando emenda pior que o soneto. Consideremos as sentenças que abrem a versão original de “Praga”: “Estava a expirar o adusto dezembro. Pelo rio turvo canoieiros a velejarem, cantavam saudações [...]” (*Correio Paulistano*, 21/01/1890). “Adusto” soa muito bem, ainda mais com “turvo” logo em seguida. Mas nada ajuda o leitor a entender o que a palavra significa, leitor que poderá tomar negativamente esse propósito de perder o sentido em troca da sonoridade.

Como Coelho Neto resolveu isso, quando a oportunidade surgiu com uma nova versão do mesmo conto? Para melhor compreensão do leitor, “adusto” poderia ser substituída, sem grandes problemas, por palavra sinônima. Mas não seria Coelho Neto que desperdiçaria termo tão impactante. Na versão em livro, há a adição de várias informações, com o conto iniciando assim:

Estava a expirar o adusto dezembro.

O sol ardia desde outubro com o furor inclemente de um castigo, secando as fontes, mirrando os extensos campos tristes onde o gado mugia, extenuado e magro, levantando para o céu fulvo os grandes olhos mansos e resignados. Ventos áridos abrasavam como o hálito da natureza em febre. Pairava um cheiro forte e acre de queimadas e os dias, tácitos e longos, de esplendor vivíssimo, pela hora média velavam-se de uma névoa fina como a evaporação trêmula de um fogo. A alma canora e meiga das florestas desertara acossada pelo flagelo ardente e era tão extraordinário o aparecimento de pássaros durante os ríspidos calores que o chilro duma camaxirra ou chalrado de jandaia eram tomados alegremente como presságios felizes. ([1914], p. 9–10).

Com tantos dados sensoriais, a intenção inicial, a meu ver, é que o leitor forme em sua mente a ideia a qual “adusto” representa. O autor preferiu explicar melhor a ambientação que a palavra, pelo seu arcaísmo, não era capaz de transmitir por si mesma, transcrevendo uma torrente de sensações e situações (nota-se que, perdendo o “turvo” anterior, temos agora “outubro” e “furor”). Há a preocupação de que as ideias que pululam em sua mente também pululem na mente do leitor. A forma de resolver isso é bem particular: para Coelho Neto,

reintegrem na linguagem dando, de novo, corpo à ideia e re florindo em rimas, como a terra que exsurge, recebendo a sementeira, logo a fecunda e toda se cobre de verdura prospera.” (2007, p. 24).

muitas vezes mais é o melhor. Porém, foi algo desdobrado e aumentado a despeito do próprio conto; no fim das contas, esse primeiro capítulo de “Praga”, que precede a introdução de Raimundo, pouquíssimo influi no restante da narrativa, soando desconexo. Salva-se a palavra com uma descrição grandiosa em detrimento de ritmo e encadeamento lógico.

Com isso, não fica sequer claro o que está afetando aquele sertão. O início do conto trata da descrição de uma região assolada pela febre — tanto na edição em *Correio Paulistano* (21/01/1890) quanto na em livro é mencionada uma “epidemia” (p. 15), Raimundo é “atacado do mal” (p. 17) etc. Porém, há essa longa passagem adicionada ao livro em que se descreve um tempo de seca, como se para reforçar o problema já existente. Alguns trechos originais foram removidos, para que não houvesse contradições. Por exemplo, somente no periódico temos uma menção à “febre maninha dos pântanos”. Mas nem todos foram: enquanto Raimundo permanece febril por dias, é dito, em ambas as versões, que “dos rumores do campo tinham ficado apenas o fresco ramalhar das árvores e o ronco perene das corredeiras que rolavam as águas pesadas” (p. 21). Isso no mesmo sertão em que, páginas antes na versão em livro, as fontes estavam secas, em que velhas observavam “o lento e escasso esfíar de água”, e cães “morrinhentos ofegavam estirados” (p. 10). Mesmo logo após os parágrafos adicionais sobre a seca, há trecho ligeiramente alterado em relação ao da primeira versão: “pescadores, descendo e subindo o rio, cantavam saudações [...]” (p. 10). A desoladora seca parece não ter afetado o rio e a atividade pesqueira. O que ocorreu é que o sol forte original, cujas descrições pontuais serviam para aumentar a desolação de um local assolado por uma doença, mas sem seca, foi ampliado — o mês adusto —, gerando uma narrativa estranha, um agregado de ideias que não formam um todo coeso⁴⁹.

Apesar de não ser alheia a problemas, a versão original do conto é a mais coerente. O seu final (25/01/1890), em particular, evita algumas das contradições anteriormente apontadas, além de amarrar, pelo menos um pouco, a questão da praga com as desventuras finais de Raimundo, algo que desaparece nas edições em livro. Também tende a uma leitura em que o esqueleto morto-vivo e os vermes que saíram da ferida de Raimundo seriam somente alucinações, ao mesmo tempo em que uma lenda passa a ser contada a respeito dos acontecimentos. Resumamos esse final original:

Enquanto Raimundo foge a cavalo, o esqueleto ainda está agarrado a si. Quando o

49 Corroborando isso: há uma obra editada por Paulo Coelho Neto em 1945, *Páginas escolhidas*, que é uma miscelânea de contos, crônicas, cartas, poemas, fábulas, perfis de figuras ilustres e textos cívicos do autor de *Sertão*. O primeiro capítulo de “Praga”, que precede a primeira menção a Raimundo, foi isolado da obra e colocado na seção “Descrições e narrativas” com o título “A peste”. É como se fosse algo independente, o que reforça quão pouca relação a questão da seca mantém com o restante desse conto feito de retalhos.

animal desfalece, a morta-viva se afasta. O homem percebe estar abraçado à cruz que fincara na sepultura de Dina. Da água do pântano, vê o braço da morta se erguer. Sente o peito dolorido e, exclamando “praga”, morre. Dias depois, o seu esqueleto e o do cavalo são encontrados. Os locais o enterram ao lado da mãe, julgando ser a própria praga que assolava a região que o matou. Mesmo assim, acaba por surgir a lenda de que, na noite de São Silvestre, os três esqueletos — mãe, filho e cavalo — assombram a região, para expiar seus crimes.

3 VARIAÇÕES NO DISCURSO DAS PERSONAGENS

Ángel Rama, falando dos autores gauchescos da América Latina de língua espanhola, descreve dois tipos de escritores. Ao trabalhar com a distância entre a língua letrada e a dialetal, um grupo, seguindo um “espírito sistemático”, aproxima da norma culta a fala das personagens, que passam a “assumir os ditames linguísticos das categorias superiores”. O outro grupo, ao invés de aproximar a fala do interior da de seus narradores, se dirige em direção a esse dialeto “para convertê-lo em língua literária”, seguindo em variados níveis um “regime normativo que não é próprio do falante” (Rama, 2008, p. 163).

Vendo as coisas sob esse prisma dualístico, poderíamos pensar em um Távora, um Alencar, como fazendo parte do primeiro grupo, que escrevem para as personagens rurais discursos em norma culta, e um Simões Lopes Neto ou Guimarães Rosa como pertencendo ao segundo, criando um discurso em que a fala rural de personagens e narradores se convergem. Porém, há inúmeras variações entre esses dois extremos. Se pensarmos na representação ficcional do mundo rural, um acúmulo de experiências ocorreu, com a norma culta sendo predominante no início do romance rural brasileiro, havendo, no máximo, a presença de uma ou outra palavra buscando representar uma fala própria ao sertanejo; a transcrição da oralidade passando a ser difundida a partir da década de 1880, com José Veríssimo, depois com Valdomiro Silveira e outros; e, então, surgindo o que se pode chamar de estilo castiço, com Simões Lopes Neto, na década de 1910. Cada uma dessas formas permitiu, por sua vez, possibilidades diversas seguindo as intenções dos escritores.

Grosso modo, Coelho Neto seguiu uma evolução similar em sua carreira, utilizando a norma culta para seus sertanejos no início, usando a transcrição da oralidade para representar a fala dos habitantes rurais a partir da segunda metade da década de 1890, e experimentando com algo próximo ao estilo castiço na década de 1910 — e, dentro de cada uma dessas opções, com variações. Porém, uma visada mais detalhista mostra que não houve uma evolução ordeira, mas idas e vindas. Coelho Neto não foi alguém que buscou sistematicamente desenvolver um amálgama entre a língua culta e os inúmeros dialetos que existiam no sertão, ou mesmo permanecer com a norma culta; sem critérios, alterou o discurso das personagens rurais e negras a torto e direito, nunca parecendo estar plenamente seguro com qualquer uma das formas.

Considerando os primeiros prosadores rurais brasileiros, poderia ser afirmado que a opção tomada por eles para retratar o linguajar do sertão foi a mais segura: as personagens, por mais iletradas que fossem, possuem discursos que, em grande parte ou até totalmente,

seguem a norma culta. Além de facilitar o entendimento do leitor, é compreensível que, diante das inúmeras novidades que o interior apresentava, a linguagem coloquial pareceria um excesso. Já havia paisagens físicas grandiosas e material humano distinto para que o elemento particular da fala interiorana encontrasse espaço.

Porém, há algo além de uma questão de economia. A opção pela norma culta é explicada em uma advertência escrita por Visconde de Taunay, como prólogo de seu conto “Juca, o tropeiro”, de 1874, sendo a história o relato de algo que teria sido ouvido de um ex-sargento:

O que fizemos foi desbastar o correr da história de incidentes por demais longos, de inúmeros termos familiares, e sobretudo de locuções chulas e sertanejas que podiam por vezes parecer inconvenientes. Havendo contudo reconhecido a originalidade e força de colorido dessa linguagem, e desejando conservar ainda um quê da ingênua, mas pitoresca expressão do narrador, resultou uma coisa esquisita, nem como era quando contada pelo ex-sargento, nem como deveria ser, saída da mão de quem se atira a escrever para o público.
Batemos de arrependido nos peitos. (Taunay, 2014, p. 287).

Se vemos a preocupação com os leitores, também há o julgamento do autor em relação a locuções “inconvenientes”, e inclusive a opinião sobre a ingenuidade “dessa linguagem”, o que faz o arrependimento final soar um tanto irônico. No conto, a norma culta é utilizada tanto na narração quanto nos diálogos, excetuando um ou outro “vancê” ou “vassuncê” espalhado ao longo do texto.

Esses problemas perduraram em nossa história literária. Vejamos um trecho do conto “O mata-pau”, escrito em 1915 por Monteiro Lobato, onde o autor parece se lamentar pelas alterações que precisou fazer:

O camarada contou a história que para aqui traslado com a possível fidelidade. O melhor dela evaporou-se, a frescura, o correntio, a ingenuidade de um caso narrado por quem nunca aprendeu a colocação de pronomes e por isso mesmo narra melhor que quantos por aí sorvem literaturas inteiras, e gramáticas, na ânsia de adquirir o estilo. Grandes folhetinistas andam por este mundo de Deus perdidos na gente do campo, ingramaticalíssima, porém pitoresca no dizer como ninguém. (Lobato, 1964, p. 206).

Embora menos irônico que Taunay, para Lobato esses tão bons narradores seriam “grandes folhetinistas”. Apesar de a história original ter várias qualidades, a norma culta é a forma de *afastamento* escolhida para que possa haver uma *aproximação* com o mundo rural que se desejou descrever. A oposição de termos é paradigmática ao dilema.

Mesmo Coelho Neto, apesar de toda a importância que dava ao bem falar, também confessou, mais de uma vez, o dilema sofrido quando diante da matéria rural, posicionando-

se, assim, nessa tradição de autores que pedem desculpas ao povo sertanejo. Um caso ocorre em “Villancete” (*O Paiz*, 20/03/1892; posteriormente em *Seara de Ruth*). O conto inicia com o narrador dizendo que poderia começar o texto com um tradicional “era uma vez...”, para, em seguida, apresentar um pedido de desculpas/aviso:

Para quem habituou o espírito à perfeita e sonora escola dos marmóreos, acostumando o ouvido à harmonia corrente dos períodos onde perece sumido o sentimento sob a avalanche do vocabulário, voltará a atenção para outro assunto ao dar de face com o meu herói pobre rústico, de palavras chãs, de maneiras toscas, sem recamos nas vestes, sem cortejo, cruzando estradas longas, ao sol e à chuva [...] (p. 61).

Outro caso é “Contos de Natal”, publicado em três partes ao longo do mês de dezembro de 1892 em *O Paiz*. A série consiste em relatos orais feitos por uma velha não nomeada que seria supostamente real e que o narrador, tendo-os ouvido, busca transcrever. Os relatos são precedidos pela descrição da própria suposta velhinha sertaneja que os contou (*O Paiz*, 11/12/1892)⁵⁰, com o narrador confessando:

Grandes esforços fiz para trazer das mais antigas reminiscências: o estilo, a forma, o gosto, a graça, a singeleza, a singeleza sobretudo, com que ela compunha as narrativas, mas foi baldado o empenho.
E que novo sabor encontraríeis, se eu vos pudesse dar fielmente, com as mesmas palavras, com as mesmas imagens, os contos de Natal que ela contava... mas, por desventura, falta-me, além do mais, a técnica do ingênuo; essa expressão de simplicidade tão delicada, tão sugestiva, escapa às tentativas do mais escrupuloso, do mais requintado artista, que, à força de vestir douradas roupas, mal se ajeita e se avém com o trajo simples.
Quem me dera escrever como ela falava!

O trecho resume posições tomadas pelo autor de *Sertão* que são similares às expressadas por Taunay e Lobato. Ao mesmo tempo em que há uma confissão de culpa por parte de Coelho Neto, que admite a dificuldade em realizar o intento de adequar à literatura a fala popular, isso é menos uma incapacidade confessada e mais algo que vai contra a natureza letrada, que exigiria uma espécie de recuo na arte da escrita: falta, ao escritor escrupuloso e requintado, a ingenuidade necessária, a simplicidade. Alcançada certa habilidade na escrita,

50 Os problemas de Coelho Neto reciclando ideias merece mais um exemplo. Essa velhinha, cinco anos depois, estava presente no conto “Mãe Geralda” (*Folha do Norte* (PA), 03/01/1897). Há trechos basicamente idênticos nas duas versões: “não tinha roça [...] que festas nas casas sertanejas, quando ela aparecia [...] nos tempos funestos de calamidade, era ela ainda que vinha precedendo a turba rogar à Virgem misericórdia e graça [...] quem melhor que do que ela para contar histórias? Quem as sabia mais belas no sertão?”, por exemplo. Mas há um porém. Em “Mãe Geralda”, a história se passa na época de Cristo. O narrador é uma criança, um pastor que está em Belém, prestes a dar uma mensagem a “Deus Menino” conforme foi solicitado pela senhora, que viajou das Astúrias até o Oriente Médio “para adorar Jesus”. É difícil escolher o mais estupefante: essa viagem, sertões e sertanejos bíblicos, ou Maria sendo louvada por turbas durante a infância de Cristo. Esse conto está em Anexo F.

estando alguém buscando o píncaro da arte, parece ser difícil retornar à fala do vulgo. E, apesar do desejo expresso na última frase do trecho de Coelho Neto, é difícil crer que alguém tão acostumado a vestir roupas douradas realmente queira trajar roupas simples. Ou, em palavras menos metafóricas, “o espaço rural é repositório de elementos culturais e sociais que não se assentam e nem se conformam ao mundo supostamente civilizado, moderno e urbano onde se inscreve a experiência social de linguagem do narrador culto” (Gil, 2020, p. 58).

O que essas declarações mostram é que há um fator determinante envolvido na busca da essência rural pelo homem culto: o desnível entre o retratador e o retratado. Não há uma miscigenação igualitária, sequer uma tentativa. Usando um termo cunhado por Martin Lienhard (1997, p. 192), ocorre uma *diglossia cultural*⁵¹, um “sistema de desigualdade e de dominação”. Isolando nosso objeto de estudo, isso é algo determinante em Coelho Neto, para quem certas normas sempre tomaram a primazia — a língua portuguesa, as estruturas literárias, a cultura dominante ser mais complexa e rica etc. — e que jamais cedeu à cultura rural, negra e indígena, que serviram de assunto e proporcionaram estofo literário, mas não chegaram a gerar verdadeira união. Em verdade, proporcionaram outras formas de distanciamentos.

Se o narrador de Coelho Neto em “Contos de Natal” confessa uma dificuldade em retratar narrativas com a mesma qualidade que uma sertaneja idosa, em uma crônica *do mesmo ano* dos dois textos do autor maranhense acima citados, encontramos uma opinião derisória sobre o ato de não se comunicar obedecendo os ditames gramaticais:

Assim pensando e tendo de escrever para o destinatário do presente bilhete, que me acusa de ininteligível algumas vezes, porque abuso dos termos, visto o meu estilo de ganga, enterro-lhe à cabeça uma carapuça, amarro-lhe um pano à cinta, pondo-lhe aos pés um par de chinelas de ourelo e deixo-o ir. Hei-lo, aí vai pois, meu caro senhor... Hei-lo, aí vai.

“Sô Zas-Trás, hoje é dia de festa Nacioná... nós tudo que temo um pouco de sentimento de partiotismo devemo saudá a aurora do dia de hoje, porque faz ano que foi o 15 de novembro, que fez a Republica, porque foi o 15 de novembro, não foi mais ninguém. A gente pode festejá conforme as suas posse — quem dá o que tem não fica a devê, não é, seu? é memo. E até amanhã”.

É assim que mencê gosta? (2002, p. 150)⁵².

51 Penso que os termos “transculturação” (Fernando Ortiz, Ángel Rama), e principalmente “heterogeneidade” (Antonio Cornejo Polar), não são, por si só, explícitos em relação à desigualdade existente — embora esses críticos não tenham deixado de indicar desequilíbrios entre escritores e seus retratados que estão em posições socioculturais distintas.

52 A edição de 2002 de *Bilhetes Postais*, que é nossa referência aqui, é raro exemplo de edição posterior de obra do autor maranhense que supera a original. Organizada por Ana Carolina Feracin da Silva, que também escreveu as notas e a introdução, difere da versão de 1894 por ter todas as crônicas escritas sob a coluna homônima, e não apenas uma seleção (por exemplo, a crônica que citei não está na original). Além disso, a versão atual está em ordem cronológica — a original está embaralhada e sem datas. Indico também os dois tomos de *Teatro de Coelho Neto*, organizado por Cláudia Braga (1998 e 2001), e a edição de *As quintas* feita

Haver tal desprezo não impediu que, além da norma culta, Coelho Neto tenha utilizado, para personagens suas, discursos similares ao ironicamente exposto acima, o que veio a acentuar ainda mais a diglossia cultural presente em sua obra, na qual há o uso de uma impressiva e não-estruturada transcrição ortográfica da oralidade. Em certos casos, é utilizada como realce discursivo para indicar posições sociais inferiores no grupo que se apresenta (p.e., para os empregados negros em romances urbanos), ou momentos em que a ingenuidade do homem rural precisa ser ressaltada. Ela pode ocorrer afetando o mínimo a norma culta; ser usada apenas para personagens secundárias — Adão em “Os velhos”, nhá Chica de *Miragem*⁵³; ser utilizada para parte de homens e mulheres escravizados; para personagens pobres ou mesmo para todas as presentes na narrativa, como ocorre em “Mandoví”, em que os sertanejos soam um tanto apalermados, e em alguns contos de *Banzo*, em que, mesmo falando em transcrição da oralidade, são caipiras com um nível de inteligência normal, por assim dizer. Há, inclusive, narrativas em que os negros falam em transcrição e os caipiras em norma culta⁵⁴. Em Coelho Neto, o tipo de discurso pode variar entre os contos de um único livro, entre versões de um mesmo conto, e às vezes até em uma mesma personagem. Não à toa, foi o autor escolhido por Antonio Candido no clássico artigo “A literatura e a formação do homem” para servir de contraexemplo ao complexo trabalho feito por Simões Lopes Neto em relação ao discurso das personagens.

“Mandoví”, o conto analisado por Candido, principia em um bar, onde vários sertanejos estão jogando baralho. Mandoví é o primeiro a sair; logo, acredita estar sendo visado por uma alma penada: o canto de uma ave toma como seu nome sendo chamado, e uma folha velha de palmeira parece-lhe o vulto de um fantasma. Incapaz de continuar, tendo seu cachorro fugido de medo, retoma seu caminho e depara-se com seus amigos. Para não passar por medroso, deixa crer que estava tocaiando a casa de nhá Nica, com quem supostamente teria um caso, visitando-a quando o marido está fora de casa. Em seguida, mesmo adquirindo a informação de que o suposto chamado clamando por ele é o canto de uma ave (um amigo canta em resposta ao animal ([1914], p. 270)) e que a assombração é uma mera folha (p. 271), Mandoví continua acreditando na existência de assombrações.

O conto é irônico em sua premissa. Um caipira com “fama de valente” (p. 257) teme assombrações, confundindo uma folha velha de palmeira como sendo uma aparição. Ao julgar

em 2007 por Marco Antonio de Moraes, por serem de excelente qualidade.

53 Mas não na primeira edição do romance, em que essa personagem discursa em norma culta.

54 “Segundas núpcias” (*Treva*) e a peça de teatro *O diabo no corpo*.

que um canto de uma ave é seu nome sendo chamado, temos algumas interjeições feitas pelo temeroso caboclo, completadas pela ironia do narrador: “Eh! Eh! fez o valente. A módi qu’issu aqui tá assombradu hoje.” (p. 264), com o narrador esvaziando de sentido a fama previamente suposta. Além do mais, um sertanejo que não sabe o que é a folha de uma árvore ou o piar de uma ave vai contra o tipo — seriam compreensões esperadas de um homem interiorano. Mesmo o nome do cão, ainda mais medroso que o protagonista, é irônico: Tigre. Somam-se a isso os diálogos tolos, e temos uma narrativa cujo propósito é fazer o leitor deleitar-se com a confusão de ineptos, tema que já havia sido utilizado por Coelho Neto em contos rurais anteriores — entre outros, nos apropriadamente intitulados “Inocência” e “Almas ingênuas”.

O homem sertanejo como estofo humorístico, e a desafinação de intenção de “Mandoví” em relação ao restante dos contos de *Sertão*, podem ser melhor aceitos com o dado de que o conto não fazia parte da edição original da obra, estando presente na primeira edição de *Romanceiro* (1898), livro sem grande coesão temática. Antes ainda, havia sido publicado no número 18 da *Revista Moderna* (abril de 1898)⁵⁵. Nessa versão original de “Mandoví” (é a presente na primeira edição de *Romanceiro*), apesar de Coelho Neto já utilizar a transcrição da oralidade, os protagonistas discursam mais próximo da norma culta do que na versão definitiva:

— Oia, foi aqui que o intaliano apareceu morto.
 — Qu'intaliano?
 — Esse da história de Manesinho.
 — Foi aqui?
 — Foi; pertinho da barranca.
 — Como é que disseram que foi na beira do rio?
 — Não é capaz — foi aqui mêmo. Eu passei de menhã e vi o corpo já n'uma moscaria de metê medo. (*Revista Moderna* 18, p. 571).

— Foi aqui que u intalianu apareceu mortu.
 — Qu'intalianu?
 — U da história di Manésinhu.
 — Foi aqui?
 — Foi; pertinhu da barranca.
 — Cumu é qui disseram qui foi na beira du rio?
 — Não é capaz — foi aqui mêmu. Eu passei di menhã e vi u corpu, já num mosquêru di metê mêdu. ([1914], p. 271).

Se a transcrição da oralidade pode servir, por um lado positivo, para caracterizar o povo rural, dar-lhe uma voz própria, pode ser questionado que ganho estilístico há em uma mudança como a acima, senão abobalhar ainda mais as personagens aos olhos do leitor,

⁵⁵ A edição é em homenagem ao autor maranhense, com várias fotos suas, inclusive na capa, e um artigo elogioso escrito por Olavo Bilac.

intensificando suas pretensas ingenuidades.

Deve-se notar que as constatações de Antonio Candido em “A literatura e a formação do homem”, embora corretas no geral, são equivocadas no particular. É afirmado que estaria ocorrendo “uma técnica ideológica inconsciente para aumentar a distância erudita do autor”. Que é uma ideologia, considerando o termo na versão marxista, não há dúvida — há uma desconexão entre as ideias apresentadas e os seres humanos retratados. Não é, porém, inconsciente: é proposital. Se Coelho Neto posiciona as personagens “no nível infra-humano dos objetos pitorescos” (Candido, 2002, p. 89) é por ser a sua *intenção* com tal conto. Não há interesse algum em realizar um “humanismo” (Candido, 2002, p. 90), que supostamente teria falhado. Não é sequer a transcrição da oralidade que acaba por rebaixar as personagens de “Mandoví”, como acusa Candido; para que as personagens sejam ainda mais rebaixadas (já o são de outras maneiras), foi utilizada a transcrição. Se o narrador não discursa com uma transcrição de fala que busque imitar um carioca, como exige o crítico como que buscando justiça, é porque o saco de piadas da vez é o caipira, e não o carioca. Em “Mandoví”, como apontou Luís Bueno (2016, p. 52), o protagonista “é claramente caracterizado como uma espécie de irracional”. A distância entre o homem rural e o letrado, comparsa do narrador, é ressaltada pela transcrição da oralidade, se não a mais, uma das mais exageradas na obra de Coelho Neto.

As palavras de Candido, porém, caberiam como uma luva no conto “Fertilidade”, de *Treva*. Matheus, o protagonista, é descrito como sendo um homem que veste roupas esfarrapadas, com uma face que o narrador associa a animais (tinha olhos de abutre/águia, um de seus apelidos é “Corujão”). Vive em um terreno ruim, à beira da serra. Há muitas pedras lá, além do local ser quente demais quando há sol e que facilmente alaga quando chove. A casa, construída por ele mesmo, é feita de barro e sapê, com buracos por onde passa o vento. Possui um chiqueiro e um cercado para bois e cabras, mal-tratados; suas aves vivem soltas. Mantém plantações pequenas, cujos frutos vende. Além dos problemas com o calor e a chuva, há pragas no terreno: gafanhotos e lagartas constantemente atacam suas plantações. Em suma, é um homem pobre que vive de forma miserável. A chave do conto é que ele guarda grande quantia de dinheiro, teoricamente para comprar um terreno melhor (embora esse terreno venha a ser vendido antes que ele tivesse sequer metade do valor necessário). Assim, é incapaz de gastar, chegando a passar fome ao invés de se alimentar. Coelho Neto inverteu o clichê do homem rico avaro através de um miserável avaro. Não obstante, seu modo de vida determina seu discurso: o homem que vive como um desvalido discursa como um. Como exemplo, em determinado momento, Matheus recorda de uma mulher que viveu brevemente

consigo:

— Ah! vai-te embora! Muié, muié... Di qui serve muié? Óia a outra, Luciana, uma rapariga forte... nem pra buscá um bocado d'água na fonte. Só queria comê i ficá deitada drumindo, qui nem priguça. Muié? Di qui serve muié? é só pra tirá força do home. A gente pega um diabo desses, pensa qui traz pra casa uma ajuda i é só dispesa i falatório, um inferno! Quaquê coisa tá duente — nem sol, nem chuva, tudo faz má, mas pra cumê tá sempre pronta, du bom e du mió. (1924a, p. 316–317).

Esse não é, porém, o caso de “Fertilidade” mais denunciador das incertezas de Coelho Neto. Em determinado momento da narração, é apresentado José Pitombo, vulgo Avahy, mulato, condecorado soldado da Guerra do Paraguai, que chegou a sargento, o cargo mais alto possível para um analfabeto. Bom prosador, conta histórias da guerra com um gestual impressivo e mostrando cicatrizes dos combates.

Avahy é um paradigma de um problema de Coelho Neto com a transcrição da oralidade. Não havendo padrão para os discursos fora da norma culta, há variações repentinas, seja de uma narrativa a outra, seja em uma mesma personagem. Por exemplo, no início de seus discursos, Avahy fala “vosmecês”, “ocês”, “derrubá”, “pra”, “té amenhã” (p. 322–323). Em determinado momento, o narrador informa que ele possuía “uma terra rica e bem plantada” (p. 323). A partir de então, embora ainda mantenha certas contrações e “vosmecês”, passa a pronunciar os verbos corretamente (“arrasar”, “botar”, “semear”, “escorar” etc.) e a falar “para” e “até” (p. 325) sem contração. A explicação mais lógica para isso é que Coelho Neto, após decidir pela situação econômica de Avahy, repensou qual seria o melhor discurso a ser utilizado, sem corrigir a fala anterior. Nesses momentos, a crítica de Candido a respeito da linguagem podendo servir como distanciamento entre quem está em uma “posição social mais elevada” e o “homem rural pobre” (Candido, 2002, p. 90) mostra-se em toda sua essência: quando a personagem recebe um status social melhor, seu falar também é aprimorado, aproximando-o mais, mas não muito, do narrador.

Por outro lado, Coelho Neto igualmente realizou experiências bem-sucedidas com outras formas discursivas, como o discurso indireto livre. Por exemplo, em um trecho de “Bom Jesus da Mata”, de *Treva*, Isidro, o protagonista, viaja acompanhado por Manuel Felicio, vulgo Anta. Esse conta sobre suas brigas em nome de algum político, o comportamento das onças, as superstições locais, e tudo isso em transcrição de oralidade, enquanto o próprio narrador tenta se adequar aos sertões utilizando um léxico e certas construções frasais até então não exploradas, buscando se aproximar da personagem com termos como “tiquira”, “peganhentos de sarro”, “ajuntado”, “alumando”; e sentenças com

repetições e onomatopeias, como “com a berraria do negro a gente do barracão foi chegando, foi chegando com um zum-zum de briga”, “o curiboca ia varando, varando!”, “medo de raio até ali, mas fora disso... eh! fera.” (p. 58–61)⁵⁶.

Esse método, que também está presente em contos como “A missa do galo”⁵⁷, encontrou seu ápice em 1913, em “Banzo”, com o discurso indireto livre sendo usado ao longo de toda a narrativa. Longe do narrador culto que até se esforça para se distanciar das personagens, aqui temos grande proximidade entre o velho negro Sabino, o protagonista, e o narrador, a ponto de as vozes se confundirem:

Não tinha casa. Casa para quê? o mato é grande. Mas o seu ponto predileto [...]

Saiu sem rumo, andou muito tempo à toa, passou fome, bateu os dentes de frio, teve febre, pensou morrer; mas a gente acostuma-se com tudo.

Idade, sabia lá! No seu tempo — e corria um gesto que abarcava o horizonte — tudo aquilo era mato. Bicho assim! e apinhava os dedos. (1924a, p. 10, 11, 13).

Com essa forma mediana entre a norma culta e a transcrição da oralidade, Coelho Neto conseguiu desenvolver uma história se mantendo rente ao ponto de vista da personagem, oferecendo opiniões que soam pessoais e coerentes, mas sem deixar de levantar, através do narrador, questões mais profundas.

Embora, no livro *Banzo*, predomine a transcrição de oralidade, temos “Mau sangue”, onde, ao invés de uma busca em transcrever as falas como se ouve, há coloquialidade:

— Hoje o dia começou mal. Estou arranjado!
 — Mode quê?
 — Topei com o diabo do Penador. [...]
 — Onde, homem de Deus?
 — Debaixo do umbuzeiro, dormindo. E o danado do tihoso junto dele, rente.
 — E você, criatura?
 — Uai! Fechei o corpo com o sinal da cruz, juntei o pangaré nos quartos e passei de largo numa arrancada doida. (1927c, p. 43–44).

Mesmo o narrador se permite maior flexibilidade com a linguagem, como em “Foi um reboliço, um leva-leva entre os caboclos arranchados sob o alpendre do negócio [...]” (p. 43). O interessante é que “Mau sangue” havia sido publicado previamente na revista *Kosmos* (janeiro de 1909, ano VI, número I), com uma diferença: o discurso das personagens é em

56 Ressalto que isso ocorre no mesmo trecho que, anteriormente, critiquei pelo excesso de termos sensoriais e imagéticos, e que pouca relação possui com a narrativa principal.

57 “Lá fora, os que passaram em vigília a noite messiânica vão em ranchos cantando a caminho da igreja. O sino vibra, o sino canta. Toca a vestir. Vamos, avozinha, toma o teu cajado do arrimo; aqui tens as tuas rosas frescas de orvalho, moça [...]” (*O Paiz*, 25/12/1894).

uma pesada transcrição da oralidade. Se em “Mandoví” o autor decidiu, da primeira versão à segunda, distanciar os discursos das personagens da norma culta, em “Mau sangue” ocorreu o oposto. Vejamos como era originalmente o trecho que acabamos de ler:

— Hoje u dia cumeçô má. Tô arranjado.
 — Modi quê? perguntaram
 — Topei co diabo do Penadô. [...]
 — Onde, home di Deus?
 — Dibaxo du imbuzeiro, drumindu... e o danado du tihoso ao pé dele.
 — I ocê, criatura?
 — Uai! Fechei u corpo có signá da cruz, juntei o pangaré nas guampa e passei di largo numa corrida doida.

Em conto com tantos discursos das personagens, alguns longos, Coelho Neto pode ter percebido que a transcrição deixava o texto pouco agradável de ser lido. De qualquer maneira, podemos tomar “Mau sangue”, “Banzo” e alguns outros contos como momentos em que Coelho Neto alcançou êxito em suas experiências com o discurso dialetal⁵⁸.

Infelizmente, se esses são brilhos incontestes na carreira de Coelho Neto, em seu romance subsequente, houve um retorno à antiga forma. Não só, é preciso admitir que não há paradigma mais contundente da confusão mental de Coelho Neto em relação ao discurso de suas personagens rurais quanto o que se encontra em *Rei negro*, publicado um ano após *Banzo*. O romance apresenta mais do que dois níveis linguísticos, isto é, mais do que o discurso das personagens em transcrição da oralidade e um narrador formal. As personagens brancas falam em norma culta (embora não tão bem quanto o narrador): “Eu nunca vi Lúcia mostrar inclinação por Macambira, nem por ninguém. Era aqui em casa, metida com as suas costuras, de noite lendo pra gente, brincando. Nunca foi rapariga de pagode” (1926, p. 255), explica Dona Clara para suas cativas. Lúcia é alfabetizada e igualmente fala em norma culta; o que a torna uma pessoa bem-falante é o fato de ter sido instruída por “uma senhora portuguesa, viúva, que se aboletara na fazenda pagando o agasalho com ensinar às mucamas” (p. 40). Isto é, é a educação formal, ou a falta dela, o determinante do falar⁵⁹ — o que, do

58 Há outra experiência que vale a menção. Tendo visitado o Rio Grande do Sul em 1907, Coelho Neto escreveu posteriormente dois contos para uma obra inconclusa, *Fogão gaúcho*. Resgatados por seu filho em *Páginas escolhidas*, de 1945, utilizam o dialeto gaúcho: “Monarca do pampa, altaneiro e garboso, macanudo num bochinche, destemido num entrevero, incapaz de arrepiar carreira quer lhe saísse à frente um touro alçado ou o puma [...]” (1945, p. 234).

59 E, também, ser miscigenada — ela é “filha de uma mulata com um alemão” (p. 40). Em Coelho Neto, as personagens negras jovens e próximas aos senhores sempre o são, como “Ursulina, a mulata” (1924a, p. 188), de “Assombramento”, e Irene, em “Bom Jesus da Mata”, a escravizada com quem Isidro se relaciona, que era “clara”, “mulatinha” (p. 36–37). Nunca são pretas, a quem resta serem as “vilãs” feiticeiras ou as “mães pretas”, como em “A tapera” — e que discursam distante da norma culta. Há, nisso, muito da ideologia racial brasileira: uma miscigenada possui traços arianos que permitem uma aproximação parcial com os brancos: a miscigenada possui um valor erótico para o homem branco, enquanto que as pretas são

ponto de vista narrativo, auxilia no contraste, distinguindo Lúcia de todas as outras escravizadas.

Macambira e os outros negros que vivem na senzala de fato possuem um discurso distante da norma culta, ainda mais extremo do que o utilizado usualmente pelo autor — “Vai lavando firida i dipois bótá *vum-vum-vum*” (p. 248), diz Macambira para Balbina, que estava machucada —, ocasionalmente beirando o ilegível, principalmente com a própria Balbina — “É ocê, rapariga? Qu'ê qu'ocê qué? Sê tá rondando fio mod'eu? Sucéga, eu não fã má criança” (p. 203), diz a velha senhora para o que considera ser o fantasma de Lúcia. Ressalta-se que essa personagem seria a mantenedora das tradições, aquela que conta a Macambira sobre seu legado, sabendo muito sobre o rei Munza, ancestral; ao mesmo tempo, é tola, com discursos simplórios. Ponto negativo é que, mais do que servir como outra caracterização do homem interiorano, essa forma de discurso ocasionalmente realça enorme ingenuidade e burrice nas personagens, inclusive em Macambira que, em certos momentos, recebe um discurso abobalhado. É, também, outra indicação dos contrastes, sobre os quais discutiremos mais na análise específica do romance, que Coelho Neto buscou realizar de várias formas ao longo dessa narrativa: o narrador letrado, sábio, conhecedor da língua, contra os indivíduos escravizados, com suas palavras incompreensíveis e léxico limitado.

Balbina também é paradigma da falta de padrão nos discursos dialetais de Coelho Neto. Quando explica a Macambira sua semelhança com o rei africano, afirma que “ocê é zêri mêmü; é zêri túru, ocê. Quem óia ocê vê Munza, rê di noss...” (p. 28). Deduz-se pelo enredo que “zêri” é “ele”, “túru” é “tudo”, “rê” é “rei”, mas nem isso é padronizado: em outros momentos, Balbina fala corretamente “tudo” (p. 108, 173) (ou “tudu” (p. 187, 205)), “ele” (p. 126, 144), “reino” ou “mêmo” (p. 187). A explicação é que Coelho Neto não se preocupou demasiado em criar uma linguagem única para suas personagens, contentando-se em utilizar palavras ortograficamente erradas, em graus variados, conforme a sua atenção permitiu.

No caso específico de Macambira, o problema é ainda maior, pois seus discursos sofrem literalmente de uma esquizofrenia linguística. Em certos momentos, a personagem chega a proferir passagens em bom português (“A gente vive bem sozinho [...] Onde vai leva tudo que é seu, não deixa o pensamento em roda da casa, nem anda com ciúme no coração”, diz a Gandra, o senhor das terras, explicando porque não deseja se casar); ou com um pouco de transcrição da oralidade (“[...] ciúme no coração. Iscravo é iscravo. Casamento é pra quem

vistas como feitas para o trabalho braçal. Disso, a linguagem mais correta. São os estereótipos que produziram um ditado como “branca para casar, mulata para fornicar, negra para trabalhar”, como aponta Lélia Gonzalez (2020, p. 169).

pode, pra quem si governa”), ou com mais (“Quero vivê nu meu sucego, cumu até aqui”), ou ainda mais (“Vancê foi falá isso na vista di nhô Julinho não tarda nada i tá na boca di tudu mundo. Vancê vai vê a caçoadá qui vão fazê.”), ou sem nenhuma (“Há por aí muito moço branco que gosta dela. Contra a vontade, não; isso não. Vem o arrependimento mais tarde... e depois... gosto dela, gosto, digo a verdade, mas não é por ela ser branca.”) (p. 45–46), com essas mudanças podendo ocorrer mesmo em um espaço curto — no caso, em um mesmo trecho de diálogo que ocupa duas páginas (os fragmentos acima seguem a sequência do texto).

Conforme o romance progride, as passagens com Macambira falando próximo da norma culta vão rareando, como se o autor estivesse se sentindo mais confortável usando a transcrição da oralidade, embora em uma sequência longa de pensamentos de Macambira ela retorne inesperadamente, parecendo mais uma descrição feita pelo narrador, como se Coelho Neto tivesse esbarrado num dos limites para a transcrição da oralidade que estava utilizando — ideias complexas não poderiam ser transmitidas dessa forma:

Meneou com a cabeça e, cruzando os braços, vencido, desceu vagarosamente, pensando:

“Ah! reino d’África, gente negra, guerreiros dos palmares...! Fosse lá! como aquilo tudo ficaria, duma hora para outra, com os devastadores de aringas! Um mundo de gente desapoderada, arrojando-se aos tropelões pelos caminhos, saindo de ímpeto dos matos, resvalando pela encosta das barreiras, gente de guerra, com cocares na grenha, brandindo armas [...]” (p. 243–244)⁶⁰.

Macambira, personagem ingênua, subserviente, que mal pronuncia as palavras ou concatena pensamentos, e que no final é capaz de um solilóquio rico sobre a África⁶¹ — essa

60 Nota-se que o recurso de aspas para representar pensamentos nada determina. Balbina, p.e., pensa assim: “Parava pensativa, conjecturando: ‘Mode quê? Sinhô péga i dipoi...?’” (p. 275). Ou sequer quando a personagem fala consigo mesma, como Macambira, mesmo após os pensamentos sobre a África: “Mode qu’esse dia não cába mais!...” (p. 287).

61 Leonardo Pereira enxerga um aspecto positivo nos discursos das personagens de *Rei negro*. Além de as palavras em transcrição da oralidade buscarem “recuperar a forma singular dos falares próprios aos africanos e seus descendentes”, haveria “o cuidado do registro das expressões e dizeres próprios aos escravos” (Pereira, 2016, p. 231 e 245), com o estudioso citando, então, uma palavra (“calundu”) e duas expressões (“barriga di burra” e “cobra que perdeu veneno”), ao que posso adicionar certas palavras informais utilizadas pelas personagens negras como “bruaca”, “pixilim” e “muxiba”. Tânia Alkmim (1996) também busca defender as opções de discurso de Coelho Neto, como se uma boa construção linguística tivesse sido realizada. A estudiosa enxerga semelhanças (sem correlação comprovada) entre os discursos de *Rei negro* e *O dialeto caipira* de Amadeu Amaral, e também com a forma como se fala o português hoje em dia. Em minha opinião, nem Pereira nem Alkmim consideraram as grandes mudanças sofridas pelos discursos no próprio romance (às vezes, no mesmo diálogo); a utilização feita por Coelho Neto do dialeto ao longo de sua obra, variável e pouco positiva; seu apreço pela norma; tampouco a posição do dialeto literário na época em que *Rei negro* foi escrito. No que concerne o mundo rural, em 1914 já havia, em nossa literatura, um *Cenas da vida amazônica* (1886), de José Veríssimo, um Valdomiro Silveira (que realmente influenciou Amadeu Amaral (Miguel Pereira, 1973, p. 198)). Em verdade, a própria Tânia Alkmim (2008) viria a escrever um artigo analisando vários autores que desenvolveram “dizeres próprios aos escravos”, muitos do século XIX mas remontando ao século XVI, em que Coelho Neto não é sequer mencionado.

enorme quantidade de extremos que são apresentados, feitos para realçar uma ideia por ela mesma e também pelo seu contrário, dá ao romance um caráter inconstante, como se a todo momento algo entrasse em curto-circuito quando os polos opostos se encostam.

Após o solilóquio, Macambira mantém um discurso distante da norma culta — p.e., seu último discurso é “Ehn! Ehn! I agora?! Agora tá í. Vai vê lá im cima s’ocê topa co’ella. Vai vê...” (p. 299). Sete anos depois, após uma pausa em sua produção ficcional, Coelho Neto decide reescrever *Miragem*. Se, na primeira edição, a mãe não nomeada de Maria Bárbara fala em norma culta (“De certo... não hei de chorar...? Não é por ele, é por você.” (1895, p. 232)), na nova edição, a agora Nhá Chica se aproxima do nível linguístico de Macambira (“Vórta... Vai isperando. Não vê mêmô qu’ele, s’apanhando lá, vai pensa n’ocê.” (1921, p. 175)).

Um ano depois da edição definitiva de *Miragem*, foi publicado *Vesperal*. Um dos seus contos é “Boi de piranhas”, onde é descrito o ato de sacrificar um boi mais velho ao se cruzar um rio, para que as piranhas se ocupem com ele enquanto o resto da boiada atravessa até a outra margem. Em determinado momento, um vaqueano explica que não é apenas com bois que isso ocorre:

— E você pensa que isto é só aqui com o boi? Pois sim!... Bem se vê que você é novo no mundo. Na vida, rapaz, é preciso que um sofra e morra para abrir caminho aos outros. A vida é como esse rio que você está vendo, cheio de piranhas. Aqui quem paga é o boi... [...] E quando são homens?!... A gente tem pena, mas que se há de fazer? É assim. E concluiu: Nosso Senhor não morreu por nós? (p. 42).

O vaqueano, assim como as outras personagens, fala sem que uma palavra sequer seja reescrita em transcrição de oralidade, sem nenhuma alteração das regras gramaticais, similar a *Rei Negro* quando a personagem Macambira tem uma sequência complexa de pensamentos. A razão para isso, tudo indica, é a dificuldade em manter um encadeamento longo de ideias complexas em transcrição.

Em resumo, algumas escolhas de Coelho Neto, mas não todas, parecem ter sido guiadas pelas preferências ideológicas que o estavam afetando naquele momento do tempo, causando desprezo ou valorização do caipira ou do negro. Os discursos de suas personagens rurais retratam bem uma alma inquieta, que evoluiu da norma culta, passando por uma transcrição ortográfica irregular, até experimentar com formas dialetais mais complexas que, embora eficazes, parecem não ter criado raízes nas técnicas desse autor que, então, agiria um tanto ao sabor do vento.

3.1 “CEGA”

Após estudarmos as variações de discurso nas personagens rurais de Coelho Neto, de como isso pode servir para rebaixar ou até mesmo ridicularizar o sertanejo, creio ser um bom contraponto analisar um de seus escritos melhor desenvolvidos, “Cega”⁶², no qual, com as personagens falando em norma culta, o autor maranhense conseguiu apresentar a dignidade, habilidade e esforço de homens e mulheres rurais, além de ter desenvolvido uma trama que critica uma forma de convívio social.

Durante a década de 1890, em sua coluna “A semana”, em *Gazeta de Notícias*, Machado de Assis analisou três obras então recém-lançadas de Coelho Neto: *Miragem* (11/08/1895), *O rei fantasma* (08/09/1895) e *Sertão* (14/02/1897). Apesar de manter um viés elogioso, é possível detectar certa cautela, como quando aponta, de forma bastante educada, os excessos de “Praga” ou o exagero descritivo das narrativas em geral: “[Coelho Neto] Não se contenta com duas pinceladas breves e fortes; o colorido é longo, vigoroso e paciente, recamado de frases [...]”. Desses escritos, há um que é individualizado para receber apreço: “Cega” seria “uma das mais aprimoradas novelas” de *Sertão*. Em minha opinião, ao lado de “Firmo, o vaqueiro”, é ponto alto do livro, sem sofrer com os exageros ou as confusões narrativas de outras ficções ali presentes. Em verdade, vendo a obra de Coelho Neto como um todo, “Cega” provavelmente é a narrativa que melhor retrata o mundo interiorano, com personagens bem construídas que atravessam arcos críveis que, embora certamente dramáticos, não se afogam no exagero, que não se perdem entre descrições da natureza circundante, e que mantém um tom realista do início ao fim, sem depender do maravilhoso.

A novela abre com a descrição de um sítio em Minas Gerais, à primeira vista fecundo: há plantações de café, milho, cana, mandioca, inhame; apesar de a moenda ser “tosca”, o paiol está “atulado de espigas de milho” ([1914], p. 163); há pés de laranja, limão, maracujá; porcos, galinhas; um forno de barro. A variedade indica não ser casa de sertanejos pobres; quando o narrador expressa que “Ana Rosa e Felícia, mãe e filha, habitavam esse tugúrio desamparado” (p. 165), está apontando para a falta de um homem no lar.

A narração retorna à juventude de Ana Rosa, a cega do título. Aos dezoito anos, antes de perder a visão, “com a sua cor ardente de canela”, apesar de encantar “a mais de um caboclo” (p. 165), casa-se com Simão Cabiúna, goiano com fama de ser bruto e, dizem, com

62 Inicialmente serializada diariamente em *Gazeta de Notícias*, entre 17 de agosto e 5 de setembro de 1895 (excetuando os dias 29/08, 31/08 e 02/09), e com nenhuma alteração significativa para a versão posterior em *Sertão*.

uma morte nas costas. Porém, é homem trabalhador e corajoso; posteriormente, é descrito como homem sensível, muito apegado à filha: construiu o berço para o bebê; o “choro da filha era para o caboclo motivo de festa”, diz-se a respeito dos primeiros dias após o parto; gabava-se que a menina viria a ser uma “mulheraça” (p. 170). Desfaz-se em lágrimas quando a esposa perde a visão, chegando mesmo a ser descrito como possuindo “jeito feminino” (p. 181) quando ajuda a esposa. Anos mais tarde, até mesmo a primeira menstruação da filha, que recebe da mãe algumas lições visando o recato esperado a partir de então (“Para perderem uma rapariga os homens inventam tudo” (p. 202)), é recebida pelo pai como “uma surpresa feliz” (p. 203). É uma construção interessante e incomum de um sertanejo.

A residência do casal, com toda a sua estrutura sertaneja, é descrita: situada em grande terreno (seis alqueires), dentro há três pedras sobre as quais fica a panela, com o fogo sempre aceso; o teto é negro pela fuligem constante; mantas de carne e bacalhau ficam penduradas; “na parede a viola, o facão na bainha de couro e uma espingarda de dois canos” (p. 169); há uma santa em um oratório; em baús, roupas e sementes. Após cada forte chuva, os buracos formados na casa de sapê são preenchidos por palha de milho.

Ana sofria provavelmente do que hoje se chama de catalepsia — ocasionalmente perdia os sentidos, parecendo morta, com “a boca cheia de espuma, os olhos revirados” (p. 165). Certa manhã, sente forte dor de cabeça. Chamam uma curandeira, que prepara alguns chás, mas a dor permanece, com a mulher chegando a gritar de dor. Desconfiam ser reflexo (um tanto posterior) do parto, ou até mesmo insanidade. No dia seguinte, Ana desperta cega. Há momentos de negação: pede para ver a filha, pois “nem isso essa gente deixa” (p. 177); depois, insiste em que abram a janela, que seria a razão pela escuridão, embora ela já esteja aberta. Sentindo na pele o sol, admite a cegueira. Julga ter sido um feitiço feito por alguém, razão pela qual despede a negra que trabalha na casa (não há nenhuma discriminação em relação à raça — posteriormente, há inclusive um casal de africanos, Chico e Rita, que passa a trabalhar para Ana e Cabiúna). Cabiúna, mesmo após isso, busca se convencer de que a cegueira foi “mal do parto” (p. 182), como se fosse algo ainda curável.

A cegueira não é curada, nem com a ajuda de médicos, nem com simpatias ou rezas. Ana passa a se acostumar com a situação — “a resignação substituiu o desespero” (p. 185) —, trabalhando no que podia: coordenando os ajudantes domésticos, socando café, peneirando fubá, debulhando milho. Consegue até aceitar com graça sua situação, como é mostrado em um diálogo com uma ajudante:

— Nhá Rosa, *olhe* o cabrito bebendo o caldo.

A cega, então irrompia em brados, vergastando às tontas com um bagaço de cana:
 — Sai! danado. É porque eu não te vejo, seu diabo! Deixa-te estar.
 Mas ouvindo as gargalhadas da caboclinha, ria também, dizendo com resignação:
 — Me apanharam assim... (p. 186–187).

No Natal, que coincide com o batizado de Felícia, o casal decide realizar uma grande festa. A preparação e o evento envolvem a comunidade; mata-se um leitão; busca-se uma banda para tocar, formada por viola, flauta, contrabaixo, machete (cavaquinho) e violão. A comitiva chega a girar duas noites em festa, com a criança sendo levada na primeira manhã à igreja, onde foi “aceita por Deus entre os seus anjos” (p. 196), e sendo, na volta, recebida com rojões⁶³.

Os anos passam, mais de uma década. Certo dia, Cabiúna retorna a casa parecendo estar doente, ardendo de febre. Diz ser por causa do sol, apesar de sentir o corpo inteiro em dores e um gosto estranho na boca — a “cabeça estourava-lhe” (p. 205). Não encontram a curandeira; servem-lhe chá. À noite, delirando, Felícia ouve o pai dizer, indiretamente, que foi picado por uma cobra:

Eu brinco com isso como quem brinca com um cipó seco [...]. Manda chamar o compadre, ele é que gosta de ver cobra mansa [...]
 Desde que a gente não mate não há perigo nenhum e é por isso que não mato nem deixo ninguém matar cobra perto de mim. [...]
 Uma feita apanhei duas: um casal, andei com elas mais de um mês, dormiam comigo na cama, não me fizeram mal... (p. 206–207).

Cabiúna, sempre gentil, até nesse momento busca ver seu algoz sob luz positiva.

Similar ao que ocorreu quando Ana perdeu a visão, há negação durante o evento; não apenas de Cabiúna com seu eterno otimismo, mas também entre os outros. Após o falecimento, Ana pergunta à Rita, ajudante, se o marido morreu:

— Está vivo, nhá Rosa.
 Mas pela inflexão da voz a cega compreendeu o desânimo da africana.
 — Você está me enganando, Rita. Por Nossa Senhora das Dores, diz a verdade...
 — Está vivo, nhá Rosa. (p. 211).

Na manhã seguinte, com a chegada do médico e a confirmação da morte, a própria Ana ainda argumenta: “Mas seu doutor... morto e quente assim? Morto...?! Não, seu doutor...”

63 Como indica Maria Isaura Queiroz, festas assim eram importante tradição na vida rural, uma das formas da comunidade se aproximar (“as festas religiosas dão ao sitiante uma noção ainda mais vigorosa de que pertence a um bairro”, podendo durar “de dois dias a uma semana” (Queiroz, 1976, p. 57–58)). Essa partilha é ocasionalmente descrita na ficção rural de Coelho Neto: em “Os velhos” há um mutirão pela reforma da casa do casal protagonista, e há uma festa religiosa em “A sorte”.

(p. 214). Quando a aceitação chega, a paixão que Ana sentia pelo marido é reforçada pela descrição de suas ações, beijando várias vezes o cadáver, conversando com ele, não querendo que o levem ao cemitério.

Apesar de todo o desespero, a vida segue. Assim como ocorreu quando a esposa foi atingida pela cegueira, há, ao lado da negação, uma aceitação que se reforça com o passar dos anos, o que mostra a abnegação e resiliência sertaneja, tema principal da novela, e que ainda terá novo evento para reforçá-la.

No terceiro capítulo, uma nova configuração familiar é apresentada. O casal de negros era que cuidava do sítio; Ana “esperava a morte” (p. 224), certa de que a alma de Cabiúna a visitava ocasionalmente; Felícia tinha um “espírito dispersivo” (p. 223), sendo atraente em seus 18 anos. O cerne do capítulo é o seu desabrochar sexual. Ana vive preocupada com as possibilidades pecaminosas que povoam sua imaginação, desejando casar a filha. Compreende que essa foi bem mais protegida do que ela mesma, que viveu mais próxima dos homens e aprendeu a se defender, seja “com a sua indiferença ou enérgica e ameaçadora como quando investiu com um campeiro armada de um pau” (p. 227). Felícia apresenta-se como ingênua, não tendo muito convívio social: além de sua casa, passa os fins de semana na vila com a madrinha, nhá Benvinda, indo à igreja e fazendo compras.

Benvinda, personagem coadjuvante, representa uma forma de compadrio comum no Brasil em geral, e no sertão em particular. Era grande a importância de padrinhos e madrinhas para um núcleo familiar⁶⁴. A personagem é bastante ativa durante a descrição das festas, no velório de Cabiúna — inclusive, quando esse foi envenenado, antes mesmo de pensarem em chamar um médico, decidem chamar a madrinha —, e, embora o narrador seja sucinto em relação às atividades de Felícia na vila, com breves descrições ou comentários que as próprias Felícia e Benvinda fornecem, temos que esses momentos em que a jovem se afasta da mãe agem positivamente em sua constituição mental; não é só o desabrochar orgânico que está ocorrendo, mas também o psicológico, auxiliado por essa possibilidade de mudança proporcionado pela madrinha e que ia contra o recato familiar forçado.

Enquanto Benvinda fala abertamente de pretendentes amorosos, do belo corpo que sua afilhada possui, afirmando que se ela morasse na vila “estava casada”, Ana Rosa, só de

64 Corroborando a ficção, o padre francês Leão Dehon, em relato de viagem feita ao Brasil na década de 1900, afirma que “Os batizados se fazem, no Brasil, com grande solenidade. Dá-se uma importância bem maior do que entre nós aos títulos de padrinho e madrinha. [...] Um padrinho e uma madrinha tornam-se no Brasil o compadre e a comadre do pai e da mãe da criança. Entre eles, usarão sempre esse título, e o compadre será considerado na família igual a um parente próximo” (Dehon, 2021, p. 165; ver, também, Queiroz, 1976, cap. IV/9). Temos outros exemplo disso em *Miragem*: após a morte do patriarca, a família de Thadeu muda-se para a casa do padrinho do jovem.

ouvir isso, “tremia”, ficando “apreensiva e medrosa” (p. 228). Sua forma de lutar contra isso é através de conselhos maternos — incluindo uma crítica ao patriarcado reinante: “O mundo é assim mesmo, minha filha. Um homem pode fazer tudo, ninguém repara, mas uma moça... a menor coisa estão todos falando.” (p. 228–229). Confusa entre esses dois mundos, Felícia se esforça para não dar ouvidos à mãe, não entendendo por que tanta vigilância, tornando-se cada vez mais retraída e vendo-se em um estado de depressão e irritação. A jovem começa, por vontade própria, a cuidar da casa e preparar a comida, fazendo com que Rita, que até então era a cozinheira, passe a trabalhar com seu marido na roça. A razão dita pela jovem é o desgosto que sente pelo que a empregada prepara (“eu não hei de comer as imundices que ela faz” (p. 237)), embora a causa ainda não saibamos. No mais, isola-se: não visita a madrinha, em época em que essa estava adoentada; para de cuidar da mãe (p.e., desembaraçar-lhe os cabelos); conversa com Rita apenas da janela para fora, sem se mostrar.

Há então uma seção descritiva tratando da paisagem local e dos animais, mais especificamente do “tempo genesíaco” (p. 239) que afeta a tudo:

Estio! Por toda parte, na mesma fartura, na mesma exuberância a terra procriava reproduzindo, em frutos de ouro e em flores, os beijos candentes do sol.
Estio! E a mata, sussurrando, levantava ao luar um estridor farfalhante como uma ave colossal que se espantasse saindo fecunda da carícia nupcial do macho vitorioso! Estio! (p. 241).

Foi a maneira poética que Coelho Neto encontrou para falar da sexualidade de Felícia de forma subentendida.

Certa noite, enquanto rezava, Ana ouve constantes gemidos vindo do quarto da filha. Felícia diz ser uma cólica, mas as dores são lancinantes. Preocupada, tateando pela casa, Ana chega ao quarto e descobre que a menina acabou de parir uma criança. Desesperada, corre em direção a casa de Chico e Rita, sofrendo todos os infortúnios que uma cega, na pressa, teria em uma situação assim. Retornam, e encontram Felícia morta. Ana embala o recém-nascido, arrependida pela forma como tudo ocorreu (“Porque sua mãe não me disse? eu perdoava e você não ficava sem ela, meu filhinho” (p. 252), diz ao bebê). No fim, com Ana caindo ao chão “como uma ruína aluída” (p. 253), a criança é descrita pelo narrador como sendo um símbolo de esperança, “um renovo no tronco morto” (p. 253).

A sexualidade de Felícia é um dos pontos principais da novela. Muito protegida, até de certa forma mimada pelo pai, passa pela menstruação, algo pouco explorado na literatura da época, para depois perder as referências estando órfã e tendo uma mãe cega. As exigências que Ana lança contra a filha são grandes demais, mais fáceis de serem pedidas do que

realizadas, e há todo o encobertamento da gravidez, o que coincide com a vinda de certa maturidade. No fim, julga esconder o filho ser algo tão essencial que o parto é feito de forma solitária, causando a sua morte.

Outra característica das personagens de “Cega” é a falta de diálogo entre elas. Pouco se conversa, muito se aceita — ou se esconde. Quando Ana perde a visão, imediatamente culpa sua empregada baseada na superstição, sem ter a mínima prova. A mulher implora por entendimento, mas é ignorada. Anos depois, quando está envenenado e à beira da morte, Cabiúna não fala sequer do que ocorreu consigo (ter sido mordido), apenas defendendo as cobras e dizendo que seu estado não era grave — o que impede que o restante da casa saiba como agir de maneira adequada, e deixando uma noite inteira passar sem cuidados adequados. O próprio casamento de Ana com Cabiúna é indicado como tendo sido feito sem envolvimento de mais ninguém além do dois; de fora, há apenas recriminações. É casal com grande compreensão mútua, mas é círculo fechado: ao falecer o marido, a esposa permanece conversando com o cadáver, sem superar esse vínculo estreito que possuía para abarcar a filha, para consolá-la. A própria Felícia, quando em face à gravidez, passa a viver de forma isolada, agindo por conta própria, sem comunicar nada a ninguém. No fim, o perdão de Ana, se é que pode ser chamado assim, é dito a um bebê que nada entende; à filha, a mãe havia lançado apenas limites até então, sem entender que estava com uma mulher diante de si. Mesmo tendo ela mesma amadurecido sexualmente de forma adequada por seus próprios méritos, não crê que a filha pudesse fazer algo similar. Ao mesmo tempo, Felícia prefere o risco de um parto solitário do que se abrir com a mãe. Com isso tudo, talvez não seja exagero postular que o título da novela diz mais do que apenas o estado físico de uma personagem: a vida dessa família sertaneja consiste em manter os problemas individuais ou coletivos o máximo possível às cegas.

4 SERTANEJOS, NEGROS E INDÍGENAS

Podemos compreender certas visões sociais na obra de Coelho Neto questionando o quanto as personagens rurais, negras e indígenas de suas ficções são capazes ou não de alterar suas posições físicas, relacionais e econômicas ao longo de seus arcos. É uma questão em que não houve grande variação em sua carreira. Apesar de todas as indecisões do autor quando em frente à matéria rural, sua retratação do outro, principalmente em relação ao âmbito então atual no contexto geral da sociedade brasileira, ou ao futuro esperado, foi desenvolvida a partir de conceitos estreitos. De certa forma, é uma vertente da questão dos ideais que guiavam a obra desse autor; entretanto, podemos dizer que, aqui, lidamos em um outro nível conceitual: no lugar de idealizações, temos, principalmente, ideologias. Creio que essas premissas tão determinadas, mas generalizantes, ajudam a explicar, pelo menos em parte, o porquê de certas contradições em seus escritos.

Antes, para facilitar a compreensão desses problemas, é importante que alguns contos que tratam de homens e mulheres negros sejam brevemente analisados. “Mãe”⁶⁵, sua mais concisa crítica à escravidão, foi publicado em jornal (*O Paiz*, 18/06/1890) e depois unido aos contos de *Seara de Ruth* (1898). Na história, com a chegada de homens e mulheres escravizados do eito, faz-se a chamada e nota-se que Luzia não está presente. Faltou ao trabalho por causa das “dores” — grávida, estaria próxima do parto. Seu senhor deseja essa criança, pois seria mais um braço para si. Porém, a mãe já havia sido vendida para outra fazenda, o que leva o seu senhor a decidir, imaginando que a gravidez ainda durará, “que vá assim mesmo. Não quero bens dos outros em casa” ([1898], p. 109) — isto é, o comprador receberá também o filho ainda não nascido.

Luzia é levada à casa-grande pelo feitor, um negro com “olhar duro e mão dos carrascos da África” (p. 110), pois o senhor, antes da venda, quer vê-la uma última vez. Ouve um barulho e descobre que o filho já havia nascido, estando amarrado na barriga da mãe. Ela, após ser surrada, explica que fez isso pois não queria ser separada do filho ao ser vendida.

Apesar de sua brevidade, o conto descreve certas situações da escravidão. Temos os negros voltando da jornada de trabalho, “suarentos, terrosos, os ferros rurais inclinados ao ombro [...], o ar recolhido e contrito” (p. 108). Nota-se que o senhor sente falta de Luzia no grupo de trabalhadores; isto é, mesmo que tivesse feito o parto no dia anterior, era esperado que não deixasse de trabalhar por causa disso (ela, de fato, fez o parto na própria roça). Os sentimentos com os quais o narrador descreve o escravagista são denunciadores de sua

65 Esse conto está em Anexo F.

crueldade: antes de descobrir o engodo, o senhor olhara “atencioso” para Luzia, imaginando “o escravo, ainda não nascido” (p. 111), que ela estaria carregando, e que estaria perdendo. Depois, ao espancá-la, é como se sentisse, ao mesmo tempo, ódio e medo: ele questiona, esbaforido, se Luzia estava escondendo a criança para matá-la, isto é, tirar dele aquilo que lhe pertenceria.

Atrás e vigiando os escravizados, há caboclos livres que carregam armas e os animais da caça do dia. Adiante na narrativa, antes de Luzia ser apresentada ao senhor, há um tropeiro que conta histórias aos proprietários das terras, encantando-lhes com os relatos de suas aventuras: imita animais, tem grande imaginação, fala de seres sobrenaturais. A presença dessa classe de homens livres proporciona a inclusão da cultura rural oral, além de indicar um grupo social ocasionalmente ignorado em estudos históricos brasileiros da época da escravidão. Como último grupo descrito, as mulheres da casa-grande, ao verem Luzia, estariam sentindo “ciúmes de estéreis”; porém, o narrador também mostra simpatia por parte delas: elas compreendem, um pouco antes do senhor, que Luzia está escondendo um bebê recém-nascido nas roupas, e urgem para que ela saia da casa. Se a união entre mulheres de diferentes classes é tênue, entende-se haver outra forma de submissão por parte das ricas; mesmo a descrição delas ouvindo os causos do tropeiro viajante como pessoas desocupadas reforça a distância delas para com qualquer gerência na fazenda.

Outro conto que viria a fazer parte de *Seara de Ruth* é “Villancete” (*O Paiz*, 20/03/1892). Após um prelúdio longo, a história passa a tratar do tropeiro Lauriano. Famoso, com cantigas sendo feitas a seu respeito, chegou a lutar contra uma onça e vencê-la; era, também, atraente para as mulheres. Uma manhã, ele some. Lendas surgem — teria ele chegado a encantar uma Iara —, até que, em uma noite de Natal, no meio de uma festa de escravizados, Lauriano ressurge transformado: “um vulto esquelético, andrajoso, de longas barbas grisalhas, olhos fundos [...]” (p. 64). Inicialmente todos fogem, até que um homem negro decide encará-lo.

Lauriano explica sua história. Teve um filho com uma mulher, o que não foi aceito por ele ser negro, com sua raça sendo informada somente nesse momento:

— Nesse dia repeliram-me... repeliram-me por eu ser de cor... — E num ímpeto: — Mas não era minha carne que amava dessa vez, era o meu coração e os corações são todos da mesma cor vermelha, cor do lado do céu onde o sol nasce. Por que me repeliram? [...]
— Se eu não fosse de cor, era feliz agora... Bem feliz! Bem feliz! (p. 65).

É interessante como Coelho Neto decidiu construir a narrativa, escondendo sua

intenção até o desfecho: o narrador não fala qual é a raça de Lauriano senão no final. Buscou-se, assim, força na conclusão, que é tanto catártica quanto inesperada. Apesar de todo o pitoresco desenvolvido até então, a história é uma denúncia ao racismo, que acabou com a vida de um homem valente e respeitado — é como se ele tivesse conseguido conquistar muitas coisas por capacidade própria, exceto ter um filho com, podemos deduzir, uma mulher branca que de fato o amava. É importante, igualmente, o fato de o protagonista ser um tropeiro, um homem livre, que só consegue contar a sua história a um outro de sua raça, único que não foge imediatamente — embora esse esteja de guarda, segurando um pedaço de pau.

O conto “Banzo”, por sua vez, descreve as atribulações de Sabino, “o negro mais velho daquelas redondezas”, que já fora homem escravizado, depois um trabalhador contratado, e atualmente é um mendigo que caminha com seu cajado e um urucungo (berimbau), um saco de couro, sempre com um “pito nos beijos” (p. 9). Conhecido por muitos, principalmente por crianças, com quem se diverte, vai às festas para ganhar comida e roupas velhas, ou posta-se nas estações de trem para pedir esmolas. O dinheiro que recebe é gasto em bebida e fumo.

Tendo cuidado de “nhô” Roberto desde pequeno, homem que viria a ser um cruel latifundiário, acaba sendo despedido por ele após a Abolição, em um momento em que é visto descansando. Anos depois, retorna à fazenda, agora com “gente branca na roça”, onde é bem recebido pelos que o conhecem, até pelo novo proprietário, Chico Amaral, que lhe dá comida e roupas. Passa alguns dias nas redondezas, vivendo sob as árvores mesmo recebendo convites para pousar em alguma casa, ganhando doações de comida e mantendo uma pequena fogueira feita de folhas secas.

O segundo capítulo inicia afirmando que “tudo mudara para Sabino” (p. 19). As terras que conhecia tão bem estão agora severamente alteradas. O rio Paraíba está quase seco, o terreno desolado, até o céu está cada vez mais pálido. Essa “morte da natureza”, com “tudo acabando” (p. 20), reflete a própria posição do protagonista, que enxergava seu passado como homem escravizado ainda como tendo méritos; agora, sua mendicância parece estar espelhada na forma como enxerga a natureza. Recorda de árvores enormes que já não existem mais, de uma fonte onde tinha encontros amorosos na juventude, espanta-se com o próprio cemitério local, abandonado. Mesmo a fazenda Lages está modificada: “a bem dizer a mesma terra era outra, do tempo antigo só ele e a árvore do cômorô” (p. 23).

Vendo o desmatamento ocorrido na região para que plantações fossem feitas ou para a criação de gado, Sabino lamenta as crianças que viverão em um “mundo velho, desconsolado e vazio” (p. 24). Após desmerecer os colonos brancos, profere, confundindo sua

voz com a do narrador, uma relação entre a pobreza da terra e o desmerecimento lançado aos negros:

E os negros morriam de fome nos caminhos, não tinham onde morar, ninguém os queria, eram perseguidos. A própria terra era-lhes ingrata, mas estava morrendo, estava acabando. Era a sua vingança. Quando o Paraíba secasse — e não demorava muito — queria ver. (p. 26).

Se até então “do tempo antigo só ele e a árvore do cômodo” (p. 23) havia restado, no início do terceiro capítulo Sabino descobre que a árvore foi derrubada, o que o leva a lágrimas. Não tem mais forças sequer para pedir esmolas. Passa-se certo tempo; fim de tarde, levanta-se e segue em direção à fazenda que “era toda a sua vida, toda!”. Os moradores dormem. O velho vislumbra os tempos de antigamente — “a casa antiga, senzalas por ali fora, o engenho, o curral do outeiro” (p. 36). Pensa em uma mulher, nos outros negros, que agora estavam “na terra, com o mato em cima” (p. 37). Aproxima-se da árvore caída, uma representação dos valores da raça negra; tenta tocar seu instrumento musical, o que restou de sua cultura, mas após algumas notas desfalece. No dia seguinte, encontram seu cadáver.

Iniciemos a questão das posições socioeconômicas das personagens rurais de Coelho Neto com, literalmente, a variação posicional delas dentro das localizações ficcionais.

Os sertanejos criados pelo autor de *Sertão* são pessoas com pouca mobilidade espacial, permanecendo na mesma área durante toda a narrativa, ou após uma mudança realizada no início da vida adulta. São várias as narrativas ambientadas em um só cenário, ou apenas com eventuais afastamentos para uma festa, uma visita. Assim é em “Cega” e “Os velhos”, que atravessam décadas centradas nos mesmos lares. Em casos assim, é uma questão pragmática — o sertanejo não tem motivo para sair de seu local, visto ter conseguido construir um sistema de subsistência. Entendemos o tempo que se levou para que as terras, originalmente selvagens e agora habitadas, tenham se tornado férteis, além do empenho em se construir uma residência sólida que resista às intempéries, como razões para que, mesmo após desgraças, as personagens permaneçam no mesmo local. Em outros contos, as personagens são incapazes de se mudar de onde estão, como em “Casadinha” e “Acédia”; as vilas onde se passam os contos dão a impressão de serem uma forma de prisão. Em “Tapera”, o protagonista, um senhor de terras, tampouco se afasta de sua fazenda mesmo com ela estando em ruínas. Talvez o conto mais paradigmático dessa situação de enraizamento é “Atração da terra”, em que uma ilha serve de limite à vida de uma criança.

Mesmo dentro de uma propriedade, o espaço ocupado é restrito. Se o infortúnio da

protagonista de “Cega” facilita a fixação do conto em um mesmo espaço, ela mesma possui locais em seu sítio onde passa seu tempo: na casa, à frente dela, ou embaixo de uma jabuticabeira onde moía a cana ([1914], p. 185–186). Exemplo extremo é o de “Os velhos”, em que, mesmo com a morte do marido, a protagonista permanece, contra todos os preceitos sãos, ao lado do cadáver na mesma casa, com as janelas fechadas para evitar as aves carnicentas.

Em comparação com os sertanejos, são outros os problemas que sofrem as personagens africanas ou afrodescendentes. Temos desde os homens e mulheres escravizados, que nada podem decidir de seus destinos (“Assombramento”, “Mãe”); aqueles que desejam comprar sua alforria, mas que enfrentam bloqueios (*Rei negro*, “Praga”); e os libertos que, no fim de suas vidas, são andarilhos (“Banzo”, “Villancete”) ou estão em um asilo para pobres (“O encontro”).

De outro lado da questão racial, em dois contos ambientados no mundo rural, mas com protagonistas brancos, “Bom Jesus da Mata” e “Segundas núpcias”, esses possuem grande mobilidade, alternando entre a vida urbana e rural algumas vezes, conforme desejam.

A questão econômica pode ser resumida em três casos, e corre paralela à questão da mobilidade: há as personagens brancas urbanas com posses, que podem ir aonde quiserem; as sertanejas com suas posses limitadas, que permanecem fixas em um local; e as negras, que vivem na penúria ou dependendo da ajuda alheia. Caso ligeiramente diverso é o de Matheus, de “Fertilidade”: ele se desloca constantemente entre seu sítio afastado, uma vila rural e o litoral, em um espaço geográfico mais amplo que os outros lavradores. Ao mesmo tempo, deseja sair de seu sítio, mas, embora tenha recursos para tal, não consegue realizar o ato dado um problema mental seu, o que pode ser visto como outra forma de representação da pouca mobilidade do sertanejo.

Pensando nos contos que percorrem um tempo cronológico grande o bastante, temos pequenas variações da posição econômica das personagens rurais. Em “Cega” e “Os velhos”, reforçando uma das razões das permanências, há um início difícil, para logo as personagens se estabelecerem em uma estagnação apazível. “Atração da terra” e “Os pombos”, embora curtos, igualmente dão a impressão de constância nas atividades das personagens adultas. Matheus, de “Fertilidade”, termina com alguns animais a menos do que começa, mas isso é fruto de um ato de insanidade — em verdade, estava enriquecendo aos poucos (embora não utilizasse o dinheiro)⁶⁶.

66 Como tratei algures (Vazquez, 2021, seção 3.4), Coelho Neto fez parte de um grupo de autores que não via o interior como capaz de grandes evoluções, como foi o caso de Simões Lopes Neto, onde as personagens

Os negros, por sua vez, acabam em condição econômica pior da que possuíam no início das narrativas. Macambira perde sua posição como escravizado de importância e com dinheiro guardado, para se lançar à floresta com a roupa do corpo. Úrsula deixa de ser a mulher escravizada próxima dos senhores, sua filha sendo tratada quase como uma enteada, sendo enviada para uma fazenda onde tratam os escravizados com crueldade. Lauriano, protagonista de “Villancete”, perde sua posição de tropeiro para se tornar andarilho. Algumas personagens negras iniciam os contos com tão pouco que sequer têm o que perder, como em “Banzo” e “O encontro”. Em suma, excetuando o atípico *A árvore da vida*, ninguém, na ficção rural de Coelho Neto, melhora significativamente de vida, com essa limitação sendo mais severa para as personagens negras.

Fazendo trio com as mobilidades econômicas e geográficas, há as relações amorosas, com os três fatores se correlacionando. Os sertanejos possuem uma de duas relações afetivas: ou são casados e monógamos, o que espelha a permanência geográfica e econômica, ou possuem relações fugazes. Os negros, porém, sequer podem escolher com quem ficam ou deixam de ficar, como ocorre, por exemplo, em *Rei negro*, com Macambira e Lúcia sendo coagidos a se casarem.

As relações comunitárias também diferem entre sertanejos e negros. Os primeiros vivenciam o compadrio — há ajuda mútua, festas, visitas, mesmo quando vivem longe das vilas. Os negros são apresentados de forma diversa dado o momento histórico. Durante a escravidão, são um grupo apresentado como unido, embora um tanto bestializado, do qual certos protagonistas são afastados, chegando a ser críticos dele, como Macambira e Ursulina. Após a Abolição, os negros são solitários, seus laços sanguíneos tendo sido desmembrados durante a escravidão sem que novos tenham sido criados. Meio-termo entre os dois casos é Matheus, de “Fertilidade”, que vive isolado, chegando a ser apedrejado e ridicularizado pela comunidade local, ao mesmo tempo em que mantém relações comerciais e tendo vivido certo tempo com Luciana, similar às relações fugazes de outros sertanejos de Coelho Neto.

No geral, um aspecto que está sendo representado na ficção do autor maranhense é a concepção de que há uma capacidade de mudança por parte do homem urbano, enquanto o interiorano mantém uma vida que gira em círculos. Um trecho de *Miragem* retrata isso. Thadeu, após deixar a vida militar, retorna à sua terra natal:

Saindo de um centro tumultuoso, sentia-se bem na tranquilidade da sua terra. Era a mesma, guardando os mesmos costumes, simples, patriarcal, modesta, bem com as suas árvores, enfeitando-se apenas com suas flores e satisfazendo-se com o lento

rurais de fato enriquecem.

rumor das águas e com o canto lírico dos pássaros. Reconhecia-a: não se havia modificado, recebia-o com a mesma feição imutável e serena. A gente apenas parecia outra. (1921, p. 261).

A personagem, então, espanta-se como os adultos que conhecia agora estão velhos, as crianças tornaram-se jovens etc. Essa troca natural de gerações é algo presente no mundo rural coelhonetiano, onde há, no máximo, esse movimento circular. Em “A sorte”, as avós reconhecem nas jovens as indiscrições e superstições que fizeram no passado, em oposição a uma mulher adulta descrita, que tenderia mais para o intelectual. Em “Cega”, a matriarca, que tenderia ao conservador, termina o conto responsável pelo futuro da neta, visto que a filha, que busca se afastar das limitações impostas a si, faleceu. Em suma, as gerações se alternam entre conservadores e libidinosos. Os sertanejos são sujeitos a um cíclico tempo rural, tanto em seus trabalhos quanto nos amores, com jovens deixando seus lares para se casar, iniciando plantações em áreas então selvagens, tendo ocasionalmente filhos e chegando ao fim de suas vidas acompanhando a decadência de suas lavouras. O sertão, em si, mantém-se, não recebendo tecnologias, grandes obras, novas ideias. Se, no mundo urbano, ouvem-se “sinfonias do futuro” ([1899], p. 104), no interior toca-se sempre a mesma cantiga. Bem, talvez não sempre, mas por um longo tempo: na crônica “Líricos” (*O Paiz*, 26/04/1894, posteriormente em *Lanterna mágica*), o autor compara as atividades dos “brancos campônios e gente simples” de então (“o chá com torradas, o sono pacato às oito [...], mugir a vaca [...]”) com a vida do “modesto e meigo” poeta romano Virgílio, de quase dois milênios antes.

Tal visão gera uma ambiguidade: em certas narrativas, há uma ideia de segurança nessa falta de mutabilidade, o mundo rural como um lugar que não é afetado pelos pecados da modernidade, com o sertanejo, esse representante de íntegras eras antigas, possuindo princípios éticos positivos. Além disso, é corajoso, resiliente, trabalhador. Mas, quando Coelho Neto enxerga o mesmo prisma pelo lado oposto, o povo rural é tomado como lento, atrasado, até mesmo inferior. Logo, possui princípios de conduta negativos — a sexualidade juvenil, a incapacidade de entender e seguir a religião cristã, a ignorância até mesmo no falar. A generalização de uma suposta falta de mudanças é premissa propícia a gerar contradições.

Se o sertanejo é ficcionalizado dentro de espaços limitados de pouca variação, em um mundo de repetições que gira em torno de si mesmo, pior é a posição de homens e mulheres negros. Eles representam uma visão recorrente na época, a de que tais pessoas estavam fadadas ao declínio e extinção. Uma das correntes de pensamento da *Belle Époque* acreditava que a interrupção do tráfico negreiro e a vinda de imigrantes europeus causaria, com as sucessivas miscigenações, uma raça puramente branca (Schwarcz, 2012, p. 38–40).

Com o fim do tipo genético, também desapareceriam história e cultura, cenário que Coelho Neto lamenta. Em *Por montes e vales*, onde, após admitir as injustiças cometidas contra a raça negra, que viveu em nosso país “três longos séculos amargos, sem Deus, sem pátria, sem amor, sem lar”, admite que após a Abolição ela passou a viver “uma era mais triste” ([1899], p. 151–152). Suas personagens negras são vítimas dessa decadência, de tudo que homens e mulheres negros passaram a sofrer quando livres — iniciaram uma nova vida desprovidos, sem qualquer reparação pelo cativeiro imposto, possuindo poucas oportunidades de emprego, sendo socialmente ostracizados. “Banzo” é sua bela ficcionalização do assunto. Em sua penúria, Sabino recorda que “cativeiro era brabo, isso... ahn! mas também, quando o senhor ganhava, negro tinha o seu gancho [sic]”, a ponto de concluir: “Tempo bom!” (1927c, p. 14).

O ápice desse pessimismo ocorreu quando o autor sentenciou que “o 13 de maio extinguiu a raça [negra]” (*Gazeta de Notícias*, 22/04/1896). Em seus contos, enquanto o mundo rural se mantém constante através de descendências, os negros estão desaparecendo: as personagens negras não possuem filhos, ou eles morrem cedo. Além disso, sendo nômades, não possuem sequer um local que permanece constante enquanto os indivíduos se alteram. Eles não apenas carregam consigo cultura e saber; são também seus últimos receptáculos. As canções que Sabino conhecia, morrem com ele. Ao mesmo tempo em que busca valorizar os negros, seus esforços e capacidades, Coelho Neto lamenta uma injustiça histórica, chegando a ver a época da escravidão com bons olhos⁶⁷.

Falta considerar como Coelho Neto retratou o terceiro dos mais importantes ramos genéticos com os quais a civilização brasileira foi construída. O autor maranhense chegou a dedicar alguns poucos mas curiosos escritos ao povo indígena: *O rajá de Pendjab*, principalmente certos momentos da segunda parte, quando conta a história dos tamoios e suas relações com os missionários; o conto “O enterro”, de *Sertão*, sobre o funeral de uma indígena que era ostracizada pela comunidade rural local; o incompleto romance *Guanabara*, que utiliza a noção de um suposto deus único para os indígenas; “Cântico selvagem” (*A Republica*, 07/05/1890), sobre a chegada dos europeus e o fim da civilização original; e uma obra planejada, jamais concluída, e da qual não há resquício algum, chamada *Poranduba*, “um livro de contos indígenas” (*Jornal Pequeno*, PE, 04/07/1925). Em todos os casos, sempre foi algo esquecido, abandonado ou menor dentro da obra onde se encontra, como se fosse um tema que o autor nunca conseguiu desenvolver a contento. Mesmo com esses poucos

67 O conto “O encontro”, de *Vencidos* (1928), relata inclusive como a Abolição prejudicou escravagistas, com uma negra idosa, que divide um asilo para pobres com seu antigo senhor, sentindo “pena do senhor, tão mau! coitado, que a Liberdade reduzira àquela miséria” (1928d, p. 226). Esse conto está em Anexo F.

exemplos, é clara a ideia corrente de serem os indígenas um povo do passado. *O rajá de Pendjab* é histórico; *Guanabara* é uma fantasia de gênese; “O enterro” trata da morte de uma indígena solitária, a última de uma linhagem; em suma, paradigmas do que é afirmado em “Cântico selvagem”: “as galeras venceram. Nada mais resta da pátria primitiva”. Isso é eco ficcional de ideia premente na época e que foi apontada por Machado de Assis em “Instinto de nacionalidade”, quando chamou os indígenas de “raça extinta” (Assis, 2014, p. 218).

O final de *O rajá de Pendjab* é emblemático. Conversando com Frei Angelo, o casal de tamoios Parajara e Poranga explicam que voltarão à floresta, com Parajara dizendo que:

— Os tamoios vieram pela calada da noite, sem que os seus irmãos percebessem, trazer-vos o adeus da partida restituindo-vos [aos brancos] tudo quanto lhes destes.
 — Menos Deus, murmurou Poranga, persignando-se, de olhos na cruz.
 — Sim, menos Deus. Esse ficou-lhes na alma e os acompanhará na paz e na guerra, na vida...
 —... e na morte, concluiu a índia. (1927b, p. 337–338).

Se, para o clérigo, a crença em Deus é positiva, a mulher indígena a aproxima da morte; a assimilação à religião dominante é uma marca do fim. Logo em seguida, Parajara afirma que os indígenas “nascidos à sombra da cruz, são espúrios da raça”; não são mais guerreiros, mas lavradores — isto é, são futuros caboclos miscigenados e sem raízes. Então, ao ouvir uma acauã cantar, o indígena finaliza dizendo que isso era o anúncio “da morte dos últimos tamoios” (p. 338–339). Pode-se fazer uma comparação com outras duas narrativas de Coelho Neto. Em “O enterro”, Teçaí mantém suas tradições e é a última da raça; isolada da comunidade, “seu único amigo” ([1913], p. 84) é um borrego malhado. Em *Miragem*, ao contrário, Nhã Chica, indígena, é convertida ao catolicismo, faz parte da comunidade, e sua filha, Maria Bárbara, já não é chamada diretamente de indígena, mas de chinoca (1921, p. 166), tendo um filho com o protagonista. Darcy Ribeiro, em seu longo estudo de 1970 intitulado *Os índios e a civilização*, define esse tipo de atitude como “*absenteísta*”, tomada por aqueles que “postulam a inevitabilidade do contato, da deculturação e da desintegração progressiva das culturas tribais, seguidas, necessariamente, da extinção do índio como etnia, e da incorporação dos remanescentes” (Ribeiro, 1977, p. 195). Coelho Neto foi, de fato, filho de uma remanescente desculturada⁶⁸, não tendo carregado consigo nenhuma tradição ou mesmo admitido sua própria linhagem.

A estrutura ideológica das visões coelhonetianas sobre caipiras, negros e indígenas advém de algo presente na época no continente americano. Como aponta o crítico argentino

68 Sua mãe, Ana Silvestre, era indígena; ou, nas palavras do neto Paulo, uma “índia civilizada” (Coelho Neto, Paulo, 1942, p. 23).

Saúl Sosnowski (2022, p. 56–57):

Durante a formação das novas repúblicas americanas, a literatura serviu, integral e ideologicamente, aos propósitos políticos de seus fundadores. Ela estava concebida explicitamente como tendo uma função política e moral normativa para os habitantes das novas nações. Ela tinha a responsabilidade, também, de estruturação e exemplificação dos mitos que estabeleceriam um sentido de identidade nacional, tendendo, entre outras coisas, a forjar um senso de harmonia entre as classes sociais que compunham os novos países [...].

No caso brasileiro, esse senso de harmonia almejado era aquele desenvolvido pelo dominador, apoiando, muitas vezes, a eliminação de outras raças, seja isso aparentemente algo já pretérito, como os indígenas, ou ainda em andamento, no caso dos afrodescendentes. Nisso, a posição de Coelho Neto, acima de tudo, é de lamento pelo destino desses povos, até mesmo amargura e um senso de injustiça no caso dos negros, com indígenas gerando menor sentimento de perda.

4.1 *REI NEGRO*

Coelho Neto foi um abolicionista engajado, tendo ao longo de sua carreira como ficcionista criticado os anos de escravidão (podemos citar seus contos iniciais “A evadida” e “Mãe”), comemorado a conquista da Abolição (o que ficcionalizou em *A conquista*) e preocupado-se com a falta de absorção do braço negro no país (“Banzo”). A irregular obra *Rei negro*, bem-intencionada, mas problemática em sua forma e desenvolvimento, é parte dessa busca por justiça a homens e mulheres afrodescendentes.

Em uma crônica publicada em *O Paiz* em 21/06/1892 (p. 2), uma carta escrita a Félix Marialva, Coelho Neto (assinando como “N.”) comenta que estava assistindo a um desfile de carnaval composto por negros, e um velho senhor de setenta anos, paramentado com penas e lantejoulas, o fez lembrar de uma cena de sua infância. Em sua casa vivia Cobó, um negro “com uma bravura de fazer inveja” e que era um faz-tudo — “carreiro, pastor, entendia de cozinha, sabia içar uma vela e dar rumo a uma balsa, e quando era preciso tomava da enxada para capina das roças”. Certa vez, o jovem Coelho Neto deparou-se com Cobó dançando no centro de uma roda de negros, fantasiado e com um cetro na mão⁶⁹. Assustado, pergunta ao negro o que é aquilo: “É canjerê, nhô... negro foi rei na terra (...) Foi rei... esse é dança de guerreá... tá lembrando, nhô, tá lembrando tempo de rei...” (2002, p. 42–43).

69 Outra descrição da arte negra — mais especificamente da congada — encontramos na coluna “Vida nômade” de *Gazeta de Notícias*, no dia 17/05/1896, com o cronista apontando que o evento “acorda na alma [negra] o instinto guerreiro”.

A conclusão do escritor é a que se segue:

E havia tanta saudade nessas palavras do Cobó, tanta saudade, Marialva, que me senti comovido até às lágrimas e parti para deixá-lo na liberdade da sua recordação, evocando entre árvores, com a sua gente, o tempo heroico do seu domínio real, quando era senhor de uma aringa nos vastos e abrasadíssimos sertões da África. Aí tens; Cobó de vez em vez fugia para rememorar o seu fastígio no canjerê selvagem, e esse cucumbi de setenta anos trouxe-me recordações da minha infância, do tempo em que fui achar o velho negro, todo em plumas, numa grande roda, aos berros... De sorte que vendo saltar esse negralhão sarapintado veio-me logo ao espírito uma interrogação ingênua:

— Quem sabe se esse não foi rei também como o Cobó? Quem sabe? (p. 43).

Décadas depois, Coelho Neto buscou, através da ficção, devolver um pouco dessa majestade ao homem negro, além de dar vazão a outras ideias há muito represadas: de acordo com Paulo Coelho Neto (1958, p. ci), “os cenários e a vida dos escravos são impressões que [Coelho Neto] colheu na mocidade e desenvolveu nas páginas do *Rei negro*”, especificando um exemplo: em 1893, o autor maranhense, visitando uma fazenda no estado do Rio de Janeiro, ouviu um episódio, narrado por um tropeiro, que viria a ser utilizado em seu romance de 21 anos depois, com esse narrador sendo ficcionalizado como protagonista.

Em *Rei negro*, o protagonista é Macambira, um homem escravizado, filho de um antigo rei africano que, boatos dizem, possui guardado quantia monetária suficiente para comprar sua própria liberdade. Seu senhor, Manuel Gandra, para mantê-lo consigo, incentiva-o a casar com Lúcia, uma mestiça filha de uma negra com um alemão, a “rapariga de estimação” (1926, p. 40) da casa-grande. Porém, dias antes do casamento, ela é violada por Julinho, filho de Manuel; grávida, ela esconde a informação de Macambira, que julga ser aquele seu próprio filho. Durante uma viagem do protagonista, Lúcia conta à velha Balbina, uma figura materna do protagonista, o que ocorreu; após o parto, a jovem falece. A velha busca esconder a criança (que logo morre) de Macambira, mas a informação acaba por espalhar-se pela comunidade até alcançá-lo. Ele busca justiça com seu senhor, mas ouve apenas que a culpa de tudo foi de Lúcia — sendo menina tímida, teria buscado esconder ladinamente o problema o máximo que pôde, o que se voltou contra ela. Macambira torna-se uma piada local e, humilhado, se retira para o meio da floresta, acometido por delírios do passado glorioso de seus ancestrais africanos. Em meio às alucinações, decide se vingar, matando Julinho. Após realizar seu intento, imagina os negros cativos em revolta, liderados pelo rei Munza da África, seu pai, antes de se perder novamente na floresta.

Uma interessante crítica social está presente no romance. Coelho Neto busca denunciar os abusos cometidos pelos senhores de escravos, indiferentes à humilhação que

causam em outros seres humanos. No início do romance há uma descrição das senzalas, com o narrador enfatizando a insalubridade local:

Os terreiros de tijolo sobrepunham-se em socacos e, amplo como um pátio de presídio, com o reforçado portão de tranca cadeiada, o “quadrado” da escravatura tresandava a espurcícia.

Portas apenas desabafavam as moradias. Era imundo e lóbrego. O auditório de terra escura reumava umidade. As paredes escalavradas mostravam as ripas. Molambos trapejavam em cordas tendidas de muro a muro; tinas guardavam barreiras escuras e, empoçada em regos entupidos de lodo, onde fermentavam fezes, uma água pastosa tinha arrepios de vermina. [...]

No tempo das águas o pátio alagava-se em atascadeiro e os negrinhos refestelavam no enxurdo espojando-se, trambolhando, patinando no lameiro nauseante. (p. 7–8).

Durante a festa de seu casamento, onde há, inclusive, descrição similar à feita na crônica de 1892 (“negros e negras aos pulos reboleados, uns com plumas à cabeça, colares de cocos, manilhas e pulseiras de penas, esgrimindo, paus à maneira de zargunchos [...]” (p. 109)), Macambira recorda não apenas o pai, mas considera o absurdo da escravidão:

E lembrou-se de Munza, seu pai, o mísero rei, exilado no opróbrio, graúdo, possante, altivo, mas sempre taciturno, trabalhando de enxada entre antigos vassallos, no mesmo carreiro, sob a vigilância de um feitor que o humilhava, a ele, rei de uma nação de valentes e vencedor de reis. (p.112).

Ao longo do romance, a violência e a bazófia provinda do homem branco são apresentadas — por exemplo, os escravos comentam sobre uma escrava de outra fazenda “a quem a senhora mandara arrancar todos os dentes a torquês só porque o senhor os achava lindos” (p. 254). Os membros da família Gandra, seja o pai, o filho, ou a esposa, Dona Clara, são abusivos e coniventes, cada qual à sua maneira. Por exemplo, Julinho estupra as escravas; se alguma tivesse coragem de reclamar, Clara afirmava a quem quisesse ouvir: “Burra! Em vez de ficar orgulhosa por meu filho dar confiança à lambuzona da negrinha, o diabo estica as trombas como uma grande coisa.” (p. 22). Gandra parece inicialmente ser um pouco mais simpático — mostra-se preocupado com a solidão de Macambira, o ajuda a construir uma casa melhor —, mas tudo encobre um interesse em sua produção: não deixar seu melhor trabalhador ir embora.

Claro que essas representações têm um quê de estereótipo — inclusive, as personagens de *Rei negro* soam como as descrições feitas na crônica “Tipos de outrora”, de *Às quintas* (1924). Nesse texto, o escritor maranhense descreve tipos carnavalescos representados por homens e mulheres negros que retratavam “as maldades dos senhores, a preguiça voluptuosa das sinhás, o desrespeito dos nhonhês devassos, que afrontavam a virtude

das mucamas” (2007, p. 280), isto é, uma tríade que é lugar-comum na literatura brasileira que trata da escravidão.

Porém, a relação entre escravo e senhor não deixa de ser interessante no romance do autor maranhense, pois através dela a obra indica a submissão reinante, inclusive com uma construção que foge do superficial. Apesar de tudo que implica um latifúndio, o tanto que os escravos sofrem, as habitações insalubres, a convivência do pai branco com as diabruras do filho e com a crueldade da mulher, Macambira considera Gandra “homem de rasgos, generoso, mãos rotas, coração grande” (p. 69). Em uma cena patética, que demonstra a posição social a qual a escravidão subjugou os negros, Macambira, que seria o mais independente de todos os escravos, e o mais valente, sabendo das mortes de sua esposa e suposto filho, tenta explicar o ocorrido para seu senhor. Ao ser intimado por esse a tirar o chapéu, “só então Macambira se apercebeu da falta de respeito e, humildemente, vexado, descobriu-se” (p. 236). Mesmo em uma situação de profundo pesar, a obediência arraigada na alma cativa através da brutalidade é determinante. Apesar de toda a injustiça, Manuel Gandra expõe suas opiniões aos berros, ao que o viúvo no máximo consegue balbuciar algumas palavras deslocadas, envergonhado. Em seguida, Manuel agride Balbina por ela não ter escondido a criança de Macambira conforme pedira⁷⁰.

Porém, *Rei Negro* é romance não apenas com denúncias, mas com problemas, e não apenas em relação ao discurso das personagens, conforme vimos. É obra paradigmática do que é usualmente criticado em Coelho Neto. Prova da versatilidade do autor — ou de sua esquizofrenia literária — o romance foi publicado um ano depois de “Banzo”, o avesso de *Rei negro*; é um golpe no cravo, outro na ferradura. Anacrônico, apesar das boas intenções, no romance estão presentes também a eventual verborragia coelhonetiana e uma rasa psicologia das personagens.

Problema cabal é Macambira que, se por um lado é a única personagem desenvolvida além dos traços mais básicos, capaz de refletir sobre sua situação (embora termine insano, como outras personagens coelhonetianas), é um retalho de ideias mal encaixadas. Possui pontos pouco explorados como, por exemplo, o fato de que no início da narrativa ele jamais se aproxima de qualquer mulher — “o que mais impressionava em Macambira era a sua irreduzível antipatia com a mulher” (p. 29), indicando o gênero como um todo. Quando a personagem secundária Vaca-Brava o provoca, batendo no ventre para mostrar seu sexo, recebe um tapa, pontapés e é pisoteada pelo protagonista. Uma mulher tenta seduzi-lo,

70 Outra acusação ao cativo é como a própria compra da liberdade por parte de um escravizado é ato que depende da vontade do senhor, que responde a tal desejo com um plano para manter Macambira consigo.

mostrando-se nua, ao que ele “relanceou um olhar soberbo e, rindo escarninho, sem de leve vibrar à sedução formidável, prosseguiu impassível” (p. 33). A mulher posteriormente se suicida por causa da rejeição, sem que isso em nada afete Macambira. Quando ele enxerga qualquer casal de escravizados durante uma relação sexual, enxota-o (p. 34).

Nota-se que não há nenhum indício de homossexualidade no protagonista; ele é o que hoje se considera um assexuado. Seria assunto interessante, inclusive por ir contra o clichê de se retratar o indivíduo negro como sendo hiper sexualizado. Infelizmente, para realizar isso, Coelho Neto estereotipa o restante dos negros, que parecem viver em constante sensualidade (a senzala é local “onde, em promiscuidade sórdida, rolavam corpos seminus, lustrosos de suor, adultos e crianças” (p. 8); ver, também, o cap. II). É uma construção em contraste: não basta o protagonista ser o mais valente, o mais correto; é preciso que aqueles ao seu redor sejam os mais depravados.

Porém, essa construção causa descomedimento. Por exemplo, em relação à Lúcia, Macambira é um apaixonado — “com o coração aos esbarros, sentindo o rosto em fogo, tartamudeava afastando-se para que ela não lhe notasse a perturbação comprometedora.” (p. 42). Uma possível leitura é que a personagem foi construída como sendo alguém muito fiel ao casamento, reprovando todos aqueles que não respeitam tão sagrada instituição — “casamento e morte é uma vez só” (p. 67), considera. Por que assim seria, não é algo explicado. Soaria adequado em uma personagem religiosa, por exemplo, o que não é o caso. A probabilidade maior é que Coelho Neto tenha buscado, também aqui, a construção pelo contraste: Macambira não ama nenhuma mulher senão Lúcia; apenas ela faz jus a tão correta índole; ela que, ao contrário das mulheres escravizadas figurantes, não seduz ninguém, é casta como uma princesa — “gosto porque ela é boa, tem propósito, não anda por aí desmandada cumas outras” (p. 47), explica o protagonista; ou, como aponta o narrador, Lúcia “afigurava-se a Macambira um ser de exceção destacando-se limpidamente, em realce gentil, da horda que fervilhava no imenso enxurdeiro” (p. 40). O que, por sua vez, irá fornecer outro contraste após o estupro: o detestável argumento do senhor e de outros escravizados é de que a culpa foi toda dela, e não de Julinho. A culpabilização da vítima seria questão séria e rica; porém, Lúcia foi desenvolvida de forma tão simples, nada além de uma donzela indefesa, que esse gancho não prospera — e, claro, com a morte da personagem, essa possibilidade narrativa é interrompida.

Mesmo o amor por Lúcia é incerto, parecendo indicar que *Rei negro* foi desenvolvido conforme era escrito. Inicialmente, exemplos de misoginia por parte do protagonista são dados, conforme vimos. Entretanto, quando Manuel decide evitar que

Macambira compra sua alforria, o senhor traz à lembrança Lúcia, que havia “mais duma vez, surpreendido em conversa no jardim” (p. 40) com o escravizado. A mulher é descrita, e então somos informados que os olhos de Macambira “acendiam-se-lhe em lume alegre” (p. 41) quando Lúcia fazia algum pedido de compras a ele, agindo como apaixonado, guardando com carinho os bilhetes que recebia. Porém, quando Manuel une os dois e fala de casamento, há certas ações do protagonista que podem ser entendidas, se formos lenientes, como uma timidez exarcerbada, ou, mais concretamente, como uma retomada da construção inicial da personagem, quando tinha ódio às mulheres. Quando Macambira compreende o que seu senhor planeja, temos a seguinte descrição:

Macambira sentia-se como colhido em cilada, sem ver saída, e abafava; ouvia-se-lhe a respiração augusta. Relanceando olhares rápidos à Lúcia, via-lhe o colo alto arfar oprimido. Acenou um gesto vago, sem significação, manteve um momento o olhar fito, mas não via — era como se estivesse muito longe, isolado em prisão de altos muros, sem ar, sem luz, a morrer. (p. 64).

Quando Lúcia titubeia ao admitir seu desejo de se casar, Macambira já busca cancelar todo o projeto. Em seguida, afirma morbidamente que “casamento é cuma morte”, mantendo um “sorriso estranho” (p. 67) no rosto. Vendo o temor de Lúcia, explica que ambos só ocorrem uma vez na vida, e então toma a mão de sua futura esposa e “insensivelmente” a aperta com extrema força, “triturando-a”. Adiante na narrativa, isso é deixado para trás; essa personagem, antes descrita de forma até mesmo assustadora, ou como um prisioneiro a morrer, mudaria: “sabendo-se amado, contava os dias, muito perto da felicidade”, pois viveria “para o sempre no puro amor do seu sonho” (p. 73).

Consideremos, agora, a estrutura do romance. Vejamos a questão que abre a narrativa e o seu desfecho:

Macambira deseja tornar-se livre ----- Macambira torna-se livre

A intenção inicial da personagem era comprar sua liberdade, o que é interrompido pela segunda trama (casar-se) que a anula, sendo-lhe oposta. Dado os dramáticos enlaces, essa segunda trama termina, por sua vez, em seu próprio oposto, o que desencadeia novamente na intenção original. Ao cancelar o ato de comprar sua liberdade, temos que à personagem ocorre o seguinte:

Macambira deseja tornar-se livre ----- Macambira forma uma família ----- Macambira perde

sua família ----- Macambira vinga-se ----- Macambira torna-se livre

Embora formar uma família vá contra ver-se livre, no final essa oposição, ao anular a si mesma, permite o retorno à questão primeira — outra maneira de como os opostos se alimentam entre si. A questão de extremos está presente, inclusive, no título, com o cargo político mais alto ao lado da raça mais desprezada na época em que a ficção se situa.

Outra forma de contraste está presente nas personagens afrodescendentes através da forma como são concebidas a partir de um dualismo simplificador, algo que se estende não apenas a outros escritos de Coelho Neto que lidam com pessoas escravizadas, mas que são sobrevivência de estereótipos da literatura pré-abolicionista: a presença somente do “escravo fiel” ou do “escravo desprezível” (Brookshaw, 1983, p. 29). Ursulina, de “Assombramento”, Macambira e Balbina de *Rei Negro*, Irene de “Bom Jesus da Mata”, Eva de “Tapera” estão no primeiro grupo; o restante dos escravizados, se minimamente desenvolvidos, caem no segundo, com personagens mentirosas, detentoras de conhecimentos nefastos, sexualizadas. Agravante desse maniqueísmo é o fato de que, por mais que Coelho Neto tenha desejado a libertação dos escravizados, em suas ficções há muita crítica aos indivíduos escravocratas, mas pouca em relação à estrutura da escravidão. Prova disso é que os “escravos fiéis”, até surgir um problema drástico e pontual, estavam muito bem, obrigado, e assim continuariam: Macambira, não fosse Lúcia ter sido estuprada, ou apenas não ter engravidado, teria continuado servindo a seu senhor, deixando de lado seu desejo por liberdade — Julinho estava apropriadamente no lugar certo e no período certo. Luizinha, filha de Ursulina, perdeu um pouco a intimidade que tinha na casa-grande quando dona Mecia engravidou; mas mãe e filha permaneceram próximas de seus senhores. Apenas quando o feto da senhora chega a óbito que há a expulsão das duas. Não houvesse gravidez, ou o filho não tivesse sido perdido, mãe e filha continuariam sendo as “crias da casa” como antes. Pode-se viver muito bem sendo escravizado, se o indivíduo for trabalhador, dedicado e não der azar. O que gera problemas não é a estrutura da escravidão: são pessoas pontuais que são cruéis dado certos eventos.

O que leva a uma outra estrutura narrativa que, não só também funciona pelo contraste, pela utilização de opostos, como já era antiga quando *Rei negro* foi escrito: a ideia do “escravo fiel” vingativo, famosa graças a Joaquim Manuel de Macedo que, em 1869, publicou *As vítimas algozes*, livro que contém três novelas em que escravizados maléficos vingam-se de seus senhores de forma brutal. Escrita no calor do momento, e não décadas após a Abolição, a obra é um libelo contra a escravidão, que corromperia tanto os africanos e seus descendentes, quanto os ricos senhores. Apesar de suas discriminações e generalidades,

mantém uma estrutura coerente, tendo o objetivo de convencer o leitor de possíveis problemas que a escravidão causaria, sendo um sistema que alimenta o ódio entre todos os envolvidos. Em Coelho Neto, porém, não há uma crítica à escravidão, e isso se reflete em quem as vinganças são feitas. Os atos de Ursulina e Macambira se dirigem aos sintomas, e não à doença: a primeira personagem pune Luzia, outra escravizada, e não seu senhor; a segunda mata não o casal de escravocratas, mas o filho deles, que fazia aquilo ao qual foi ensinado e incentivado a fazer. Eva, de “A tapera”, após ser libertada do tronco a qual foi levada pelo seu senhor, mantém-se tão fiel e dedicada a ele quanto antes, ajudando-o a se vingar da esposa. Em todos esses casos, o latifúndio permanece, os escravizados e os senhores continuam na mesma posição de antes. Não há mudança de estrutura, ou mesmo uma percepção dessa por parte das vítimas — as próprias narrativas não denunciam a estrutura, mas especificidades dela que estariam contra certa ética escravocrata esperada, como se fosse possível uma relação adequada entre senhor e escravizados. Soma-se a isso suas críticas ao destino dos negros pós-Abolição, como visto, e as denúncias a particularidades da escravidão soam como uma defesa do geral, as exceções que confirmam a regra; ou, até, que a fazem passar como aceitável ou até modelar.

Isso se estende pela obra do autor. Na crônica “Mortos”, publicada no dia 16 de janeiro de 1902, em *Estado de São Paulo*, Coelho Neto lamenta o falecimento de Nenê Aranha, um homem “que atravessou a Vida praticando o Bem e dando o exemplo da Fé e da firmeza da alma”, “um modelo raro de bondade e fé”. Pois bem, esse homem “possuía mais de seiscentos escravos”. Alguns anos depois, em “Bom Jesus da Mata”, Candida e Balbina, escravocratas e, respectivamente, mãe e tia do protagonista, são pessoas excelentes, com escravizados fiéis e contentes; a segunda, inclusive, é considerada mulher de “imensa ventura” (1924a, p. 74) — o problema é haver pessoas cruéis como Ana Teive, que “queimava as mucamas com ferro em brasa e mandava retalhar o colo das raparigas” (p. 33). A culpabilidade denunciada, quando ocorre, advém de indivíduos escravocratas particulares, e não da estrutura da escravidão, que recebe visão leniente. Mesmo sabendo que um narrador não é necessariamente espelho das ideias de um autor, é evidente, seja através de narradores em primeira pessoa, oniscientes, ou nas afirmações da crônica mencionada, uma inegável ideologia.

Voltando a *Rei negro*, Macambira é uma daquelas personagens, como Isidro de “Bom Jesus da Mata”, e, em menor grau, Ana Rosa, de “Cega”, que conseguem certa autorreflexão, considerando sua situação, aceitando seus equívocos. Seu monólogo, em que pensa na África e em seus antepassados, permite que o protagonista de *Rei negro* demonstre algum

aprendizado. Suas agruras abriram seus olhos para sua posição como homem da raça negra, como possível líder de pessoas injustiçadas, alguém que, após tantos sofrimentos, cogita rebelar-se contra a instituição latifundiária por reconhecer, graças à história de seus antepassados, sua posição como homem livre de um reino de seu povo e não como alguém submisso a um outro. É tema que poderia gerar grande riqueza; porém, em que isso desemboca? Em uma mera vingança amorosa, e não no desenvolvimento da ideia mais complexa apresentada — que é jogada fora, visto Macambira terminar o conto insano, perdendo-se na floresta. A intenção do autor é causar choque ao leitor, aumentar o drama, a despeito das possibilidades construídas anteriormente.

Em *Rei negro*, tanto com Lúcia quanto com Macambira, acontece algo recorrente nos trabalhos do autor: a morte e/ou insanidade encerrando a narração, impedindo mais desdobramentos. Em outros casos, não chega a ser um problema — Isidro, de “Bom Jesus da Mata”, ou Thadeu de *Miragem*, têm arcos adequadamente finalizados; “Fertilidade” e “Cega” soam completos, embora não saibamos o que será de Mateus após seu momento de loucura, ou como Ana Rosa cuidará do recém-nascido. Mas em *Rei negro* algo foi levantado — o império africano, a sublevação dos escravizados — sem ser aproveitado. A conclusão é de uma trama amorosa tradicional em história que ameaça tocar em assuntos mais profundos, e que não o faz por causa dessa técnica narrativa em se preferir os choques, os extremos.

Enfim, assim como em outros momentos de sua carreira, Coelho Neto estava ciente e preocupado pela desumanidade da escravidão; não só, também pelo fato de ela destruir a cultura africana que os escravizados trouxeram consigo. É algo que o autor buscou criticar em *Rei Negro*, embora sem tanto sucesso. As personagens negras soam muitas vezes como bobas, o que a transcrição da oralidade ressalta. Há descrições das habitações dos escravos e de suas festas, embora a lascívia apresentada e os ciúmes constantes não indiquem um grupo social, mas tipos quase caricatos. Não há ajuda mútua, ou mesmo compreensão — ou uma incompreensão coerente, como em “Assombramento”, em que Ursulina, a protagonista, não faz parte da comunidade dos negros. Uma mostra de que a África inspiradora e a ascendência real são mal encaixadas no romance é que, após Manuel convencer Macambira a casar com Lúcia, isto é, a recusar sua liberdade e manter-se escravizado, o protagonista, feliz, põe-se a pensar na África e na vida que lá teria (p. 50), como se não houvesse em sua cabeça (e tampouco na do narrador) a contradição entre os dois mundos. Ambos são “alegrias” do protagonista, e assim se equivaleriam, o que é ignorar o abismo social existente entre as duas formas de vida, a do homem livre e a do homem escravizado. No fim, Macambira não é um rei que une seu povo contra a opressão — após matar Julinho, perde-se na floresta,

ensandecido. Mesmo essa disputa final é mais fruto da honra masculina ferida, do que uma luta entre duas raças, duas posições sociais, dois “reinos” distintos. É um problema pessoal aquilo que Macambira enfrenta. Em relação à comunidade negra, aquele que, em certos momentos da obra, tudo faz para se distinguir do grupo ao qual deveria pertencer, em outros trechos sonha com a unificação desse. Mas ele é o contrário de um líder, estando até próximo aos escravocratas: ele não só não socializa com os outros escravizados, mas chega a vigiá-los, julgá-los e puni-los, vendo-se superior a todos.

Com tudo que o autor carregava em relação à raça negra, das influências literárias que perduraram, é possível que aquela ideia presente em sua crônica de 1892, no relato ouvido em 1893, nas influências de sua infância e juventude, tenha sido cultivada por tempo demais e, quando Coelho Neto se pôs a realizá-la, parece não ter percebido — ou se incomodado com — o fato de que era um conto repleto de incongruências, e, assim, desprovido de força, apresentando, além da boa intenção e alguns momentos de qualidade, várias das fraquezas desse autor.

5 A RELIGIOSIDADE DO HOMEM SERTANEJO

Os sertões brasileiros, locais de misturas raciais e culturais, geraram práticas religiosas diversas daquelas seguidas no mundo urbano; uma religião “mestiça”, nas palavras de Euclides da Cunha (2002, p. 90). Além de indígenas e africanos com suas crenças originais, havia grande quantidade daqueles que se reconheciam como cristãos. Mas isso não quer dizer que esses seguissem *ipsis litteris* os ensinamentos da Igreja. Sendo muitos deles analfabetos, sabiam pouco da Bíblia ou de qualquer preceito cuja fonte fosse escrita. Ao mesmo tempo, várias simpatias, opiniões pessoais, costumes, incluindo crenças religiosas africanas e indígenas, se infiltraram nessa religião cristã rural.

O relato do Padre José Foxius, um missionário que, em 1903, viajou pela área rural de Florianópolis, fornece alguns exemplos desse sincretismo:

O que dizer da religiosidade do povo em geral? Respeitadas as suas peculiaridades, constata-se grande ignorância religiosa e muita superstição. A falta de sacerdotes e de meios de comunicação é, talvez, a causa desse lastimável estado de coisas. Pode-se dizer que o povo estende à religião, às leis de Deus e da Igreja a grande liberdade política. A maioria não tem consciência do dever de ir à missa e de receber os sacramentos. Vai-se à igreja quando se tem vontade. Cada um faz, mais ou menos, sua própria religião. Todos participam das grandes procissões, mas sem rezar [...] Acendem-se velas diante das imagens dos santos; se não é atendido, deixa-se aquele santo, não raro com palavras injuriosas, e dirige-se a outro. Em casos de acidente e doença, chamam-se imediatamente benzedeiros e benzedoras. Muitos, na época da plantação, enterram chifres de boi nos campos, para afugentar o demônio. Manda-se confeccionar anéis sagrados em noite de lua cheia, para proteção contra desgraças. (Dirksen, 2004, p. 53).

Como defende Martin Lienhard, situações assim não se tratam propriamente de um amálgama religioso fruto de uma assimilação, gerando como resultado uma união, o que o termo “mestiçagem” pode levar a crer (ou mesmo “sincretismo”). Ao contrário, há uma norma dominante que não cede espaço em nenhum momento, enquanto influencia e altera as práticas da norma dominada, que alterna entre práticas oficiais e não-oficiais dada a adaptação histórica necessária (Lienhard, 1997, p. 195). É com esse viés de uma mentalidade cristã dominante de um lado, e de práticas marginais de outro, que Coelho Neto, em seu desejo em retratar o homem e a mulher sertanejos, trabalhou.

Na literatura de Coelho Neto, houve casos em que, após diferentes perspectivas terem sido testadas, uma espécie de resolução foi encontrada. É o caso da religiosidade rural que, inicialmente, o encantou; em seguida, o decepcionou; e, após voltas diversas, foi parcialmente aceita. Antes de se converter ao Espiritismo em 1923, após perder um filho e um

neto, religião que, inclusive, havia criticado ou mesmo ridicularizado em *Inverno em flor* (1897)⁷¹, *O paraíso* (1898), *Turbilhão* (1906) e *O mistério* (1920, cap. XXIII), Coelho Neto era católico. Preceitos religiosos fizeram parte fundamental de seu trabalho artístico, tendo escrito obras religiosas, proferido palestras contra a falta de religiosidade e, inclusive, permeando suas crônicas com princípios cristãos.

Nas primeiras narrativas rurais do autor⁷², temos um interior que segue as doutrinas cristãs sem atritos com as crenças do narrador; a religiosidade seguida pelos sertanejos, ou mesmo escravizados, não é colocada em dúvida. Ela chega a ser até inspiradora ao homem culto. Em “Contrição”, de *Seara de Ruth* (1898)⁷³, há um narrador-personagem que não pratica a religião cristã. Viajando pelo interior, depara-se com uma capela, onde entra. Passa, então, a sentir um encanto místico, uma iluminação espiritual, concluindo que “entrando pela primeira vez em um templo campesino, compus e balbuciei a minha primeira reza” ([1898], p. 49).

Um caso curioso dessa vontade de aplicar ao povo rural uma religiosidade que fosse adequada ao homem culto é a incompleta novela *Guanabara*, onde o autor acabou por reestruturar através das lentes do cristianismo o que julgava serem lendas próprias do povo indígena. Com a publicação iniciada em 18/12/1886 em *A Vida Moderna*, sob o pseudônimo de Blanco Canabarro, essa “história do Brasil antediluviano” (04/12/1886, p. 175) foi abandonada após alguns capítulos, para ser reiniciada em 07/04/1894, no periódico *A Semana*, assinada agora por Coelho Neto, mas também deixada inconclusa. No romance parcial, o autor busca contar uma espécie de gênese do mundo a partir do povo indígena. Após a criação dos mundos, há Guanayra, um anjo feminino vivendo no paraíso, que recebe de “Deus” — que é chamado de “Pai” por ela (14/04/1894, p. 291) — a missão de povoar o planeta. Encontra-se com Anhangá, “deus tristonho”, adversário desse “Deus Pai”, que acredita, por utilizar a razão, ser aquele “quem há um dia de conquistar o Céu” (21/04/1894, p. 300).

71 Um exemplo: em determinado momento, Jorge, o protagonista, começa a falar sobre sua mãe morta, que estaria agindo contra ele. Cesário, personagem que funciona como a base ética da obra, espécie de alter ego do autor, assinala: “Mau! Mau! Vê lá se queres também meter-se à espírita. Lembra-te de mim, que estive vai, não vai, a dar com os ossos no Hospício levado pelo tal senhor Allan Kardec” (1928c, p. 291). Houve arrependimento dessas variadas críticas. Na década de 1920, em um relato intitulado “Conversão” (*A Vida Moderna*, SP, 14/06/1923, ano XIX, n. 454) aparentemente verídico (os nomes coincidem com os dos membros da família do autor), o narrador explica que “combati, com todas as minhas forças, o que sempre considerei a mais ridícula das superstições [o espiritismo]. Essa doutrina, hoje triunfante em todo o mundo, não teve, entre nós, adversário mais intransigente e cruel do que eu”. Compara-se a Saulo/Paulo, para então descrever o momento em que ele e sua família conversaram com o espírito de sua neta pelo telefone. O relato foi adicionado em 1927 ao livro *Contos da vida e da morte*.

72 Pe., nos contos “As pérolas”, “A missa do galo”, “O cura (Natal na aldeia)” e “Mãe”.

73 De acordo com a introdução, os contos presentes teriam sido escritos até 1894 ([1898], p. 5).

Ambos acabam tendo um filho⁷⁴ antes de a história ser abruptamente interrompida na data de 30/06/1894, com um aviso de continuação que nunca foi cumprido. Isto é, para explicar o que enxergava como sendo uma cosmogonia indígena, Coelho Neto utilizou-se de conceitos bíblicos — o Deus do monoteísmo, a história de Adão e Eva, as caracterizações de Lúcifer. É a idealização de que a religiosidade do povo indígena não estaria em desacordo com o cristianismo.

Coelho Neto, desde o início de sua carreira literária, buscou diferenciar a vida nos sertões da citadina. Porém, no âmbito religioso, parece-me que o autor seguia o que Fernando Gil define como sendo um primeiro momento, no período entre o romantismo e o início do século XX, das mudanças nas visões a respeito dos mundos rural e urbano. Nessas primeiras narrativas do autor maranhense, ocorre uma “*diferenciação indistinta* na qual o mundo rural é visto, compreendido e representado como um outro espaço, mas ele é ainda parte naturalmente constitutiva de algo maior e dominante, que é a perspectiva da cidade e seus sistemas de valores” (Gil, 2023, p. 105). A religiosidade do sertanejo, e mesmo a do indígena, podem ter suas peculiaridades; não obstante, ainda são uma espécie de galho da religião dominante.

O segundo momento indicado por Fernando Gil nesse caminho literário brasileiro é quando se estabelece uma “*distinção dicotômica* entre campo e cidade, em que o reconhecimento da diferença dos espaços sociais implica a percepção da particularidade aparentemente autônoma, às vezes contraditória, quando não tensa e conflitiva, entre ambos” (Gil, 2023, p. 105). Essa distinção passa a dominar os escritos do autor de *Treva* que envolvem a religiosidade rural: próximo ao fim do século XIX, Coelho Neto diferencia a religiosidade dominante daquela praticada pelos interioranos, não mais anuindo que eles estejam corretos em suas crenças, chegando a diminuí-las e desprestigiá-las. Encontramos um exemplo em “Luar” (*Correio da Manhã*, 18/09/1902; posteriormente em *A bico de pena*). Se o narrador-personagem, homem culto, ao admirar a lua em uma casa sertaneja, relembra mitos gregos, fenícios e histórias bíblicas, também comenta sobre um negro que igualmente está a admirar o astro: “o homem da selva negra, que festejava ritualmente o astro contemplativo; era o bárbaro que celebrava, à sua maneira, o culto da natureza luminosa como, talvez, ainda celebrem nos matos bravos ou nos terreiros das aringas os seus irmãos africanos” (1925a, p. 219). Ao ver uma moradora local olhando para a lua, o narrador deduz que ela está fazendo

74 O último capítulo da publicação original não possui a sequência sobre o filho; Guanayra e Anhangá admiram um macaco que parece estar desenvolvendo inteligência (*A Vida Moderna*, 05/02/1887), o que foi eliminado da segunda versão.

algum pedido e questiona: “Quando deixarão de atravessar as almas entristecidas esses queridos espectros das primeiras crenças!...” (p. 220).

Uma outra mostra disso está em *O rajá de Pendjab* (em periódicos, 1896–1897; em livro, 1898), em uma descrição da forma como os habitantes de um agrupamento reagem ao nascimento de Selva, que virá a ser a protagonista da história, e que é filha do líder da colônia, o bandeirante Gonçalo Peres. Ao ver a criança, negros e índios se ajoelham, “como se vissem uma santa naquele pequenino ser rosado”. Os “do Reino”, por sua vez, “ou porque os arrastasse o número ou comovidos pela grandiosidade do espetáculo, também dobraram os joelhos”. Isto é, os não ocidentais são tomados pela exaltação, com a posição de dominados se confundindo com a adoração a um indivíduo; os brancos acompanham o ato quase como que por educação. Em seguida, a distância religiosa entre o homem culto e os outros fica mais explícita: “Os negros, na sua linguagem bárbara, invocavam os seus ídolos; os índios, grugrulhavam pensando, talvez, nas suas divindades florestais, e os do Reino, com o nome doce de Jesus nos lábios, pediam todas as venturas para a criança [...]” (1927a, p. 28–29). Se de um lado o nome de Jesus é “doce”, os indígenas são mostrados como pouco explorados, o que é denunciado pelo “talvez” — não é o caso de esmiuçar muito a fundo essas “divindades florestais” que recebem não louvores ou adorações, mas grugrulos. Os negros, por sua vez, possuem uma língua bárbara, e não cultuam deuses representados por ídolos, mas os meros ídolos.

No mesmo ano em que *O rajá de Pendjab* recebeu publicação em livro, foi escrito “Mandoví”, cujo protagonista é não apenas um supersticioso, mas até mesmo um bobo no que concerne o mundo espiritual. No conto, simpatias são desmerecidas: se, na visão do protagonista, “como tinha oração, não havia bala que lhe entrasse no corpo” ([1914], p. 257), e empunhasse “um breve de couro” (p. 267) que levava ao pescoço para “esconjurar” um vulto que julga ser assombração, em verdade Mandoví estaria usando meios inócuos contra medos vindos de tola superstição — no caso, ele toma uma folha de palmeira como sendo um fantasma.

Esse é um caso em que a crítica que se desejou lançar à religiosidade rural é por demais direta, sem complexidade; ao conto falta algo em relação ao desenvolvimento da personagem, ou mesmo às estruturas sociais e culturais presentes, impedindo considerações mais significativas. Embora seja trabalho menor, “Mandoví” é representante incontestado de um aspecto da ficção rural coelhonetiana, onde o demérito do sincretismo é evidente. Os símbolos, as poções e as simpatias que haviam ajudado nas economias de Romana e marido, em “Cega”, e que beneficiavam a sociedade rural ao redor, passaram a ser vistas de forma

negativa.

Essa mudança de Coelho Neto entre diferenciação indistinta e distinção dicotômica no que tange a religiosidade rural pode ser tomada como sendo abrupta. Uma suspeita minha é que haja uma convergência temporal entre “Mandoví” e a descrição em *O rajá de Pendjab* com a guerra de Canudos, que havia começado em 1896. Em *A Notícia* (07/02/1897, p. 2), sob o pseudônimo Anselmo Ribas, Coelho Neto critica severamente Antônio Conselheiro e seus seguidores. Ele seria um “levado dos diabos”; eles, “não só depredam como assassinam, não só devastam os campos de cultura, como ainda querem a devastação da Pátria [...] esperam um Pedro qualquer que seja a pedra fundamental da igrejainha que pretendem fundar”. O desprezo à religiosidade desses sertanejos e a menção ao dano à cultura do país são denunciadores. É provável que Coelho Neto tenha repensado suas ideias positivas a respeito da religiosidade rural, decidido que essa seria negativamente diversa do padrão católico que conhecia, e passado a uma visão crítica (coincidindo, não gratuitamente, com o maior uso da transcrição da oralidade, que reforça a suposta ingenuidade rural) — usualmente confrontativo, ocasionalmente ainda carregando certa simpatia. O “templo campesino, franco e hospitaleiro” ([1898], p. 46) de “Contrição” tornou-se uma “igrejinha”.

Há, além disso, um perigo: essa ignorância seria transmissível. No conto “Bom Jesus da Mata”, de *Treva*, há uma denúncia à corrupção gerada pelo mundo rural. Apesar de, mesmo com propostas de transferência “para cidades mais alegres” (p. 75), ter decidido permanecer na vila, fiel a àquele povo, o vigário local recebe sua parcela de crítica por também ter suas crendices: há, na igreja, uma estátua feita na cidade do Porto, comprado por Balbina e doada à igreja, sobre a qual ele exclama: “É linda! E o que tem feito por esta gente!”. Garante, em seguida, que dado os ares e águas locais, e “o favor da milagrosa Senhora” (p. 85), Isidro há de se curar. Tanta adoração por uma imagem vindo de um membro do clero é problema tratado pelo narrador no seguinte parágrafo:

O vigário, muito simples, cheio de abusões, infiltrado das ideias do povo rude, era um vencido do meio. Nem por viver sempre a reler os Evangelhos conseguira escapar à sugestão poderosa da terra e das almas bárbaras. Com a mesma fé falava dos mistérios divinos da religião e dos bruxedos, dos milagres e dos encantamentos; citava um versículo bíblico e um caso de sortilégio. (p. 86).

O sincretismo corrompe até mesmo padres (mas enquanto indivíduos — um grupo ou a Igreja como um todo não são criticados nas ficções rurais de Coelho Neto)⁷⁵. Os

⁷⁵ Mas podem vir a ser algures; o autor podia ignorar ensinamentos religiosos se contrários a seus interesses. Em “Vida nômade” (*Gazeta de Notícias*, 29/04/1896), estando em um dos banhos de Poços de Caldas, o cronista reclama: “As duras leis da Santa Madre Igreja condenam todas as delícias, não há prazer completo

adjetivos para definir o vigário e os sertanejos que ele guia são claros: “simples”, “rudes”, “bárbaros”. A denúncia contra a adoração de imagens continua com a reação local à estátua esculpida pelo próprio Isidro, e que substitui aquela anteriormente adorada pelo padre. O que inicia como uma representação abstrata de uma adoração à natureza, por parte do protagonista — havia encontrado um galho fendido na floresta, e decide trabalhar nele —, é tomado pelos habitantes da vila, incluindo as personagens letradas, como sendo uma manifestação divina. O próprio artista, influenciado, passa não só a acreditar nos supostos poderes da própria criação, esperando ser curado por um milagre, como o orgulho sobe à sua cabeça de forma que, de maneira um tanto blasfema, passa a se ver como um enviado, comparando-se a Cristo e aos apóstolos. Assim como ocorreu com o vigário, Isidro foi afetado pelas “ideias do povo rude” (p. 86). Depois, prestes a morrer, o jovem passa por duas etapas de realização: na primeira, enxerga os anjos cristãos amalgamados com a natureza (p. 125), uma simbologia da forma como os sertanejos compreendiam a religião, com o sincretismo que alterna entre crenças cristãs com as pagãs; sua própria criação, a estátua, e a forma como ela passou a ser venerada são exemplos disso. No fim, compreende que sua obra não é mais que um pedaço de madeira (p. 126), não só desprovida de qualquer poder, mas capaz de tornar as pessoas cegas, isolando-as uma das outras — no caso específico, dele, que não recebe ajuda alguma durante seus momentos de agonia.

“Bom Jesus da Mata” é uma narrativa acusativa, que indica o lado negativo da religiosidade rural; ao longo de todo relato, não há, em nenhum momento, benefício real pelas adorações, um milagre concreto que tenha sido realizado. A ignorância das personagens, desde os peregrinos, passando pelo vigário e chegando a Isidro, é patente. Suas crenças geram confusões.

Não que isso fosse uma constante nessa época da carreira de Coelho Neto. Havíamos visto na seção 1.1 sobre o projeto inicial “Jesus das matas”, em que a estátua seria de fato milagrosa, inclusive para um homem urbano; em um espaço de poucos anos, uma ideia virou

no mundo por causa dos mandamentos. Parece que tudo que há de bom saiu das mãos guedelhudas do diabo. Um simples desejo basta para perder uma alma [...]”, para então discorrer sobre o pecado que é deliciar-se com maionese, costeletas de porco e as águas termais em que se encontra, ao que agradece aos “deuses”.

Um curioso evento que ocorreu com o autor é o que se segue: em *O Paiz* (04/06/1890) foi publicado “Magdala” (posteriormente em *Seara de Ruth*), conto do autor maranhense sobre Maria Madalena e Jesus. O conto acabou sendo impresso em um periódico peruano, *Peru Illustrado*, causando comoção na comunidade religiosa local, com o arcebispo excomungando a editora do jornal. Diz-se que foi pedido a excomunhão do próprio Coelho Neto, embora eu não tenha encontrado uma fonte segura se isso foi concretizado (sobre a história, ver *Correio Paulistano*, 19/12/1890). Pois bem, tais eventos fizeram o autor, em suas próprias palavras, desejar “atacar com premeditado estudo um assunto sagrado”, escrevendo sobre a história de Moisés, “com muita profanação”, para mostrar “que a obra capital da religião é um poema mítico como o Mahabarata, como o Ramayama, mais fraco, entretanto, quanto à concepção” (*O Republicano*, SE, 24/12/1890, p. 2). O projeto não saiu do papel.

de ponta-cabeça, uma hora sendo defendida a idealização, em outra ela sendo acusada. Outra mostra de como Coelho Neto não apenas retrabalhava ideias, mas as alterava radicalmente do dia para a noite, é um conto um pouco anterior a “Bom Jesus da Mata”, “Trecho de carta”, de *Água de juventude* (1904). O conto é uma missiva, escrita de uma amiga a outra; a remetente está preocupada que a destinatária está apaixonada por um poeta, e que uma aproximação dos dois quebraria a ilusão gerada pelo artista. Explicando por comparação, conta um caso ocorrido no interior do país. Um homem descobriu uma estátua de Nossa Senhora que chorava. Logo passaram a se congregar no local doentes, cegos, paralíticos; com as gotas de lágrimas que recolhiam, saravam. Com o tempo, até uma capela chegou a ser construída ali, a partir das doações dadas pelos crentes. Certa noite, um homem foi visitar sozinho a estátua, e deparou-se com outra pessoa repondo água nela. Chamando os outros penitentes, averiguam a santa e descobrem a farsa. Porém, eis que um dos adoradores clama, após afirmar que muitos haviam sido curados, que “não era a santa nem eram as suas lágrimas que nos curavam, era então a mesma fé que ele [o denunciante] matou” (1925c, p. 231). Assim, a culpa pelo engodo caiu sobre o homem que o desvendou, e não sobre aquele que o mantinha. Apesar de tocar tangencialmente na ingenuidade rural, o propósito da descrição dos eventos é o oposto do buscado em “Bom Jesus da Mata”: em “Trecho de carta”, assim como em “Jesus das matas”, não se deseja denunciar o ideal que, através de Isidro, é descartado em favor da realidade, mas defender a manutenção da farsa, sua importância para o bem-estar geral.

Ainda em *Água de juventude*, há um conto sobre um padre falível cuja culpa não provém de uma corrupção rural. Em “Acédia”, o protagonista mais se preocupa com sua situação — estar em uma vila distante de sua terra natal, onde vive sua amada de juventude — do que com sua paróquia. Mesmo quando lê a Bíblia é buscando trechos que satisfaçam sua concupiscência. Sua posição é um fardo, e não uma missão; foi levado ao seminário pelos pais, e parece pouco adequado a vestir uma batina. O conto mostra a necessidade dos sertanejos por um bom vigário e uma religião adequadamente aplicada, o que indica a visão de que o homem do interior é capaz de agir adequadamente — nem sempre a culpa pelos desvios é dele mesmo. Novamente, é uma ideia quase oposta àquela apresentada através do vigário de “Bom Jesus da Mata”, a de que o mundo rural corrompe; em “Acédia”, quem está em falta é o padre para com a comunidade.

O que “Bom Jesus da Mata” e os dois contos de *Água de juventude* mostram é que as opiniões de Coelho Neto eram, falando eufemisticamente, flexíveis. Tão flexíveis que, inclusive, o autor era capaz de criticar os sertanejos quando agiam *de acordo* com a religião.

Vejamos duas posições encontradas nas narrativas do autor em relação a um

sacramento cristão. Há momentos em que Coelho Neto ficcionaliza de forma positiva e até romântica o batismo. Em *Cidade do Rio* (07/07/1888, p. 2), há o apropriadamente intitulado “O batismo” (posteriormente adicionado a *Rapsódias*), conto pastoril sobre dois amantes, Alcindor e Edwiges, que fogem com sua criança para a floresta. Com o bebê à beira da morte, buscam encontrar água para batizá-lo. O homem retorna de sua busca carregando duas gotas de orvalho, ao que a esposa explica que a criança já está morta:

— Sem batismo! pagão...?!
 — Descansa — batizei-o. Tu não achaste fonte na floresta eu achei-a bem perto. Vês? molhei-o todo...
 — Onde descobriste a fonte, amor?
 — No coração, Alcindor... batizei-o com lágrimas... (1891, p. 163–164).

Um outro exemplo da importância do batismo encontramos no conto “Cega”, de *Sertão*: quando certa personagem é batizada, há uma enorme festa, atravessando dois dias e duas noites e envolvendo toda a comunidade.

Apesar de toda essa importância dada, quando são as personagens sertanejas de Coelho Neto que cobram esse sacramento de outros, quando recorrem à sua falta para justificar uma suposta malevolência de certos antagonistas, ou a razão para certas pessoas da comunidade serem segregadas, nesses casos não há nenhum elogio aos homens e mulheres rurais que estão, de fato, agindo de acordo com os dogmas religiosos que o autor havia admirado algures, mas uma crítica à falta de caridade deles. O conto “O enterro”, de *Sertão*, denuncia o desprezo dos habitantes de uma vila rural para com uma indígena, Teçaí, que, não sendo cristã, é ostracizada. A exclusão da qual ela é vítima, vale notar, não ocorre por causa da Igreja, que foi a única a ajudá-la de alguma maneira, cedendo terras para ela plantar. Não só, no funeral, “a igreja abençoava a bárbara”⁷⁶, “rezando pela morta o seu piedoso *Requiem*” ([1913], p. 84–85), enquanto a população local é descrita ironicamente: “nem um caixão lhe deram os piedosos cristãos da Itamina” (p. 84)⁷⁷.

Em “Mau sangue”, de *Banzo*, temos Penador, um “excomungado”, uma “alma danada” (1927c, p. 46). A crítica é à forma como os sertanejos recusam ajudar, ou mesmo aceitar, essa pessoa que, supostamente, amaldiçoa tudo aquilo que toca, não lhe dando sequer água para beber. Reforçando a indicação do erro, um idoso que está de passagem pela vila admoesta: “Isso é falta de caridade, gente.” (p. 58). Em “No rancho”, também de *Banzo*, um

⁷⁶ Nota-se que o narrador, apesar da posição em defesa de Teçaí, ainda a chama de “bárbara” e “pagã” (p. 84).

⁷⁷ A primeira versão do conto é de 1890, o que reforça como, mesmo em casos onde é possível visualizar predominâncias e buscar traçar uma evolução das ideias de Coelho Neto, opiniões contrárias se misturam.

peão, ao ver um velho homem, o toma como sendo o Judeu Errante⁷⁸, perguntando se “aquilo é barba de criatura batizada?!” (p. 73); ele será tomado posteriormente como sendo culpado por uma doença que atinge certas personagens⁷⁹. Se os sertanejos estão esquecendo a caridade cristã quando exigem preceitos fundamentais ao dogma religioso, Coelho Neto posiciona-se do lado dos estigmatizados, culpados por algo que não fizeram e ignorados em suas necessidades.

Se, nessa segunda época, há uma crítica a quem age *de acordo* com um dogma, há, também, conivência a quem age *contra* um tabu religioso. Em alguns contos, a religião é um freio não muito adequado, tampouco cobrado, contra os desejos carnavais. “A sorte” (*A bico de pena*, 1904) e “Escrúpulo” (*Banzo*, 1913) são narrativas onde certo humor se sobressai, com o narrador indicando a juventude como época tanto de inocência quanto de uma sexualidade que aflora: os protagonistas desses contos, esquivando-se dos preceitos religiosos do casamento de forma até sagaz, têm relações amorosas proibidas em dias santos, mas sem qualquer consequência negativa. Em “Casadinha”, de *Banzo*, porém, a protagonista sofre por ter engravidado de um namorado ocasional. Igualmente, aqui a crítica não é contra o ato sexual fora do casamento, mas contra a população local que não acolhe a pessoa. Enquanto o vigário local tenta acalmar os ânimos (“mais perdoou Nosso Senhor”), a própria mãe diz que “por mim ela podia morrer” (1927c, p. 218). O que de fato ocorre, com a jovem, enlouquecida, morrendo de desamparo com o bebê natimorto no colo. Em suma, nos dois primeiros contos o autor elogia a fuga da disciplina religiosa, e, no último, critica a crítica feita ao ato pecaminoso.

Outra mostra de haver dois pesos e duas medidas, quando se escolhe entre a valorização de dogmas ou de indivíduos, encontramos em “Assombramento”. Os moradores da fazenda Serra, sejam os negros ou os brancos, são todos religiosos, rezando, pedindo missas, fazendo o sinal da cruz. Alguns são, por razões distintas e em níveis diferentes, culpados pela morte de Ursulina e sua filha; após ser denunciada por uma negra, a protagonista é condenada pelo casal de senhores brancos a se mudar para uma fazenda com

78 Além desses dois contos de *Banzo*, a lenda também está presente no conto “Ahasverus”, de *Seara de Ruth*, e em *Imortalidade*. Em *Bilhetes postais*, há duas crônicas que mencionam a personagem de passagem (2002, p. 112–113 e 157–158). De acordo com Luciana Murari (2009, p. 418, nota 250), houve projeção sobre o tema no século XIX dado o romance *Le juif errant* (1845–1846), de Eugène Sue. Por exemplo, Castro Alves escreveu um poema sobre a lenda (“Ahasverus e o gênio”), e Euclides da Cunha um artigo em que trata da pobreza na Amazônia (“Judas–Ahsverus”, presente em *À margem da história*, de 1909).

79 A doença, a varíola, então “bexiga”, não teria como ser transmitida e apresentar sintomas em uma questão de horas, o tempo que se passou entre o encontro com o suposto Judeu Errante e a pousada no rancho, além de que dificilmente seria transmitida pelo velho, que foi visto à distância — não houve contato com ele ou com qualquer objeto dele.

um cruel capataz. Após o suicídio da mãe ao se jogar de uma cachoeira, levando consigo a filha, os espíritos delas passam a assombrar o local, levando à morte a pessoa que levantou falso testemunho. Chama-se, então, um padre para rezar uma missa e aspergir água benta por todo o local, “abençoando a casa, abençoando o ar, abençoando a terra que, ao receber aquele divino orvalho, parecia reverdecer com mais viço e beleza” (1924a, p. 268), encerrando o problema em definitivo. Nota-se que apenas a negra, falsa denunciadora, é punida pelos fantasmas, e não os verdugos brancos.

Não que brancos religiosos também não pudessem ser criticados. Temos um caso positivo e um negativo em “Bom Jesus da Mata”. Positivo é uma personagem que une a fé às boas ações, Balbina, proprietária da fazenda Mata Funda e tia do protagonista do conto, Isidro. A sua religiosidade é descrita de forma elogiosa pelo narrador. “Quanta gente na vila vivia das esmolas da senhora!” (p. 74), afirma esse, antes de explicar como as roupas sacramentais da igreja local são lavadas pelos seus escravizados, que também, anualmente, são os responsáveis por preparar a igreja para as festas de Natividade; Balbina paga todos os custos e convida as pessoas das redondezas. Nessa personagem há uma união entre seguir a religião católica e a prática de bons atos, o que é necessário, na narrativa, para que se possa indicar a existência de uma fé verdadeira. Outro extremo é apresentado através de Américo, personagem menor que, em determinado momento da história, realiza uma intervenção. Com Candida, mãe de Isidro, lamentando que seu marido faleceu sem ter recebido os últimos sacramentos, Américo argumenta que “não é a igreja que salva, são as boas obras”, o que espelha a opinião presente nos exemplos mostrados acima, quando os sertanejos cobravam sacramentos e eram vistos de forma negativa por causa disso. A personagem, então, cita o caso de uma mulher chamada Ana Teive, que assistia três ou quatro missas por dia, e mesmo assim, “em casa, queimava as mucamas com ferro em brasa e mandava retalhar o colo das raparigas, para que o doutor [seu marido] não caísse em pecado” (1924a, p. 33). É o caso do bom escravagista contra o mal — e que, aqui, está diretamente ligado a ser ou não um bom cristão, o que, para Coelho Neto, segue certas prerrogativas próprias: ir à missa, ser batizado, casar e receber a extrema unção, pilares da Igreja Católica, seriam não essenciais, enquanto que atos de caridade, feitos da forma correta, são determinantes. Sobre o assunto, inclusive, o autor havia discursado dogmaticamente em 1901 (publicado sob o título “A caridade”), exigindo dos ouvintes uma posição cristã ativa e supostamente citando São Paulo e São João, mas sem referências⁸⁰.

80 Uma caridade miserável, deve-se apontar. Discursando para seus iguais de classe, defende o valor de se doar aos miseráveis “um pedaço de pão, um farrapo de linho, um frasco de remédio, uma palavra meiga, uma gota

Note-se, porém, que não é qualquer ato de caridade que é meritoso; há, também para isso, uma forma correta. Por exemplo, o sertanejo Thomé, de “Os velhos”, embora generoso, é criticado pelo narrador pois “praticava a caridade, mais levado pelo receio do que pelo coração”; era “homem de alma ingênua” ([1913], p. 283–284). Em suma, é como o diz o antigo ditado: o homem rural é preso por ter cão e preso por não ter.

As idas e vindas dessa segunda etapa de Coelho Neto em relação à religiosidade sertaneja começam a se organizar no final da década de 1910. Um indício de que algo estava se alterando nas opiniões do autor é encontrado em entrevista dada a João do Rio em 1908. Ao ser perguntado se era religioso, Coelho Neto responde: “Muito. Não sei se creio em Deus Cristo, se em Deus-natureza, mas creio no princípio imanente da divindade” (Rio, [1908], p. 61). Ideia pouco cristã para alguém que, até então (e mesmo depois), cobrou disciplina religiosa e que desmereceu o sincretismo através da ficção, ao mesmo tempo pode mostrar o início de maior leniência em compreender outras posições de crença. Vejamos como isso passou a guiar seus enredos.

Embora a religiosidade seja algo indireto em “Mandinga”, de *Vida mundana* (1909), é conto que indica uma mudança maior da posição de Coelho Neto em relação às personagens rurais. Na narrativa, que será analisada em pormenores a seguir, há, ainda, uma crítica à falta de caridade; no caso, em relação a um negro que, buscando ajudar uma mulher a realizar um aborto, acaba por matá-la. A crítica não está contra a tentativa de abortar, mas contra a sociedade que forçou a mulher a desejar tal intento para que pudesse continuar sendo uma “mulher ideal” (1928b, p. 151), satisfazendo os desejos do marido e de seus conhecidos — isto é, questiona-se um grupo onde uma mulher não pode engravidar e ter um filho. Por outro lado, temos o conhecimento de um homem negro sobre a natureza sendo utilizado para buscar um fim — mais do que um feiticeiro com saberes pagãos, como tal personagem seria apresentada em narrativas anteriores, temos um homem que é detentor de certos conhecimentos. Embora o resultado tenha sido falho, não é esse homem que possui a maior parcela de culpa, mas a sociedade letrada, machista; a vítima dos efeitos da poção buscou a única pessoa que podia ajudá-la naquele momento.

Os problemas de “Mandinga” são tratados de forma mais especulativa e positiva em alguns contos de *Cenas e perfis*, de 1910. Nos diálogos entre personagens, busca-se uma base racional para os costumes e superstições rurais no que concerne a cura de doenças,

de leite, um estrame no soalho e um círio, eis tudo!” (1909, p. 10), exemplificando com o caso de um homem que, mesmo cometendo inúmeros pecados, é perdoado por Deus por ter dado, uma única vez, um pedaço de pão a um pobre.

comportamentos estranhos e, inclusive, aparições religiosas. Embora o atraso do povo interiorano seja ainda afirmado, não é mais como uma crítica direta a uma suposta degeneração ou incapacidade de saber, mas algo necessário, que é visto de forma positiva, como uma etapa do percurso que leva à ciência, da qual faz parte muito do que antes era visto como sendo meros atos pagãos, como os ritos e as simpatias. E, aqui, ao contrário de “Mandinga”, as poções funcionam.

Por exemplo, em “O milagre”, uma mulher não possui leite para dar ao filho recém-nascido. Uma velha explica que ela deveria ir três dias seguidos ao rio, três vezes por dia, “quando o sino soasse Ave Maria”, e espremer seus seios. De fato, o leite surge, ao que o interlocutor explica ter sido causado pela massagem que era realizada, e conclui:

— Todas as superstições, meu amigo, fundamentam-se em experiências. A ciência descobre sempre a razão de ser de todo o sortilégio, e substitui os abraçamentos cabalísticos por fórmulas positivas.

— Queres, talvez, dizer que a bruxaria...?

— Foi a precursora da medicina, como a alquimia foi a precursora da química. As origens são sempre misteriosas. (1925b, p. 133).

Em “Nihil Novum”, um médico descreve uma época em que trabalhou em vilarejos tomados pela varíola, e que toda noite seguia os rituais de uma velha senhora, que defumava certas plantas, o que protegia e limpava seus pulmões — “a alfazema foi a precursora do formol” (p. 178), conclui o seu amigo. Nota-se que nos dois contos acima, as “feiticeiras” são pessoas negras. Não mais antagonistas maléficas, como em ficções anteriores, aqui há um saber, uma cultura que é expressa através de métodos exotéricos, mas funcionais.

Ao invés de tratar as crenças e costumes rurais como fruto da ignorância, até mesmo como um desvio ou regressão do caminho que seria o correto, nessa fase da carreira de Coelho Neto, eles passam a ser tomados como uma etapa prévia do conhecimento científico, sem a qual esse não pode se formar. Através dos diálogos, o autor busca desenvolver, de maneira lógica, as bases para tais considerações. Como conclui umas das personagens de “Abusões”: “Meu amigo, a sabedoria do povo é mais velha do que a ciência das Academia e funda-se, não em compêndios, mas na experiência. Não riamos do que, à primeira vista, nos parece absurdo. Lembra-te de Santo Agostinho” (p. 276). Os “feitiços” podem conter os princípios ativos utilizados futuramente em remédios.

Sobre as crenças, caso explícito encontra-se em “A ilusão”, em que uma criança de uma “vilota sertaneja” (p. 223) e, também, um homem, dizem ter visto uma aparição de Nossa Senhora, fazendo o povo local passar a cultuar a Santa. As personagens conversam como se

tal visão fosse, de fato, uma alucinação, mas é algo, aqui, visto de maneira positiva:

— Todo o bem da vida vem dessa força que não existe. Para neutralizar os funestos efeitos da inevitável realidade criou Deus para as almas essa suave miragem. [...] “O vidente é um compensador — ele que cultiva a esperança, planta sempre verde em que abrolha a flor mística da fé. [...] “São os precursores, almas de auroras: fundam religiões e espalham poesia.” (p. 224).

Como prova corroborativa da funcionalidade do sincretismo rural, chega a citar um momento bíblico (p. 225).

Em *Cenas e perfis*, comparada com narrativas anteriores, a posição do escritor em relação às crenças e superstições do indivíduo que ele retrata se altera. Antes criticadas, passam a ser aceitas e até elogiadas, formando uma etapa que, sim, deve ser superada para que o conhecimento real seja encontrado (seja o científico ou o religioso). É uma grande distância para a ignorância rural anteriormente descrita, ou mesmo a falta de ação religiosa do homem sertanejo. Embora características negativas sejam ainda apontadas — por exemplo, em “Nihil novum” uma celebração de Natal é feita em que “ranchos de pastores cantavam lôas, volteando em danças diante de um presépio de muita folhagem e bastante anacronismos” (p. 129) —, há não só uma aceitação das diferenças, mas uma possibilidade clara e até mesmo essencial por tais “anacronismos”. Se eles são a origem das religiões, aqueles que ainda os praticam podem vir, também, a evoluir⁸¹.

Não obstante essa diminuição gradual de exigências e críticas, essa aceitação que se formou com o passar dos anos, o sertanejo não escapa de ser, ocasionalmente, desvalorizado. Em um trecho de um artigo escrito em 1918 para *A Política: O Momento* (ano 1, número 7), Coelho Neto critica o ato de alguém contar demasiado com a ajuda divina para a solução de problemas pessoais ou nacionais, com o homem sertanejo servindo de medida:

A Divina Providência é a nossa segurança, entregamo-nos nas suas mãos e, por mais graves que sejam os perigos, por mais apertadas que sejam as calamidades, não nos abalamos esperando que os anjos baixem do céu armados e repilam o inimigo, que o aeromel nos caia das nuvens, que as chuvas abençoadas venham ressuscitar as lavouras ressequidas ou que um vento de bonança varra a pestilência que reduz a deserto as mais povoadas cidades.

E não é somente o sertanejo, lerdo e supersticioso, que se aferra a esse

81 Perceba-se que a evolução de Coelho Neto em relação às crenças rurais segue, aproximadamente, sua progressão em relação ao discurso de suas personagens. Grosso modo, seu início utilizando a norma culta coincide com um mundo rural cristão; a partir do fim da década de 1890, a transcrição de oralidade com a crítica às crenças interioranas; e, próximo a 1910, o meio-termo dialetal com a aceitação das singularidades éticas e espirituais rurais. Embora, no caso dos discursos, após o que podemos chamar de ápice de sua técnica, Coelho Neto tenha retornado aos estilos antigos sem maiores considerações, em relação às crenças rurais, o autor encontrou uma posição intermédia satisfatória que manteve até o fim de sua carreira.

“providencialismo”, o mal é de raça e dele sofrem todos, do mais humilde ao mais classificado, desde o caboclo que tem apenas, por sua, uma roça de milho, até o mais alto magistrado, ao critério do qual foi confiada a sorte da República. (p. 3).

Aproximação assim entre o mundo urbano e o rural é algo que não se encontra em suas obras logo após os eventos de Canudos; ao mesmo tempo, em seus primeiros escritos, não haveria uma ofensa direta, como é chamar o sertanejo de “lerdo e supersticioso”. Em suma, uma nova posição, um meio termo entre as opiniões contrárias, foi alcançado.

Os dilemas da religião conforme praticada no mundo rural são, pode-se dizer, resolvidos de forma conciliatória em “Boi de piranhas” (*Vesperal*, 1922). Após Coelho Neto ter buscado justificar as práticas supersticiosas feitas no mundo rural, “Boi de piranhas” mostra a possibilidade de o sertanejo compreender princípios bíblicos a partir de suas vivências. O líder das tropas compara o boi sacrificado com Cristo, dizendo que “Aqui quem paga é o boi... [...] E quando são homens ?!... A gente tem pena, mas que se há de fazer? É assim. E concluiu: Nosso Senhor não morreu por nós?” (1922, p. 42), indicando algum conhecimento bíblico (provavelmente de Isaías, 53:5–7). Nesse conto não crítico, não denunciador, temos um sertanejo que possui um saber que, provavelmente, originou, se não diretamente dos textos sagrados, de leituras desses textos feitas por alguns dos seus e transmitidas de um ao outro, recebendo adaptações, sem que isso seja visto de forma negativa.

Enfim, com o autor inicialmente admirando a religiosidade rural, após visualizar uma ignorância presente, criticá-la ou tentar suavizá-la, o saber sertanejo foi visto como uma etapa até útil do conhecimento humano, mas ainda atrasada, e que precisa da ciência ou da Bíblia para se tornar íntegro. O homem rural, com o passar dos anos, deixou de ser visto somente como um aderente de volições reprováveis, passando a ser aceito pelas escolhas feitas por si de acordo com as vicissitudes que o tocam — isto é, o sincretismo, apesar de seu atraso, é resultado das adaptações, algo não para ser julgado apenas negativamente, mas para ser aceito, até mesmo elogiado, dentro de seus limites e como parte de uma evolução já alcançada alhures. A adoração de estátuas, a incompreensão da Bíblia, as simpatias e feitiços não seriam mais frutos da pura ignorância, tolices que o narrador utiliza, inclusive, para rebaixar as personagens, mas parte constituinte de uma sociedade com recursos limitados.

É importante ressaltar que Coelho Neto não era um teólogo, nem mesmo um estudioso da religião cristã. Por mais que suas ficções fossem influenciadas pela religiosidade, essa não era um motor de suas produções, mas outra entre tantas preocupações que passavam por sua cabeça e que se tornou tema de literatura. Não há, na obra de Coelho Neto, considerações profundas a respeito de crenças. Até meados da década de 1900, há uma

posição de certos narradores que são contrários às ações alheias, que pintam de forma negativa decisões do povo rural; a crítica não se estende a considerações teóricas ou sociais, não busca justificação — é como as coisas são. Com o tempo, haverá a aceitação, mas sem que com isso haja substrato social ou ideológico que justifique a transição — novamente, o autor parece ter aceitado que as coisas são como são, e que isso não é negativo. Talvez, possa-se apontar que faltou uma obra que representasse uma posição conclusiva do problema; alguém mais crítico poderia argumentar que tudo não passou de vitrines sem nada atrás. O que de fato foi feito por Lima Barreto, quando afirmou, em 1918, que Coelho Neto, “em religião, ficou num corriqueiro deísmo ou, talvez, em um catolicismo singular e oportunista” (Barreto, 2004, p. 303).

5.1 O GÓTICO⁸²

Para finalizar a questão da religiosidade, vale considerar como Coelho Neto utilizou o gótico como forma de compreender, pelo menos em parte, essa religião sincrética que tanto o incomodou. Provavelmente, a narrativa gótica mais famosa do autor maranhense é *Esfinge*, de 1908, ambientado na Capital Federal. Porém, para Coelho Neto, o local apropriado para o horror — o *locus horribilis* — foi, na maior parte das vezes, o sertão. O próprio isolamento do mundo rural é apropriado ao sobrenatural: muitas vezes, não há proteção ou ajuda próxima à personagem. Em “Segundas núpcias”, por exemplo, o ataque de um morto-vivo ocorre em uma casa grande, isolada, mais adequada para uma situação sem fuga do que uma casa menor, com outros quartos próximos e vizinhos. Mais que isso, o sertão é alienante: lá, há uma sociedade incompleta, ou, na melhor das hipóteses, uma sociedade estreita, limitada, o que força os protagonistas a aceitarem as poucas oportunidades relacionais que se oferecem. É o caso de “Os velhos”, em que o casal vive de forma tão isolada, que mesmo um cadáver ainda é visto como algo possível de convivência social.

Círculos estreitos de convivência é uma forma de relações explorada por Coelho Neto. Sintetizando, os contos góticos do autor descrevem ligações problemáticas entre personagens que, após a morte de uma delas, ficam ainda piores, com o morto retornando à vida e buscando vingança, ou com o sobrevivente enlouquecendo. Temos as relações disfuncionais entre mãe e filho (“Praga”), latifundiário e escravos (“A tapera”, “Assombramento”), o casal isolado de “Os velhos”, os infelizes casamentos de “Segundas

82 Há artigo meu que é versão parcialmente similar desta seção (Vazquez, 2022). Noto que, aqui, uso o termo “gótico” de forma abrangente, englobando o horror, o estranho, a morbidez etc.

núpcias” e “A tapera”. As relações findam, surge um fantasma/esqueleto/zumbi/árvore animada, ou alguém perde a sanidade, indicando que a relação era tão doentia que perdurou após a morte.

Com isso, Coelho Neto está criticando certos tipos de relação que vão contra as normas da boa sociedade. Vendo assim, o coração dos contos mostra-se até simples: um filho que não respeita sua mãe, cruéis proprietários de escravos, um casal sem filhos, uma jovem se casando com um homem velho, de pouco valor — são essas as origens dos problemas, relações conflituosas que vão do ruim ao pior. Falando do gótico em geral, Fred Botting indica tal característica:

Os terrores e horrores da transgressão na escrita gótica tornam-se um meio poderoso para reafirmar os valores da sociedade, da virtude e da propriedade: a transgressão, ao ultrapassar os limites sociais e estéticos, serve para reforçar ou sublinhar o seu valor e necessidade, restaurando ou definindo limites. Os romances góticos adoptam frequentemente esta estratégia cautelosa, alertando para os perigos da transgressão social e moral, apresentando-os na sua forma mais sombria e ameaçadora. As histórias tortuosas de vício, corrupção e depravação são exemplos sensacionais do que acontece quando as regras de comportamento social são negligenciadas. (Botting, 1996, p. 5)⁸³.

Se os contos de Coelho Neto são de alguma forma moralizantes com seus trágicos finais, com monstros e a loucura vencendo, a origem dos problemas está sempre no princípio da trama, na forma como os protagonistas decidem ou são obrigados a se relacionar com a sociedade e que desencadeia os eventos subsequentes. As transgressões cometidas trazem o horror, indicando ao leitor o perigo em tais escolhas⁸⁴.

Além de utilizar o gótico para representar relações disfuncionais, acredito que, para Coelho Neto, ele foi uma forma diversa de lidar com a religiosidade do povo rural. Se nos contos realistas o sincretismo rural gera uma falta de caridade para com os outros, se a fé é ingênua, repleta de crenças inócuas, nos contos góticos elas são levadas a sério, determinantes, a ficção como uma possibilidade de superstições e lendas antes criticadas ocorrerem — e como seria o destino das personagens se assim fosse. Clive Bloom (2010, p. 4) explica o gótico como “um mecanismo para descrever não apenas o funcionamento da mente,

83 Texto original: “The terrors and horrors of transgression in Gothic writing become a powerful means to reassert the values of society, virtue and propriety: transgression, by crossing the social and aesthetic limits, serves to reinforce or underline their value and necessity, restoring or defining limits. Gothic novels frequently adopt this cautionary strategy, warning of dangers of social and moral transgression by presenting them in their darkest and most threatening form. The tortuous tales of vice, corruption and depravity are sensational examples of what happens when the rules of social behaviour are neglected.”

84 Fazendo uso de outra base teórica, Elyeth Costa Silva Jardim (1981, p. 57–59) defende leitura similar.

mas também a mente em relação com o sobrenatural, o universal e o divino”⁸⁵. O que Coelho Neto fez com o gótico foi uma forma de entrar na pele do homem e da mulher sertaneja, buscar entender e até mesmo aceitar as diferenças religiosas que o incomodavam. Talvez, não querendo ou podendo aceitar diretamente as diferenças entre si e outros, utilizou recursos da ficção fantástica para tal. É mais um caminho, entre outros que havia tomado para tentar resolver suas inquietações, e que indica a enorme variedade de opiniões que passava pela sua cabeça.

Enquanto o gótico está ativo na ficção do autor de *Sertão*, as antípodas opiniões de que o povo rural segue a religião adequadamente, que ele é ingênuo, ou mesmo de que está em um estágio intermediário e que pode e precisa se desenvolver, ficam suspensas. Os contos funcionam como uma simulação: se as crenças do povo rural fossem verdadeiras, então tal e tal se sucederia⁸⁶. Com isso, se alcança a função pragmática-psicológica de algo que, até então, era visto com desdém. Superstições e rituais, com a abertura realizada pela ficção, passam a ser vistos não como desvio ético ou cultural, mas como algo prático e concreto para se enfrentar as vicissitudes humanas.

Coelho Neto utiliza, em algumas de suas ficções, o sobrenatural como nivelador das desigualdades da vida humana, permitindo uma espécie de espelhamento do impossível com o qual se pode apreciar as crenças alheias que eram desmerecidas até então. Os desenlaces de certos contos de Coelho Neto, mesmo que de forma tênue, possuem um caráter consolatório, pois certa justiça é conquistada por certas personagens. Ursulina, a protagonista de “Assombramento”, foi injustamente castigada graças à falsa acusação de outra escrava, Luzia; suicida-se, também levando à morte a filha. A punição a uma das culpadas pelo seu infortúnio, que escapara incólume no veredito dos vivos, é feita pelos espíritos de mãe e filha. A mãe do protagonista de “Praga”, Dina, foi morta brutalmente dada a avidez do filho; tendo sido a culpa pelo crime lançada nos ombros dos “ciganos”, o esqueleto da mãe retorna para realizar a justiça. Em momentos assim, a relação entre o indivíduo rural e o sincretismo é vista pelas suas estruturas internas — as crenças rurais como uma busca de sentido para o incompreensível, como realização do irrealizável —, e não a partir de um ponto de vista externo (a do narrador culto) crítico e derogatório.

85 Texto original: “a mechanism for describing not only the workings of the mind, but also the mind in relationship with the supernatural, the universal and the divine.”

86 Se em Coelho Neto os mortos-vivos podem ser reais e atuantes dentro da ficção (nota-se que “Praga”, principalmente a versão original, e “A tapera”, em menor grau, são ambíguos), em seus contemporâneos o maravilhoso não possui protagonismo e está na mente das personagens. É o caso de “Acauã”, de Inglês de Sousa (em *Contos amazônicos*, 1893) e “Assombramento (história do sertão)”, de Afonso Arinos (em *Pelo sertão*, 1898) — e, também, do precursor “A dança dos ossos”, de Bernardo Guimarães (em *Lendas e Romances*, 1871), e do próprio “Mandoví”, do autor maranhense.

Após tais construções narrativas que permitem uma aceitação do que era, na mente do autor maranhense, um desvio reprovável do verdadeiro caminho cristão, foi possível ao autor desenvolver um conto realista, “Mandinga”, em que há até mesmo uma auto-crítica: as personagens cultas do conto não compreendem a funcionalidade das crenças praticadas pelo velho homem, mantendo elas uma posição dogmática que não se preocupa em buscar soluções para um problema estrutural da sociedade — no caso, a de uma gravidez indesejada, algo para a qual a lei e a religião não possuem soluções que não as que atestam contra a liberdade individual.

Em suma, em seu caminho que passou pela crítica e chegou à aceitação do sincretismo religioso rural, acredito que o espanto provindo do horror foi parte fundamental, auxiliando na compreensão do outro — mesmo que essa compreensão viesse a ser negada ou alterada em alguma outra ficção ou crônica qualquer.

5.2 “MANDINGA”

Podemos enxergar um microcosmo da visão de Coelho Neto em relação aos negros e suas religiosidades se isolarmos suas personagens coadjuvantes que possuem conhecimentos tanto esotéricos quanto herbalistas.

Tomemos o início de sua carreira. Em “Os velhos”, de *Sertão* (1896), há o antagonista Adão, feiticeiro “luxurioso e atrevido” ([1914], p. 292), que utiliza seus conhecimentos para satisfazer seus interesses sexuais. Em *Inverno em flor* (1897), há momentos em que o protagonista está em uma fazenda no interior, onde conhece Luzia, temida pelos “segredos de mandinga que sabia” (1928c, p. 33). Com Adão e Luzia desaparecendo no meio das narrativas as quais pertencem sem que tenham sido explorados a contento, de certa forma foram reaproveitados em *O rajá de Pendjab* (1898) como Jacob, personagem mais bem desenvolvida, capaz de desenvolver complexas artimanhas e poções para satisfazer seus desejos e os de seus aliados, isto é, dos vilões da história. Do mesmo ano que *O rajá*, o fecundo 1898 de Coelho Neto, em *O morto* o protagonista conhece “Pai Quimbande”, famoso por um passado de feitiços maléficos, mas atualmente um velho “imbecilizado” (1924b, p. 199). Em *Rei negro* (1914), há Egidio, “velho cabinda, pai de quimbande, que conjurava os mais violentos feitiços [...] expelindo o mandado funesto” (1926, p. 18). Em “Fertilidade”, cuja primeira versão é de 1905 (*Kosmos*, ano II, números 3–7), Matheus, caboclo, não pratica nenhuma forma de feitiçaria, possuindo apenas má fama. Os moradores da vila próxima a seu lar o temem, acreditando ter ele relações com o demônio.

Mesmo a culpa pelas “grandes secas ou as chuvas alagadoras, as pestes das aves, as pragas das plantas” (1924a, p. 276) é lançada sobre ele. Por fim, em *Rei negro* há Balbina, “velha negra havida por mandingueira” (1926, p. 26), espécie de tutora do protagonista, mas cujos saberes não são de grande monta ao longo da narrativa; embora não seja má, é um tanto abobalhada.

Em suma, nessa época, o conhecimento próprio aos negros, advindo de sua cultura ancestral, tende ao maléfico e/ou à tolice⁸⁷. Há casos, porém, em que saberes similares são benéficos à sociedade: Romana, de “Os velhos”, e Nhá Chica, de *Miragem*, fazem remédios caseiros e são vistas de forma positiva. Ambas são católicas e não são negras.

Assim como houve um maior entendimento e simpatia em relação às religiões rurais ao longo dos escritos de Coelho Neto, em “Mandinga”, de *Vida mundana* (1909)⁸⁸, o autor maranhense reposicionou suas considerações sobre os negros, até então propícios para inspirar a criação de personagens antagonistas, e seus conhecimentos que soam como feitiçaria para os brancos. O conto trata do julgamento de um afrodescendente supostamente culpado pela morte de uma mulher, ao buscar ajudá-la a abortar através de remédios caseiros.

A narrativa começa com a informação de que o tribunal onde o conto se passa está lotado, com a presença de moradores locais, um “pequeno povo de lavradores” (1928b, p. 148). Visto o juiz sofrer de asma, o recinto, com aberturas no telhado e teias de aranha, indicando local pouco utilizado ou malcuidado, tem as janelas fechadas e o calor é grande, com o cheiro “acre de campos e montados” (p. 148), remetendo aos odores dos espectadores.

O réu, não nomeado, é descrito pelo narrador como sendo “um perfeito gorila”, com um “ar hebetado”, respondendo às perguntas que recebia com resmungos. Não é alguém asseado; seus cabelos que causavam “nojo” (p. 148) e o corpo está coberto por lodo seco. O advogado de defesa que, tudo indica, foi oferecido pelo governo ao réu, é tímido e sua argumentação se baseia em poesias, romances e em uma suposta “vida bárbara nas aringas da África” (p. 149) que explicaria o comportamento de seu cliente.

O narrador do conto mostra-se então como personagem, ao lamentar em discurso direto a condição do réu (“pobre bruto” (p. 149)). Um engenheiro ao seu lado, Guedes, retruca, argumentando que a falecida era belíssima, instruída; casada com um rico homem, fazia reuniões na fazenda do casal, que era repleta de obras de arte de alto valor, agora leiloadas, e onde se ouvia músicas clássicas. “Mulher ideal” (p. 151), de acordo com Guedes;

87 A esse grupo podemos adicionar a cigana Parassina, de *Os narcotizadores*.

88 Intitulado “No tribunal” na primeira edição do livro, recebendo seu título definitivo na segunda edição, de 1924. Originalmente publicado em *Correio da Manhã*, 25/01/1905.

era excelente anfitriã, conversando sobre artistas, servindo boas comidas e tratando de tecidos e costuras com as outras mulheres.

Falha era ela se importar com o negro que agora está no banco dos réus, levando-o comida e, com o passar do tempo, dependendo dele para manter sua “linha graciosa”, que estava perdendo dada uma gravidez. Embora a palavra aborto não seja dita, visto que a mulher “sujeitou-se a tudo” (p. 151) para que seu estado não fosse notado, deduzimos que buscou terminar a gestação. A razão para tal busca, de acordo com o interlocutor, é o atavismo ocorrido dado o tempo que sua família viveu entre os negros, fazendo a crença supersticiosa vencer sua educação. Conviveu demais com um bruto, basicamente um animal, sem responsabilidade pelo crime, visto não passar de um ser irracional. Guedes discorre, citando a Bíblia e a história, como sempre houve supostos feiticeiros que, apesar de inúmeras vezes condenados, “proliferam, multiplicam-se graças à credence estúpida”, incluindo o não nomeado negro, um antigo escravo que se tornou feiticeiro, e que sequer criminoso é: “é um imbecil” (p. 152). O narrador-personagem questiona, então, se o réu deveria ser absolvido. Guedes responde que não — não se deixa animais perigosos soltos. O julgamento é que não deveria ter ocorrido, visto que não se pode julgar o instinto de alguém.

“Mandinga” está entre os contos mais complexos de Coelho Neto, sendo utilizadas ferramentas narrativas raras ou inéditas em suas narrativas. O mais evidente é a multiplicidade de vozes, com três vértices. Guedes, o engenheiro, é o que expressa as opiniões mais negativas e diretas contra o negro. O narrador não nomeado tende para o preconceito, enxergando o réu como “perfeito gorila”, mas sem expressar opiniões significativas, buscando entender o que está ocorrendo através da enviesada visão alheia. E há o autor implícito por trás desse narrador que, dada certas chaves, algumas irônicas, entendemos estar contra o julgamento e ao lado da mulher e do réu; tanto narrador quanto figurantes em “Mandinga” vão contra a ética defendida por esse autor implícito, que busca demonstrar o absurdo de uma situação, estando afastado das personagens que dividem entre si suas opiniões exageradas e discriminatórias contra um homem que não pode se defender.

As chaves que indicam isso ficam mais evidentes quando consideramos outras narrativas do autor. Por exemplo, há a vontade do povo interiorano em linchar o negro, o que nos remete a “O enterro”, em que encontramos crítica à discriminação de sertanejos que ostracizam uma indígena. Em seguida, temos que o jornal local que publica a notícia é tendencioso, “com grandes títulos e pormenores miúdos”, o que reflete o próprio julgamento e opiniões apresentadas: o evento da morte é exacerbado, enquanto os detalhes que levaram até isso são ignorados. De forma explorativa, o jornal descreve a habitação do suposto criminoso,

que é descrita por conter “ervas, búzios, missangas, molhos de raízes” e outros itens que teriam relação com a prática de supostos feitiços, mas sem mencionar seu estado precário (a pobreza do réu nunca é mencionada, embora seja evidente). Por exemplo, as palavras escolhidas pela publicação para descrever a casa — “pocilga” — ou as prateleiras da casa — “sórdidas” (p. 147) — indicam uma tendência em se assegurar a suposta má-índole do culpado, enquanto podem ser simplesmente sujas e velhas dada a pobreza, o que é confirmado ao leitor um pouco adiante, quando são descritas as calças rasgadas do réu e a sujeira que carrega consigo.

Há certa indicação de descaso e da falta de valor de todo o tribunal: os jurados cabeceiam de sono, o auditório está cansado, o juiz preocupa-se somente consigo, mantendo as janelas fechadas enquanto as pessoas sofrem pelo calor. *Locus* e certas personagens soam desconexos; por exemplo, a descrição dos habitantes locais que fazem o local cheirar à roça, como se algo ali não combinasse. Os sertanejos estão em um local que não conhecem, apenas de passagem, tendo deixado seus animais ficarem soltos “ao calor do sol intenso” (p. 148) para assistirem ao julgamento. O réu também está em local estranho a si. Não responde perguntas, e termina dormindo em sua cadeira, o que nenhuma diferença faz, visto que ele não participa do próprio julgamento — nenhuma palavra é dita por ele. Sua presença é, de certa forma, irrelevante, o que aumenta a impressão de desconexão entre tudo ali.

A personagem que mais se expressa, mais do que o próprio narrador, é Guedes, todo elogios para com a falecida. Mas, tomando suas palavras, vemos que o que ele admira é uma dona de casa modelar e o que ela proporciona. É bela, acima de tudo; é a primeira qualidade mencionada, e várias vezes depois. É defendido o convívio social que ela proporcionava: o que Guedes mais sente falta é dos encontros organizados na casa do casal do qual a falecida era anfitriã. Não é a vida perdida o problema, mas as festas agora interrompidas que fazem falta — e, inclusive, as obras de arte que encantavam a personagem, agora leiloadas. Assim, pouco se fala da falecida senão sobre o que ela proporcionava aos outros, o que fica claro quando é mencionado seu marido. Guedes afirma que ele “a adorava”, sem mencionar se o sentimento era recíproco; nas viagens dela, “andara com o marido” (p. 149), isto é, seguia suas vontades; inclusive, ela não é nomeada, enquanto o marido é.

O motivo para a mulher se aproximar do réu é dita por Guedes: ela buscava manter as formas de seu corpo, o que estava perdendo dada sua gestação. Mas não se fala das causas sociais ou pessoais que levaram a tal necessidade, que é o que o autor implícito está colocando em questão. Inclusive, o desejo pelo aborto não é incriminado pelo engenheiro, mas sim a forma como foi buscado, através de “superstições”. Manter a “linha graciosa” é

compreensível às personagens; a mulher precisa continuar sendo uma esposa modelar, com um corpo que agrade o marido. Podemos deduzir que a mulher buscou o negro por falta de opção — como ela seria capaz de realizar um aborto se não fosse “sorrrateiramente” (p. 151) atrás disso? Recordar-se que situação similar foi desenvolvida em *Os narcotizadores*, onde também há uma mulher de posses, mas viúva, que, para manter em segredo sua gravidez da comunidade local (era fruto de um amor passageiro), pede ajuda a uma cigana, quase morrendo no violento processo abortivo (embora nessa história os ciganos sejam declaradamente maléficos).

Na sequência, há uma opinião sobre o atavismo, que seria mais forte que a educação, e que mostra Guedes como alguém que julga os indivíduos pelo meio onde se encontram. Disso, parte para a bestialização do réu. Aponta que esse “deixou a enxada e, com as costas alanhadas a vergalho e o pescoço vincado pela gargalheira, fez-se hierofanta de mandinga” (p. 152). Não se questiona que o homem, ao ser libertado da escravidão, foi abandonado à própria sorte (o que Coelho Neto apontava alhures), como muitos outros negros, vivendo como podia, dependendo da rara bondade alheia. Assim como Guedes pensou no caso da falecida, pouco importa a situação que levou tais pessoas a tais atos: o problema é o que esses atos causaram na sociedade. Seja os sertanejos que não aceitam o que lhes é estranho, nem os ricos que perderam um foco emocional, não há simpatia pelo indivíduo; julgam-se efeitos, e não causas. É denúncia recorrente em Coelho Neto, como vimos; se, por um lado, novamente se lança contra o sertanejo a falta de caridade, brancos também recebem parcela de culpa.

É curioso como Guedes, tão discriminador, lança mão de uma argumentação similar à que o próprio Coelho Neto ocasionalmente faz: utilizar dados bíblicos e históricos para justificar suas ideias. Cita Moisés, Saul⁸⁹ e romanos expulsando feiticeiros, as fogueiras da Idade Média, cita trechos em latim, menciona a lei atual. Mesmo assim, esses bruxos continuam existindo, dada a “crendice estúpida” (p. 152). O método, mas crítico aos sertanejos, foi utilizado em narrativas como “A sorte”; seria demais dizer que Coelho Neto estava realizando um *volta face* e fazendo uma autocrítica — ele continuaria utilizando isso em suas crônicas até o fim de sua vida. É mais provável que tenha sido a prática que permitiu aqui a utilização disso através de uma personagem, e não uma crítica ao método em si.

“Mandinga” é uma ficção consideravelmente ambiciosa de Coelho Neto, embora escondida em um livro que contém contos sem nenhuma relação com ela. Busca tratar de vários problemas ao mesmo tempo: a submissão feminina, a pobreza dos emancipados, de um julgamento depender mais das habilidade de acusação e defesa do que dos fatos em si, de leis

89 Primeiro rei de Israel; ver 1Sm 28:3.

que não abarcam as complexidades possíveis, de aborto, de conhecimentos naturais, de falhas — o conto todo gira em torno de um erro de cálculo feito pelo réu, ou mesmo de uma overdose de bebidas tomadas pela mulher dado o seu desespero —, da banalização da vida e a valorização de obras de arte, do conhecimento literato sendo mais valorizado do que a opinião pessoal, de não se ouvir aos desvalidos, do desejo de vingança, de punir com violência, de rebaixar os outros. Além disso, utiliza a voz de espectadores para falar de quem são os motores da trama, a mulher e o negro, personagens sem nome e que são apenas citados. Não é pouco para um conto de sete páginas.

É, também, narrativa que indica as mudanças que a ficção de Coelho Neto estava sofrendo. Se, até então, o autor maranhense havia utilizado várias vezes o mesmo tipo — o negro “feiticeiro”, gerador de lendas e superstições, geralmente malvado, mas sem maior lastro de construção, algo com antecedentes na literatura brasileira desde a personagem Pai-Raiol, de *As vítimas algozes* (1869), de Joaquim Manuel de Macedo, ou Benedito e Inácio de *O tronco do ipê* (1971), de José de Alencar (ver primeira parte, cap. VII)⁹⁰ —, em “Mandinga”, no lugar de um indivíduo que seria pernicioso dado seus conhecimentos herbalísticos, esse saber e sua aplicação mostram-se parte de um todo social, uma necessidade que ocupa um ponto cego tanto da medicina quanto da ética dominante de então.

90 Deve-se mencionar a personagem Balbina, de *Motta Coqueiro ou A pena de morte* (1877), de José do Patrocínio, que, se por um lado possui as características comuns aos feiticeiros malévolos, é bem desenvolvida. O romance, inclusive, chega a lidar com a questão do aborto, mas sob outro viés: o medo de uma mãe escravizada ter um filho que nascerá escravizado (a história se passa na década de 1850, antes da Lei do Ventre Livre), o que Coelho Neto viria a explorar em seu conto “Mãe”, de 1890, conforme vimos.

6 FINAIS INFELIZES

Para José Veríssimo, *Inocência* (1872), de Visconde de Taunay, foi obra “diferente de tudo o que no gênero aqui se publicara”. Exaltando os méritos do romance, o crítico afirma que é narrativa “ressumando a realidade [...] que a emoção humana da tragédia rústica, de uma simplicidade clássica, idealiza nobremente” (Veríssimo, 1963, p. 234–235). Um aspecto dessa tragédia, que até então não possuía igual na ficção rural brasileira, é o final infeliz — no caso, com a morte do casal de enamorados. Posteriormente, outros autores passaram a utilizar essa possibilidade narrativa para indicar problemas da vida nos sertões. Com ela, o próprio José Veríssimo, em *Cenas da vida amazônica* (1886), denuncia a debilidade dos indígenas em face à dominação do homem branco; Virgílio Várzea, em *Mares e campos* (1895), trata dos perigos do mar e do alcoolismo; Valdomiro Silveira exploraria, entre outros temas, o isolamento dentro das comunidades caipiras fruto de doenças físicas ou distúrbios mentais.

Podemos adicionar Coelho Neto a essa lista; ainda mais, afirmar que o autor maranhense manteve uma constância em suas narrativas rurais (e também urbanas) ao preferir finais infelizes para suas personagens. À primeira vista, temos as vicissitudes do sertão como causadoras de agonias. Mas é questão que merece uma observação mais detalhada. Entendendo-se a razão pelos infortúnios das personagens coelhonetianas, pode-se esclarecer o que, no fundo de tudo, está sendo evitado pelo autor com essas desgraças. Isso também proporcionará a demonstração de uma pequena, mas importante mudança ocorrida na evolução da produção ficcional do autor de *Sertão*.

Lúcia Miguel Pereira (1973, p. 255), em sua obra *Prosa de ficção: de 1970 a 1920*, colocou Coelho Neto como parte de um grupo de autores que enxergava a literatura “como um sorriso da sociedade”. Entretanto, excetuando seus contos eróticos de início de carreira e alguns casos ímpares, Coelho Neto manteve uma austeridade ao tratar dos mundos rurais e urbanos que chega a ser espantosa pela seriedade e dramaticidade presentes. No caso específico da literatura rural, ao leitor é apresentado um sertão geralmente desolador e que exige um esforço que muitas vezes não é recompensado. Tem-se uma estrutura recorrente: enredos que envolvem as personagens em uma sequência de problemas jamais solucionados, com as dores delas culminando em algum ato ou evento catastrófico. Há um acúmulo de traumas na estrutura emocional das protagonistas, que as leva à loucura — “Fertilidade”, “Tapera”, “Segundas núpcias”, *Rei negro* — ou à morte — *Miragem*, “Bom Jesus da Mata”, “Banzo”, “Atração da terra”, “Casadinha”, “Cega”, “Os velhos”. Tomando o restante de seus contos rurais principais (os de *Sertão*, *Treva* e *Banzo*), temos outras descrições de morte (“O

enterro”, “Firmo, o vaqueiro”), muitas vezes brutais (“Praga”, “Assombramento”, “No rancho”, “Traição”); que lidam com discriminação (“Mau sangue”, “No rancho”, “O enterro”); e somente um com um final não infeliz — “Escrúpulo”. E não é algo que se restrinja a suas ficções rurais: *Inverno em flor*, *Tormenta*, *Turbilhão*, *O polvo*, *Esfinge*, *Mano*, mesmo alguns de seus escritos infantis, com enorme carga de violência... a palavra “sorriso” combina somente se pensarmos no leitor urbano tendo seu rosto estampado com um sorriso mórbido, deleitando-se com o sofrimento das personagens.

A dor, a insanidade ou a morte é o que aguarda a maior parte dos protagonistas das ficções rurais de Coelho Neto. Embora a desgraça pareça imperar, ocorre algo mais complexo do que um simples resultado do destino, de “uma situação que pouco depende da vontade humana”, como afirma Luiz Marchezan (2009, p. xxix) sobre as narrativas do autor. Talvez a única obra que espelha tal afirmação seja *Miragem*, mais especificamente a primeira edição. Em contos em que vicissitudes afetam os protagonistas há, intrínseco à trama, questões familiares mal resolvidas, uma falha de comunicação entre as personagens ou falta de esforço em busca de uma solução. Por exemplo, em “Os pombos”, embora as personagens acreditem em uma força divina, o problema então apresentado, a morte de uma criança, é uma questão socioeconômica, e não uma fatalidade do destino. Mesmo “Bom Jesus da Mata”, que inicia descrevendo o protagonista com sendo “fraco, desde o berço, sempre amarelo, engelhadinho, a tossir” (1924a, p. 8), não trata de alguém cuja vida foi determinada por uma sina: são as decisões tomadas pelo próprio Isidro a razão pelo agravamento definitivo de seu estado, o que ele percebe brevemente antes de morrer.

As criações de Coelho Neto possuem volição, e é isso que determina o momento fulcral da ficção — um filho que *deseja* roubar a mãe, aqueles que *escolhem* deixar suas cidades natais para se alistar, lecionar em uma vila do interior ou tornar-se padre, um jovem tuberculoso que *quer* levar uma vida boêmia, uma menina que *decide* não contar à mãe que está grávida ou um homem escravizado que *aceita* um casamento arranjado sem refletir muito a respeito. Há aqueles que *não buscam* ajuda, que *não explicam* seus problemas, que *tomam* decisões erradas ou nenhuma ou, como em “Os velhos”, há os que *se apegam* a um suposto destino, e é essa crença *das personagens* que causa os infortúnios do casal, e não haver um narrador ou autor implícito “que dirige sua narrativa para a ideia do destino” (Marchezan, 2009, p. xxix). Mesmo no caso das personagens escravizadas, destino nada tem a ver com a crueldade que define e denuncia os escravagistas. Pode haver em sua ficção eventos, doenças, infortúnios que escapam ao controle das personagens; fato é que há fatalidade em toda morte, o que não implica uma noção de destino, algo pré-determinado, mas sim uma constatação de

questões sociais imperantes: a falta de recursos dos sertanejos, poucas oportunidades aos negros libertos, mulheres protagonistas que sofrem graças a uma sociedade patriarcal, não tendo a quem pedir ajuda, precisando aceitar os padrões sociais impostos de um mundo por demais estreito. Nada disso, porém, indica que o mundo rural de Coelho Neto é determinado pelo destino⁹¹.

Acima de tudo, Coelho Neto repetia constantemente uma mesma estrutura em suas ficções. Uma passagem pela filosofia grega pode nos ajudar a enxergar isso de forma mais clara. Em sua obra *Poética*, Aristóteles, ao distinguir mitos simples de complexos (1452a 11), afirma que os últimos possuem duas características em suas estruturas narrativas, peripécia e reconhecimento, ao que, em seguida, acrescenta a catástrofe (1452b 9). O primeiro dos três termos indica “a mutação dos sucessos no contrário”⁹² (1452a 18), o segundo “a passagem do ignorar ao conhecer” (1452a 22), e a catástrofe (*pathos*), “uma ação perniciososa e dolorosa, como o são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes” (1452b 9). Buscar como essas formas narrativas se apresentam na obra de Coelho Neto elucidada alguns padrões recorrentes nela.

A catástrofe é um fator constante no mundo rural coelhonetiano. Como já foi levantado, a morte, a loucura, o sofrimento estão presentes na maior parte dos contos rurais, e em quantidade nos dois romances que estudamos. O mais notável é que os momentos de dor são, muitas vezes, não apenas os cerne das histórias, mas também suas conclusões, como se os enredos se constituíssem em construir um mundo com locais e personagens, serem alongados, e finalizarem de forma trágica. Não é o caso de uma narrativa iniciar com uma desventura, ou a catástrofe ocorrer no meio da narrativa para poder ser desenvolvida e gerar alguma mudança; são momentos de fechamento.

Por ser assim, ocorre a falta ou incompletude de outra das convenções dramáticas definidas por Aristóteles, isto é, o reconhecimento. É raro haver espaço para que a personagem pense sobre o que a afligiu, e, quando há, é em uma passagem breve — algumas linhas de reflexão, como em “Bom Jesus da Mata” e “Cega” (nesse, para um assunto secundário), ocorrendo de forma tardia a ponto de não servirem para alterar os rumos das tramas. Em *Rei negro*, apesar de ocorrer um pouco antes do fim e ter maior volume

91 Tampouco se tomarmos grupos. Complementando as ideias apresentadas na seção 5, para Coelho Neto, sertanejos, negros e indígenas jamais são guiadas por qualquer espécie de teleologia. Não há destino algum: eles *são* assim e, dado movimentos históricos, sucedeu-se isso e aquilo. Eventos *contingenciais* teriam causado o declínio de negros e indígenas (a chegada dos portugueses, a Abolição, a vinda dos imigrantes etc.), e não algo previamente determinado. Os sertanejos, visto suas características, possuem uma tendência a movimentos cíclicos; jamais é dito que estão *destinados* a isso.

92 Eudoro de Sousa esclarece: “isto é, no contrário à expectativa” (Aristóteles, 2003, p. 173).

conceitual, acaba sendo algo desperdiçado, com uma possível revolução dando lugar a uma disputa amorosa. Em “Segundas núpcias”, o entendimento que a personagem adquire de si mesma é temporário e sem efeito, conforme veremos. Em “A tapera”, ocorre apenas para o narrador-personagem não envolvido nos eventos. *Miragem* e “A cidade maravilhosa” seriam casos em que há mais lastros reflexivos, embora tampouco disso decorra mudanças, mas uma permanência da dúvida e um agravamento do descontentamento.

Temos ainda a questão da peripécia. Reforçando certa monotonia dominante nas histórias, isto é, de um tom único que perpassa cada uma delas, é incomum ficção de Coelho Neto em que haja eventos inesperados que alterem a dinâmica inicial. Quando há desastres, eles são, usualmente, esperados ou apenas acentuam tendências já indicadas na narrativa. Em *Miragem*, o jovem Thadeu, apesar de seu otimismo inicial, fracassa; mas é bola cantada. Sua família, seu vizinho, até mesmo o narrador já indicavam isso; igualmente em relação à doença do protagonista de “Bom Jesus da Mata” ou do infortúnio de Julieta em “Segundas núpcias”. Ana Rosa ficar cega e Romana perder a razão, em “Cega” e “Os velhos”, apenas reforçam questões narrativas preexistentes, um constante declive seguindo até a conclusão.

Com certa leniência, pode-se indicar quatro narrativas em que peripécias ocorrem: “A tapera”, com a descoberta de Honório da traição da esposa (se ignorarmos a possibilidade de ser algo imaginado); *Rei negro*, com a gravidez provinda do estupro; “Praga”, com a informação que o filho matou a mãe; e “Assombramento”, com as relações entre os escravistas e mãe e filha escravizadas (que previamente já eram instáveis) sendo quebradas. Que esses quatro escritos tratem da escravidão é indicativo de algo: talvez apenas lidando com tal assunto Coelho Neto enxergasse a possibilidade de severas mudanças. Novamente, é indicação de haver, para os caipiras, um sertão de poucas mudanças. Nesses casos, utilizando outro termo aristotélico, pode-se colocar que Coelho Neto prefere o uso do erro (*hamartia*). Em *Poética*, o filósofo elogia tragédias em que a personagem, “se cai no infortúnio, tal acontece, não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro” (1453a 7), o que coincide com as desgraças quando ocorrem nas narrativas do autor de *Sertão*, fruto da volição. Para ser mais específico, em Coelho Neto usualmente ocorre um erro *de julgamento*.

Acredito que as fórmulas utilizadas por Coelho Neto são mais bem-sucedidas em contos curtos, de uma chave só, e não em contos longos e novelas, onde ocorrem inconclusões e desequilíbrios. Temos novelas com pouca distinção entre si (“Cega” e “Os velhos”, antes dos momentos dramáticos, soam como variações do mesmo tema); textos por demais longos, não apenas pelas descrições, mas também por certa repetição dos pontos narrativos que servem apenas para esticar uma ideia (p.e., a constante lembrança do medo de ser enterrado

vivo em “Os velhos”, assunto que é tênue demais para sustentar uma novela); uma monotonia emocional (*Miragem*, embora aliviado, mas não eliminado, na passagem do protagonista pelo exército, bate constantemente nos mesmos pontos sentimentais); temas introduzidos e então esquecidos (Adão em “Os velhos”; a vizinhança de Matheus em “Fertilidade”; certas características da personagem Macambira em *Rei negro*; quase tudo em “Praga”); resoluções que soam incompletas (“Segundas núpcias” termina em *media res*, “Assombramento” não resolve satisfatoriamente a questão dos fantasmas, que atacam somente os outros negros, mas não os brancos, ainda mais culpados pelo que acomete a protagonista). Enfim, colocando essas questões de estruturas literárias na balança, certas fraquezas saltam aos olhos; é em contos breves como “Firmo, o vaqueiro”, “Os pombos”, “Mandinga” e “Banzo” que Coelho Neto parece ter feito suas narrativas regionais mais coerentes e equilibradas.

Se as catástrofes são constantes na obra de Coelho Neto, é de se questionar se elas são mera escolha narrativa com a qual o autor implícito se acostumou a ponto de gerar um acomodamento, ou se seria possível descobrir uma razão mais determinante por trás do valor de choque provocado por mortes e loucuras. Acredito nessa segunda opção; a violência apresentada serve para evitar questões ainda mais sensíveis.

Devo essa intuição a uma leitura de crônicas de Maria Rita Kehl. Após apontar que as pessoas conseguem lidar melhor com atos violentos dos quais é possível construir uma narrativa — por exemplo, um assassinato dentro de uma família, da qual é possível tecer relações problemáticas, ao invés de um evento randômico, como um latrocínio —, a psicanalista afirma que:

Até hoje não se inventou nada melhor do que as narrativas para proporcionar algum sentido para o sem sentido do real. Não é o simbólico que faz efeito de verdade sobre o real, é o imaginário. O mar de histórias, lendas, mitos, fofocas, as mil versões que correm de boca em boca, ainda que mentirosas, ainda que totalmente inventadas, promovem um pequeno descanso na loucura que é estar neste mundo sem bússola, sem instruções de voo, sem verdade, sem amparo. (Kehl, 2011, p. 32–33).

No estudo literário, “narrativas” compreendem campo mais amplo do que o indicado pela autora na crônica, que está pensando em histórias populares e conversas entre pessoas (incluindo a pessoa consigo mesma). As narrativas literárias estão, com frequência, além disso; de fato, um resultado possível da literatura, muitas vezes objetivo central expresso, é apresentar o real de forma denunciadora, desestabilizando as certezas do leitor em relação à ordem social reinante. Mesmo Coelho Neto, como vimos, foi capaz de lançar luzes em certos paradigmas sociais de sua época. Ao mesmo tempo, o contador de histórias, em alguns

momentos, se resguardou de temas sensíveis.

Anteriormente, postulei que o gótico foi utilizado pelo autor maranhense como forma de buscar compreender o mundo rural. Porém, além dessa função, esses momentos irreais também serviram para desviar as narrativas de tópicos que seriam ainda mais perturbadores do que fantasmas e necrofilia. São “descansos” que evitam “loucuras” a qual o autor estava se dirigindo. São narrativas cautelares; em alguns casos, podem ser, concomitantemente, encobrimentos. Mas isso ocorre além do gótico.

Para entender isso, um breve exercício imaginativo é suficiente. Nas histórias em que há catástrofes, o que teria sido narrado caso esses eventos dramáticos não houvessem ocorrido? Isolemos inicialmente a questão feminina. Em “Cega”, se a filha de Ana Rosa não tivesse morrido no parto, teríamos informações sobre a vida de uma mãe solteira; similarmente em “Casadinha”, que trata de uma jovem grávida que é abandonada pelo namorado, e que morre junto com o filho recém-nascido. “Os velhos” lidaria com a vida de uma viúva sem filhos⁹³. Em “Segundas núpcias”, caso o conto não tivesse seu final abrupto, continuando após o ataque do morto-vivo e da descoberta do médico, sua protagonista lidaria com uma separação. Em suma, teríamos mulheres independentes de homens. O que parece não ser possível. Mesmo o tipo da “jovem vã”, encontrado na ficção urbana de Coelho Neto⁹⁴, sempre vive à custa de um ou mais amantes⁹⁵. A separação, por sua vez, é algo tão inaceitável que, em *Tormenta*, embora o romance seja construído buscando tal desfecho, há, no frígido dos ovos, uma inversão narrativa mal construída simplesmente para que o casamento se mantenha. Mesmo quando uma personagem feminina possui um amante, como em “A tapera” e “Traição”, vem a testemunhar o assassinato do amado pelas mãos do esposo — no primeiro conto, morrendo em seguida. A exceção que confirma a regra é Balbina, de “Bom Jesus da Mata”, mulher independente que não possui amores e trabalha pelo bem comum. Como isso é possível é expresso pela voz de um local: “eu acho que nosso Senhor botou, por engano, uma alma de homem no corpo de nhá Balbina. Homem e direito tá ali!” (1924a, p. 70).

O notável é que há, sim, narrativas do autor em que a questão feminina é abordada de forma mais profunda em relação a essas questões. Em *Miragem*, a mãe de Thadeu traía o

93 Viúvas com filhos são aceitáveis, como em “Cega” e *Turbilhão*.

94 Em *Turbilhão*, temos Violante (irmã do protagonista) e Ritinha (amante de um conhecido do protagonista); em *Tormenta*, Isaura; em *O polvo*, Lucília — todas essas personagens têm como característica mais marcante a vaidade, não trabalham, e dependem de seus maridos e amantes. Em verdade, elas muito fazem para manter uma vida sem preocupações, podendo chegar a se prostituírem.

95 Inclusive, em “Segundas núpcias”, há a menção de que Julieta, após perder o primeiro marido, estava sendo cortejada por um primo (1924a, 157–158), o que, embora acabe sendo esquecido na obra, não é negado. Apesar de, à primeira vista, parecer algo sem conexão com o restante da narrativa, é, no fim, uma forma de evitar que a protagonista seja descrita como uma mulher sem um homem para o futuro próximo.

marido e, após a morte dele, se torna uma viúva independente de homens — embora tenha sido dominada por certa insanidade, em nível variado de acordo com a edição, chegando a não reconhecer o próprio filho, com seu alcoolismo sendo descrito. Luiza, a irmã do protagonista, tem um filho de colo e informa que “vivo perto da *Lagoa*, com um moço” (1921, p. 272) — nota-se que ela não se “casou” com esse moço —, com sua situação sendo descrita por ela mesma de forma realista. Não à toa, *Miragem* é romance constantemente elogiado de Coelho Neto, pois indica autor mais arguto tanto na hora de lidar com problemas sociais quanto ao construir as personagens.

Outra narrativa que lida com questão sensível é a obscura novela *Os narcotizadores*, em que há uma mãe viúva que engravidou de uma paixão passageira e que paga para uma cigana realizar um aborto. Apesar de ser narrativa de autor iniciante, encontramos na descrição do aborto uma ousadia que não existiria futuramente. O que pode ser o cerne da questão, ou pelo menos parte de uma explicação mais ampla: o autor desconhecido, que escreve para um grupo pequeno, é capaz de lidar com temas que o autor famoso não é capaz⁹⁶. Falando de outra forma, pode ser dito que, conforme Coelho Neto se tornava mais conhecido, um homem das letras com considerável espaço para dizer o que pensava, ele foi se tornando mais cauteloso em relação a temas sensíveis⁹⁷. Em suma, ele diminuiu o alcance daquilo que ele falava — e, para compensar isso, viu-se refém da repetição de um padrão narrativo em detrimento de desenvolvimentos apropriados das tramas.

Enfim, há outros momentos na ficção rural do autor de *Sertão* em que encontramos mulheres independentes de homens: “O enterro”, com uma indígena (podemos acrescentar a também indígena Maria Bárbara, de *Miragem*, mãe solteira), e várias agregadas negras. O dado racial é denunciador: para o homem branco, a mulher independente só é possível alhures e, além do mais, ela é ostracizada ou abandonada.

Além da mulher livre de homens, há outras personagens que, não fosse um evento

96 A exceção que confirma a regra é “Mandinga”, conto não só perdido em coletânea desconexa, mas com várias vozes e forte ironia que dissimulam sobre o que realmente está sendo arbitrado.

97 Sobre a literatura licenciosa que Coelho Neto escreveu, p.e. *Álbum de Caliban* (1898) e *Inocência Inocente* (1905), e cuja produção também foi diminuindo ao longo de sua carreira, nota-se que, apesar de lidarem com temas como a homossexualidade e a exaltação dos órgãos sexuais, não eram escritos subversivos, que causassem perturbações na ordem social, mas parte de uma atração literária da época, difundida pelo público, impressa em jornais dos mais famosos, e que se mostrou como uma opção de renda para o jovem autor. Sobre o assunto, recomendo “Álbum de Caliban: Coelho Neto e a literatura pornográfica na Primeira República”, de Leonardo Mendes. Por exemplo, o estudioso argumenta que, embora Rabelais e os escritores libertinos dos séculos XVII e XVIII tenham influenciado Coelho Neto, para eles a “obscenidade servia para criticar homens, ideias e instituições do seu tempo”, enquanto que Caliban, o pseudônimo do autor maranhense para tais textos, “veiculava licenciosidade para ‘afugentar os desgostos’, dentro da acepção moderna da pornografia como um fim em si mesma” (Mendes, 2017, p. 215). A matéria rural, dentro disso, como vimos, não serviu para mais do que proporcionar humor através de uma suposta ingenuidade dos sertanejos.

dramático conclusivo, seriam descritas como representando vidas que, por alguma razão, Coelho Neto escolheu não descrever, preferindo uma exagerada catástrofe. Macambira, de *Rei negro*, seguisse naturalmente seu caráter, seria um homem negro livre; trabalhador dedicado, poderia até ser bem-sucedido na economia local; um Matheus, de “Fertilidade”, sem a exagerada avareza que, por sua vez, impede um relato sobre um caboclo que conseguiu comprar um bom terreno, colocando-se, assim, em pé de igualdade com os donos de terras. Ou, quem sabe, Macambira poderia se tornar um líder revolucionário, fazendo jus a seus solilóquios após a perda da mulher. A revolta, porém, não ocorre em *Rei negro*. Tampouco, em o que seria outra escala, em “Assombramento”, onde os fantasmas vingativos não ultrapassam a barreira de classes, punindo apenas outros negros, mas não os escravagistas.

Por fim, caso extremo é “Atração da terra”. No conto, uma criança, que pensa que o passar dos dias está diretamente ligado às folhas de um calendário, morre buscando recuperar a folha do último dia do ano que ela havia jogado anteriormente no mar. Como esse conto seguiria sem a catástrofe? No dia seguinte, talvez após uma noite de pesadelos, a criança aprenderia por conta própria que essa ligação (que ela mesma havia criado com sua imaginação) não existe. Não é algo que as personagens infantis das narrativas de Coelho Neto fariam; os bons saberes são recebidos dos adultos. Não se indica a existência de pensamentos próprios inteligentes por parte das crianças, sendo mais crível que uma moradora de ilha seria capaz de se jogar no mar revolto para evitar um absurdo que sua imaginação ingênua e confusa gerou.

No geral, a impressão que se tem é, para Coelho Neto, escrever sobre as questões que vimos seria aceitar a “loucura que é estar neste mundo sem bússola”: não se devia falar de mulheres independentes de homens, de mães solteiras, de mulheres que traíam e não eram punidas pelos maridos, de escravizados matando seus escravagistas⁹⁸, de negros bem-sucedidos, de homens livres sendo tratados como escravizados⁹⁹, de crianças com ideias próprias. Essas seriam as verdadeiras catástrofes, o “real traumático” (Kehl, 2011, p. 32) que é evitado, na obra de Coelho Neto, em troca de grandes dramaticidades — mesmo que isso prejudicasse seus contos e romances, gerando falhas na condução do ritmo narrativo e mesmo

98 Novamente, na única ficção sua que considera tal possibilidade, “A tapera”, uma revolta de escravos é uma suposição de um grupo de pessoas, mas não comprovada ([1914], p. 146) — o próprio narrador-personagem não vê certeza nisso. Na primeira versão do conto, “O velho da tapera”, publicado poucos meses após a Abolição, essa possibilidade não está sequer presente.

99 Na ficção de Coelho Neto, nada se encontra a respeito de agregados explorados por seus patrões; o autor focou em um tipo particular de sertanejo que não o assalariado, dependente. A diferença de níveis de poder econômico no mundo rural ficou restrita às relações entre escravagistas e escravizados. Mais do que uma escolha temática, creio que isso faz parte da mesma idealização do sertão que impedia Coelho Neto de criar ficções rurais com ladrões e assassinos.

da construção literária originalmente planejada.

6.1 “SEGUNDAS NÚPCIAS”

Conto presente na primeira edição de *Romanceiro* (1898), e depois realocado em *Treva* (1906), “Segundas núpcias” é uma história de horror que se passa tanto na cidade quanto em uma casa no interior. Embora não tenha personagens rurais como protagonistas, o conto oferece uma visão do sobrenatural diversa da presente em outras narrativas de Coelho Neto.

O conto trata da jovem Julieta, que se casa com Silvério Donato, homem com o dobro de sua idade e que, de acordo com os locais, “até podia ser pai da menina” (1924a, p. 144). Ele trabalha como coletor de impostos e é ciumento, a ponto de dizer que “ainda que eu morra, estás ouvindo? ainda que eu morra, casa com outro e hás de ver.” (p. 147). Permitindo que tais palavras possam ser postas à prova, o narrador informa que o casamento pouco dura: Donato falece. Julieta se muda para um sítio da família, passando a frequentar festas na cidade. Em uma noite, ela e a mãe recebem a visita do médico da família, dr. Passos, que está acompanhado por Luiz Peres, de semblante idêntico ao do falecido marido, embora mais pálido e com a pele sempre fria, e que afugenta os cachorros com a mera presença. Posteriormente, em um baile na cidade, acaba reencontrando Peres, que a pede em casamento. Embora Julieta fique perturbada pela semelhança, além de temer pela concretização das ameaças de Donato, acaba aceitando o pedido após conversar com sua mãe, que é tendenciosa contra a possibilidade de a filha não aceitar a proposta. Por exemplo, seria uma “criançada” a promessa feita por Julieta a seu então marido de nunca mais se casar. “Se te aparecer um bom partido, rejeitas?” (p. 160–161), questiona a mãe.

No dia do casamento, que é realizado em uma capela do próprio sítio, Julieta fica agitada e desconfiada ao perceber que Peres usa um anel igual ao que Donato possuía, desconfiança que sua mãe ridiculariza, defendendo o matrimônio afirmando ser aquele “um homem sério, com fortuna. Levanta as mãos para o céu” (p. 168). A cerimônia ocorre; na noite de núpcias, Donato a estupra, o que é descrito como se fosse ato realizado por um morto-vivo — “as mãos frias, ásperas, sem carne, corriam-lhe o corpo todo, gelando os pontos por onde passavam” (p. 170). No dia seguinte, dada a perturbação da jovem, chamam dr. Passos. Uma mulher escravizada, uma das poucas pessoas a levar a sério as semelhanças entre Donato e Peres, mostra o quarto ao médico, que vê, sobre a cama e no chão, terra, além de pedaços de flores feitas em biscuit.

Passos segue à cidade — que, pode-se deduzir do texto, dista a cavalo poucas horas ou até menos do sítio — e, na volta, passa pelo cemitério onde Donato havia sido enterrado. O túmulo está revirado, as flores de biscuit que lá colocaram estão quebradas. O coveiro, Nathario, diz ser obra de porcos de uma casa das vizinhanças. Passos, desconfiado, mas ainda cético, continua a viagem ao sítio; de repente, como que graças a um *insight*, deduz a situação toda e põe-se em disparada, com o conto terminando abruptamente.

De característica rural, no conto, sobressai o *locus*. Os escravizados, tudo indica, são “da família” — já estavam presentes na cidade —, e a única personagem mais propriamente rural é o coveiro, Nathario (nota-se que ele fala em norma culta, e os escravos em transcrição da oralidade). Além disso, em determinado momento, Peres, que, de acordo com o dr. Passos é um proprietário de terras, deixa sobre uma mesa um cartão de visitas com seu nome e a profissão — “lavrador” (p. 154)¹⁰⁰.

O sertão, em “Segundas núpcias”, foi utilizado pelo seu isolamento, o que reforça a tensão, e não por traços culturais ou religiosos. De fato, é um raro caso, entre os contos de Coelho Neto, onde as crenças se aproximam no mundo urbano e no rural. Os eventos sobrenaturais não dependem do sertão para ocorrer. A ameaça de Donato é feita na cidade, e é em uma festa também na cidade que Peres, isto é, Donato morto-vivo, pede Julieta em casamento. As personagens urbanas são tão céticas quanto Nathario — fora a própria Julieta, apenas os escravizados acreditam nos eventos sobrenaturais. Não temos, de fato, um interior profundo, ou mesmo uma comunidade rural — o sítio é próximo da cidade; mesmo o cemitério fica na saída dela, um desvio da Estrada Real. Além de Nathario, só Peres trabalharia no campo, o que é importante mais pela sua suposta riqueza. Enfim, no conto há uma aproximação mais natural entre o rural e o urbano (embora ambos ainda sejam distintos).

Vale, entretanto, indagar sobre seu fim abrupto. Nas ficções de Coelho Neto situadas no mundo rural, as histórias vividas pelos protagonistas tendem a finalizar em definitivo com a morte, ou haver um momento de ápice que, embora possamos deduzir que as personagens continuarão com suas vidas, não haverá nada mais tão impactante ou definidor nelas. Em “Segundas núpcias”, o desfecho ocorre quando o leitor, graças à personagem Passos, entende ou confirma a suspeita de que Donato e Peres são apenas um (o túmulo revirado, há o biscuit tanto no quarto de Julieta quanto no túmulo etc.). Não se sabe o que acontecerá com Julieta após a terrível noite, e uma leitura possível e simples é que a história terminou de ser contada:

100 Não há ironia aqui. Na peça *Neve ao sol*, há duas personagens definidas como “lavradores” que também são ricas proprietárias de terras, com uma delas, em determinado momento, entregando um cartão de visitas (2001, p. 149), indicando ser ato corrente. Na peça *Fim de raça*, sendo o rico fazendeiro um tanto tolo, ao pedirem-lhe um cartão de visitas, ele entrega vários que havia recebido de outras pessoas (1998, p. 188).

o desfecho é a confirmação da questão do retorno, causada pelo duplo. O erro cometido anteriormente — casar-se com um homem mais velho — não termina com a morte desse. O período em que a protagonista pode viver com a “alegria de pássaro livre” (p. 158) é breve. Para Julieta, não há como escapar desse equívoco inicial, com sua suposta liberdade temporária — participar de festas — sendo, no fim das contas, um evento catalisador do segundo casamento, pois é quando Peres faz o pedido.

Embora Julieta aceitar o segundo casamento seja mais fácil de ser entendido como uma estrutura narrativa necessária para que um evento aterrorizante possa ocorrer — inclusive, é dito no início do capítulo III que um primo dela, Prates, já a estava cortejando, o que acaba sendo ignorado posteriormente, com a personagem vindo a ser um dos convidados do casamento¹⁰¹ —, pode-se ler o conto como indicando certas pressões comuns a uma mulher sem homem ou filhos na sociedade de então. Julieta encontra-se entre a ingenuidade e a falta de voz: ela facilmente aceita o que lhe é dito, mesmo quando vai contra suas intuições. Apesar de perceber que há algo estranho com Peres, acaba por não acreditar em si mesma visto que, para os outros, isso não faz sentido. O fato de os negros serem indicados como os únicos capazes de perceber a questão do duplo, sem que isso seja levado a sério pelos brancos, também denuncia sobre como a opinião deles não era levada em conta.

Retornando à questão do final inesperado, há exemplos de términos inconclusivos em narrativas urbanas de Coelho Neto. *O polvo* termina de forma abrupta: o protagonista descobre que a esposa está se prostituindo, perambula pela cidade em divagações sobre isso e também sobre sua tuberculose e o fato de que não viverá muito, mas sem concluir nenhuma das questões abertas. Caso mais severo é o de *Tormenta*, em que a protagonista passa o romance a sofrer pelas mãos do marido, após inúmeras confusões mentais decide por se separar, e acaba por, repentinamente, perdoar seu algoz, o que faz a história parecer dar um drible em si mesma, cancelando tudo que construiu ao longo de centenas de páginas. Até mesmo *Turbilhão* pode ser indicado como finalizando *in media res*¹⁰².

101 Uma razão para essa personagem existir é, como apontado anteriormente, para que Julieta não fique nenhum momento sem estar atrelada a algum homem.

102 A história desse romance pode explicar isso, além de exemplificar, mais uma vez, como as obras de Coelho Neto, muitas vezes, eram um agregado de ideias em constante mutação. *Turbilhão* inicialmente foi intitulado *O polvo*, e começou a ser publicado em *A Notícia* em 23/01/1889, chegando ao seu fim em 10–11/04/1889. Em 1º/09/1900, em *Cidade do Rio*, é dito que a obra havia sido interrompida “por moléstia do autor” (embora o final fosse coerente), e que seria publicada em sua completude a partir de 03/09/1900. Até onde pude verificar, o romance é abruptamente interrompido no dia 02/10/1900 (p. 2), com a indicação de um “continua” jamais cumprido. Enfim, entre 1904 e 1905, o romance foi publicado integralmente em *Correio da Manhã* e, em 1906, em livro. Embora iniciem de forma idêntica, o final de *O polvo*, de *A Notícia*, é consideravelmente diverso daquele desenvolvido para *Turbilhão*, sem a morte da mãe do protagonista, e com um solilóquio longo de Violante sobre a cidade grande se equivaler a um polvo que captura seus habitantes e que não está presente em versões futuras, sequer na de *Cidade do Rio*. Uma variação desse discurso está

Dado que Julieta é personagem urbana, coloco como uma intuição: parece-me que Coelho Neto tinha mais decisão quando tratava de personagens rurais, que não terminam suas histórias de formas tão incompletas — as narrativas finalizam após a morte do protagonista, ou dele viver um claro ápice de sua vida. Em “Segundas núpcias” e nos romances mencionados, é como se esse momento maior fosse ocorrer após o livro terminar. Nada sabemos do destino de Julieta, nem mesmo se ainda está viva quando Passos chega a casa, ou se o morto-vivo voltará a aparecer ou não em sua vida.

A versão original de “Segundas núpcias”, presente na primeira edição de *Romanceiro*, pouco difere da versão em *Treva*, excetuando dois momentos que valem a menção. No capítulo III da primeira edição, a reação da mãe de Julieta quando essa conta sobre a proposta de casamento feita por Peres é ligeiramente mais tendenciosa. Por exemplo, se em ambas edições a mãe, dona Emerenciana, espanta-se com o pedido ter sido feito por “um sujeito que te viu pela segunda vez, que a gente não sabe quem é...”, na primeira isso é dito após ela “rir maravilhada” (1898, p. 173), enquanto na segunda ela apenas “desatou a rir” (1924a, p. 160). No quinto capítulo, antes de Peres violentar a esposa, as descrições são mais detalhadas. Por exemplo, no início do capítulo, enquanto temos em *Treva* que “Luiz Peres, que passeava na sala de jantar, fumando, deu-lhe as ‘boas noites’ e seguiu lentamente pelo corredor escuro” (1924a, p. 169), em *Romanceiro* a descrição é mais tenebrosa: “Luis Peres, que esperava na sala de jantar, encostado à mesa, imóvel e pálido, apertou-lhe a mão e seguiu lentamente pelo comprido corredor sombrio, em surdos passos, como se não quisesse despertar o silêncio dormente da casa apagada” (1898, p. 184).

A descrição do estupro também é mais violenta. Se, em *Treva*, Julieta é agarrada pelo marido; tenta, sem sucesso, lutar; e então desmaia antes de ser estuprada, na versão original temos: “Debateu-se mas, fraca, vencida, sucumbiu à força brutal do marido que assim, na treva e no silêncio, mudo e frio, possuiu-a” (p. 188). Só então, após outra infrutífera tentativa de se libertar, desmaia. Em suma, assim como fez em *Miragem* em geral, e na descrição de masturbação em “Praga”, tendo Coelho Neto a possibilidade de reescrever “Segundas núpcias”, ele preferiu amainar o impacto de algumas situações.

presente no final de *O polvo*, de 1924, que, excetuando o título e algumas questões gerais, é uma outra narrativa.

7 O HOMEM LETRADO

Por tudo que vimos, grande parte das escolhas e confusões enfrentadas por Coelho Neto pode ser resumida, grosso modo, como sendo paradigmas, às vezes bastante singulares, de um conflito que ocorria em sua época:

[...] em face da matéria e da experiência estranhas, que aqui poderiam ser nomeadas de modo genérico como experiência rural, a consciência social — também literária de nossos escritores do século XIX — parece *imprimir um movimento geral e peculiar no qual o caráter ambivalente e contraditório que o define pode ser descrito como um gesto duplo, simétrico, antagônico e indissociável de integração/aproximação/incorporação, de um lado, e de distanciamento/estranhamento, de outro.* (Gil, 2023, p. 172).

Muito da desordem presente na obra do autor de *Sertão* provém da aceitação ou negação a esse ou aquele aspecto do mundo rural conforme essa experiência era compreendida, e como isso foi tratado através de ferramentas literárias. Notável é que, mesmo na forma como Coelho Neto enxergava a si mesmo, ou como queria ser visto pelos outros, encontramos um balanço irregular entre aproximações e distanciamentos.

Se parte das narrativas do autor maranhense indicam alguma forma de ligação entre o mundo urbano e o rural, com um cidadão visitando o sertão como local de segurança ou, ao contrário, de corrupção de crenças, ou os sertanejos indo à cidade grande e sendo descritos como ingênuos ou sagazes, uma versão distinta desses choques culturais foi descrita em *A Capital Federal* (1893). Com o subtítulo “Impressões de um sertanejo”, o romance seria um relato de Anselmo Ribas, autor e narrador¹⁰³ — e uma espécie de reconhecimento parcial por parte de Coelho Neto de sua origem, de estabelecer uma ligação entre autor e material ficcional.

A personagem Ribas nasceu no interior; é, também, homem de posses e cultura, advindo de rica família. Passa oito dias no Rio de Janeiro com seu tio, homem ainda mais rico. Esse visitante pode se espantar com a capital, seus avanços e arte, ao mesmo tempo em que mantém conversas de alto padrão culto com expoentes locais. Ribas serve, assim, de

¹⁰³Foi um pseudônimo bastante utilizado pelo autor maranhense no início de sua carreira. As coletâneas de crônicas *Bilhetes postais* (1894), *Lanterna mágica* (1898) e *Por montes e vales* (1899), p.e., estão como sendo escritas por “Anselmo Ribas (Coelho Neto)”, embora as crônicas que formaram a terceira obra tenham sido, em jornal, assinadas por “Coelho Neto”. Por outro lado, romances como *Miragem* (1895) e *O rei fantasma* (1895) foram lançados em livro como sendo escritos por “Coelho Neto (Anselmo Ribas)”, embora, quando publicados em jornal, eram assinados por Ribas. Se a primeira edição de *A Capital Federal* está como escrita por Anselmo Ribas, a segunda (1895) e terceira edição (1899) estão com “Anselmo Ribas (Coelho Neto)”, e a quarta edição, de 1915, apenas com “Coelho Neto”. Coelho Neto também usaria esse pseudônimo em seus *roman à clef*, *A conquista* (1899) e *Fogo fátuo* (1929).

observador, o que permite ao autor expor ideias pelo contraste. Ao mesmo tempo, para “entrar” na sociedade rica e culta da capital, Coelho Neto utilizou um narrador que seria aceito nela, que pudesse se misturar à multidão sem se destacar, recebendo convites para festas etc., o que não funcionaria com um sertanejo típico; enquanto, com certa ingenuidade, pudesse lançar opiniões que seriam estranhas a alguém que já estivesse nessa sociedade.

Excetuando breves menções ao interior — sua família; um trovador local de Tamanduás, a imaginária terra-natal de Ribas; um padre que o teria educado — não temos nada rural presente. Na verdade, a própria definição de Ribas como sertanejo soa irônica: ele conhece mais da Europa (de ouvir falar) do que de sua própria terra, e mesmo sua descrição física soa mais como um alheamento irônico do que uma realidade dos homens do interior:

[...] queria que as mulheres olhassem para o meu rosto rosado e fresco, para os meus olhos femininos, para os meus lábios purpúreos e carnudos, para os meus bigodes sedosos, para o meu largo peito forte, e que reconhecessem em mim um modelo de homem, um remanescente da idade morta, quando a força era divinizada e o músculo merecia poemas; um solido e másculo exemplar de sertanejo capaz de amá-las... (1893, p. 73).

Há outros exemplos desta distância para com o homem sertanejo que Coelho Neto retratava em outras ficções: ao viajar na primeira classe do trem, Ribas compara a viagem ao “*carcere duro*” (p. 9); ou quando agradece a um padre — o representante do saber no interior — por tê-lo ensinado as letras, o que evitou que Ribas fosse um “bronco” (p. 7) como outros conterrâneos seus. No fim do romance, Anselmo Ribas não se adequa realmente a nenhum dos mundos, nem ao dos cariocas, tampouco ao dos sertanejos ao qual retorna. A sua posição, na verdade, é uma terceira vertente entre os dois polos, algo presente ao longo de toda carreira de Coelho Neto: Ribas é um intelectual.

Se tomarmos o narrador coelhonetiano em suas mais variadas opiniões, temos alguém que busca indicar algo não apenas urbano. Quando ele explica sobre a Bíblia, critica a ignorância dos homens e mulheres pobres das vilas ou resalta a sexualidade presente no interior, não temos um homem urbano — ou, pelo menos, não apenas um homem urbano —, mas um intelectual, que está em um espaço singular. Não à parte da cidade grande: dentro dela, mas, ao mesmo tempo, acima, independente.

É esse mundo que Ángel Rama descreve na obra *A cidade das letras*. Falando das colônias sul-americanas, o estudioso explica que:

A cidade bastião, a cidade porto, a cidade pioneira das fronteiras civilizadoras, mas sobretudo a cidade sede administrativa, que foi a que fixou a norma da cidade

barroca, constituíram a parte material visível e sensível da ordem colonizadora, dentro das quais se enquadrava a vida da comunidade. Mas dentro delas sempre houve outra cidade, não menos amuralhada, nem menos agressiva e redentorista, que a regeu e conduziu. Trata-se daquela que creio que devemos chamar de *cidade letrada*, porque sua ação se cumpriu na ordem prioritária dos signos e porque sua qualidade sacerdotal implícita contribuiu para dotá-los de um aspecto sagrado, liberando-os de qualquerservidão para com as circunstâncias. Os signos apareciam como obra do Espírito, e os espíritos conversavam entre si graças a eles. [...] No centro de toda cidade, conforme diversos graus que alcançavam sua plenitude nas capitais vice-reinais, houve uma *cidade letrada* que compunha o anel protetor do poder e o executor de suas ordens: uma plêiade de religiosos, administradores, educadores, profissionais, escritores e múltiplos servidores intelectuais. Todos os que manejavam a pena estavam estreitamente associados às funções do poder [...]. (Rama, 2015, p. 38).

É fácil ver Coelho Neto como alguém participando desse grupo de pensadores, aqueles que, com a escrita, mantinham certa organização não apenas cultural, mas até ética da sociedade. Seu trabalho era escrever, mas não apenas ficção; escrevia livros didáticos, infantis, crônicas. Nesses, criticava os problemas da cidade e do mundo rural e, para colocar as ideias em prática, foi deputado federal por vários anos. Foi um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras, cujo objetivo era, também, ajudar nas convenções da língua portuguesa. Na questão religiosa, como vimos, julgava negativamente sertanejos enquanto utilizava os preceitos bíblicos de acordo com os próprios interesses. Se tomarmos *A conquista*, vemos como era considerada importante a atuação dos intelectuais na Abolição, como se fosse devido primeiramente a jornalistas que a raça negra viu-se livre, e não graças a questões sociais, políticas e econômicas da época.

Essa posição como homem não rural, nem estritamente urbano, pode se mostrar mais clara se pensarmos em como a origem de Coelho Neto influenciou sua escrita — de forma um tanto tênue, até mesmo falsa, como uma máscara. O autor nasceu em Caxias, cidade no interior do Maranhão, que deixou com sua família aos seis anos para viver no Rio de Janeiro (Coelho Neto, Paulo, 1942, p. 23). Como apontado anteriormente, durante todo o trajeto ficcional rural de Coelho Neto, pouco é encontrado sobre o Maranhão. Os locais onde se passam suas narrativas rurais estão, quase em sua totalidade, entre a Capital Federal e o interior de Minas, onde o autor viajou por algum tempo durante sua vida adulta, ou em nenhum lugar propriamente definido. Apesar de professar que “até hoje sofro a influência do primeiro período da minha vida no sertão” (Rio, [1908], p. 53); em relato de viagem feita pelo interior, reconhecer ser “do Norte” e imitar “os vaqueiros do meu sertão” (*Novidades*, 12/03/1889); seu alter-ego Anselmo Ribas de *A conquista*, tão diferente do Anselmo de *A Capital Federal*, clamar que “eu tenho saudade do meu sertão” (1899, p. 317), sua posição diante do mundo rural é a de alguém que viveu a primeira infância em um interior um tanto

urbanizado e que depois buscou retratar não essa cidade natal interiorana, mas outro sertão que está descobrindo durante sua vida adulta.

Essa desconexão entre suas origens e seus escritos fica confessa de forma até inocente em um trecho de *Por montes e vales*, em que o autor descreve suas viagens pelo interior de Minas Gerais:

Para quem vai da civilização cheia de sonatas clássicas e de sinfonias do futuro, um violão, a cantiga ingênua dos sertanejos, têm encantos inexprimíveis. E o que cantam é uma velha modinha saudosa e terna, cheia de queixas e de melancolia, muito minha conhecida. Foi em Pernambuco que a ouvi pela primeira vez, uma noite, na Boa Vista. Mais tarde, em S. Paulo, em serenata — quantas recordações, quantas saudades!... E o violão geme e soluça profundamente. Esse entende que a vida deve ser levada assim, molemente, sem cuidados, sem preocupações. O trabalho, a política, os boatos... que valem ao lado de um bordão picado? “Geme violão, sentido, geme, e o mundo que se desmanche. Enquanto geme minh'alma vai gozando e distraio a fome e as mágoas não me apertam. Geme violão queixoso...” ([1899], p. 104).

O que chama a atenção é a confissão de que Coelho Neto veio a conhecer a música tocada pelo povo sertanejo não em seu Maranhão natal, mas em Pernambuco e São Paulo, estando na casa dos trinta anos. É o espanto do homem culto diante de uma novidade, e não algo “vindo do berço”. Mesmo seu livro memorialístico, *Canteiro de saudades* (1927), trata de descrições de sua infância, desde sua primeira palavra falada, sem incluir nada particular a sua terra natal¹⁰⁴. Nessa autobiografia, quando, por estar sofrendo de um problema de saúde, um médico receita que ele e sua família se mudem para o interior, a criança Coelho Neto via-se “a imaginar a casa da roça longe, além das montanhas, no meio de um bosque como os que eu via nas estampas, cheio de rios, lagos e cachoeiras” (1927d, p. 110), como se jamais tivesse visto tal cenário com os próprios olhos. Seus Anselmos Ribas de *A Capital Federal* e *A conquista*, que se consideravam sertanejos, provam-se mais como alter egos idealizados do que como autorretratos legítimos¹⁰⁵.

Ainda mais denunciador desse sertanejo nato para quem tudo que é rural é novidade, é um trecho de seu *Compêndio da literatura brasileira* (1913). Ao falar dos “sertanistas”

104 Sobre as relações entre *Canteiro de saudades* e sua infância no Rio de Janeiro, recomendo os estudos de Leonardo Pereira (2016, p. 34–38).

105 Embora, em outro momento de *Por montes e vales*, ao ouvir música sertaneja ao longe, Coelho Neto recorde de sua infância: “Ao longo, raro em raro, luzes — choças; de certo cantam lá dentro modas sertanejas. Que saudades me trazem essas cabanas pobres... Minha terra! Minha terra! nas campinas do teu sertão é assim que a gente mora — uma cabana de palha e o vasto campo entorno; entanto... que de amores, Deus meu! e a Felicidade parece que prefere as choças — raro é o pranto e o sorriso é o penate rústico.” ([1899], p. 12–13). Novamente, um sertão idealizado que não coincide com as ficções ou mesmo autobiografias de um autor cujas memórias são, no mínimo, seletivas (nada indica de que ele morava em uma cabana de palha em Caxias, uma cidade no século XIX, não uma vila sertaneja).

Taunay, Guimarães e Távora, acaba por explicar sobre si mesmo que:

Quem escreve estas linhas entrou na literatura como narrador de contos fantasistas, mas, pouco depois, apresentou-se como sertanejo e foram as suas almas bárbaras que mais lhe alhanaram o caminho, que o público tornou fácil e onde sempre encontrou quem o escutasse, embora se afirme que o nosso leitor só atende aos que lhe falam do boulevard e das coisas de Paris. (1913, p 154–155)¹⁰⁶.

Uma forma como essa confissão pode ser compreendida é que houve uma construção proposital desse escritor sertanejo. Após lidar com suas fantasias e orientalismos, o autor tomou a decisão de se *apresentar* aos outros como outra coisa, inspirando-se em almas bárbaras alheias. O sucesso dessa empreitada a fez perdurar, mas não muito além da própria afirmação — um ano depois, após *Rei negro*, decidiu se apresentar com outras facetas, outras máscaras: político, cronista, editor de periódico etc., mas não mais como um sertanejo. O “meu sertão” de 1899, de 1908, anos em que a produção de ficções situadas no interior está no ápice, desapareceria quando contos rurais viriam a ser meros acasos em seus livros.

Em suma, Coelho Neto foi um homem de classe média, nascido em uma cidade, para a época, de tamanho médio, ao mesmo tempo afastada dos centros administrativos, que adentrou o mundo cosmopolita através da porta da cidade letrada. Por mais que pudesse lembrar vez ou outra de sua origem, não escrevia como natural de Caxias, mas como natural da cidade letrada. Através do trabalho, do esforço, do desejo, da aceitação dos outros intelectuais, recebeu essa nova nacionalidade. Talvez, não falando do Maranhão, buscasse ainda mais esse afastamento. Ao mesmo tempo, encontrou, na matéria rural, temas para suas ficções, o que fez enquanto obteve sucesso — após *Rei negro*, o autor concentrou seus interesses em outras áreas.

Além desses curto-circuitos entre se ver ou não como sertanejo, a necessidade de Coelho Neto em se mostrar como um homem letrado, possuidor de inúmeros saberes, prejudicou seus trabalhos de outras maneiras. Temos os casos das longas descrições, em que há a necessidade de se utilizar um léxico amplo. Caso recorrente e também notório é a impossibilidade de evitar a adição de algum conhecimento extra que, se, por um lado, busca exemplificar algo, por outro acaba por muitas vezes confundindo a história, gerando um abismo entre representados e narradores. Por exemplo, em “Os sertanejos”, o narrador, em determinado momento, interrompe a narrativa para apresentar uma consideração histórica —

106 O que Coelho Neto buscou é o que Nísia Trindade Lima levanta como sendo uma “autoidentificação do intelectual com o caipira”, e que foi algo comum no século XIX e XX, exemplificando com Rondon e Euclides da Cunha. De acordo com a estudiosa, “ser caipira [...] significava não aderir facilmente a modismos, assumir um ponto de vista mais autêntico, ainda que contrário às tendências em voga na Europa. Ser caipira significava, enfim, ser brasileiro” (Lima, Nísia, 2013, p. 220).

cita Xenofonte e o povo grego em contraposição aos sertanejos — posicionando-se como culto e letrado, distinguindo-se assim tanto do sertão quanto da cidade. É esse narrador culto que lança sua opinião de que cidade e campo não se misturam; feita nesse conto de forma simples, um tanto baseada em clichês, e que reforça a ingenuidade das personagens rurais.

Caso ainda mais paradigmático ocorre em “A sorte”, conto de *A bico de pena* (1904) que, com o subtítulo “Fantasias, contos e perfis”, e incluindo também crônicas, é uma coletânea bastante diversificada. O conto, originalmente publicado em *O Estado de São Paulo* (26/06/1902), se passa durante uma festa de São João no interior, de onde temos descrições da cultura rural: há uma fogueira, foguetes são estourados, músicos animam a festa. Dentre as tradições interioranas, temos a questão religiosa. Sua distância para a religião conforme seguida pelo homem culto salta aos olhos logo no primeiro parágrafo, através de um comentário obtuso feito pelo narrador:

A bruma viera cedo apressando a noite, a noite maior, e trazendo o frio, o bom frio do S. João. Não havia uma estrela, certamente Jesus as escondera para que o essênio bravio, que acabou às mãos de Mennaei, no fundo do cárcere de Machaerous, perto das cavalharias de Herodes, onde brilhavam, como de neve, as trezentas éguas brancas da Arábia que Vitellio arrebanhou, maravilhado, não se aproveitasse de alguma para, com ela, incendiar o mundo. (1925a, p. 99).

Pesquisando a Bíblia, é possível tentar fazer pé e cabeça da complexidade do raciocínio desenvolvido por Coelho Neto. Essa sequência de informações históricas e religiosas trata da morte de João Batista. Ele é o essênio descrito, que teria sido capturado por Herodes (Mateus 14:1–12). A chave de compreensão é a questão da estrela com a qual João Batista incendiaria o mundo. Para Jesus, João “era a lâmpada que arde e ilumina” (João 5:35). Anos antes na história bíblica, ao falar com Zacarias, pai de João Batista, o Anjo do Senhor informa que “ele [João Batista] caminhará à sua frente, com o espírito e o poder de Elias” (Lucas 1:17). Elias este que “surgiu como fogo, sua palavra queimava como tocha [...] À palavra do Senhor ele fechou o céu, por três vezes fez descer fogo” (Eclesiástico 48, 1.3). Em suma, há uma tênue ligação aqui: Elias fez descer fogo dos céus (estrelas), João Batista tinha o mesmo poder de Elias etc.

Não é apenas essa a dificuldade: a personalidade histórica Aulo Vitélio e a colina Maquero, onde João Batista teria sido morto, não estão na Bíblia, sendo informações históricas. Em suma, são dados que um ou outro leitor culto da época poderia saber, ou que Coelho Neto esperasse que fosse sabido. Ou, mais provável, essa síntese de informações pode até ter sido escrita para que fosse incompreendida: o importante é que indique o narrador

como algo distinto das personagens que serão narradas e que possuem uma posição religiosa diversa.

Se o trecho não indica para quem a narrativa foi escrita, indica quem a escreveu. Seria difícil hipotetizar que Coelho Neto tentou ser irônico, visto suas posições religiosas e sua inclinação em indicar saberes históricos e bíblicos. O exagero se mostra algo corriqueiro se pensarmos em sua obra como um todo: não são incomuns as crônicas em que o autor maranhense inicia falando de lendas e histórias gregas, por exemplo, como se fossem conhecimentos triviais que se usa no dia a dia quando tratamos de eventos presentes. Usando um exemplo paradigmático, na crônica “A montanha”, antes de tratar do problema factual dos pobres que, sendo expulsos do centro do Rio de Janeiro, veem-se obrigados a subir às montanhas, o cronista trata de lendas gregas, do calvário de Jesus Cristo, do Vesúvio e de deuses do Zoroastrismo (1918, p. 83–86).

O fundamento por trás dessa técnica narrativa não é algo sem antecedentes ou lógica. Como aponta Antonio Candido sobre a literatura brasileira durante a Colônia, escritores de então buscavam unir a cultura europeia que possuíam com a realidade local, fazendo, assim, substituições em prol da compreensão:

[...] o uso da alegoria e do mito facilitaram a descoberta e a classificação estética da natureza, enquanto o uso de recursos mais particulares como a perífrase, o hipérbato, a elipse, a hipérbole permitiam ajustar a linguagem à realidade insólita ou desconhecida. Quando Cláudio Manuel da Costa transforma em Polifemos as rochas da Capitania de Minas, e em Galatéias os ribeirões cheios de ouro, está dando nome ao mundo e incorporando a realidade que o cerca a um sistema inteligível para os homens cultos da época, em qualquer país de civilização ocidental. (Candido, 2017b, p. 214–215).

Coelho Neto, gerações depois, não economiza na utilização de tal recurso, chegando a ultrapassar o limite do inteligível. Em alguns casos, parece ter se dado conta de seus exageros. Por exemplo, “O enterro”, antes de fazer parte de *Sertão*, havia sido publicado em *O Paiz*, em 29/09/1890, sob o título “Paisagem”¹⁰⁷. No início do conto publicado em livro, enquanto a vila Itamira é descrita, há um “fogo de gravetos” (p. 80); na versão primeira, porém, temos, no lugar, “um fogo de estio, aceso espontaneamente, como outrora arderam no cume do Sinai as sarças de onde surgiu Jeová declamando a Moisés as leis do Decálogo”, informação que está lá a despeito da narrativa.

Coelho Neto, porém, nem sempre teve consciência de quando perdeu a mão, criando não uma aproximação entre narradores e leitores cultos, mas uma alienação para com esses,

107 Essa versão está em Anexo F.

somado à própria distância entre os primeiros e o material retratado. Tomemos dois exemplos encontrados em *O morto*, de 1898. No romance, o narrador Josefino Soares, uma espécie de alter ego de Coelho Neto, refugia-se em Minas Gerais dados certos problemas políticos na capital. Em determinado momento, fala sobre “a terra venerável de Minas, terra de abundância e de hospitalidade, fértil e amável como o doce e generoso país kenanita” (1924b, p. 174). Um pouco adiante, fala que uma certa mulher era “morena e bela como Rebeca” (p. 177). Essa personalidade bíblica é conhecida, e faria sentido para um tipo de leitor. Porém, é difícil acreditar que o leitor comum — ou mesmo um teólogo — compreenderia melhor o povo mineiro através de uma comparação com um obscuro povo bíblico¹⁰⁸. Nisso, e no caso de “A sorte”, o hábito de gerar relações com mitos e histórias pode ter redundado em equívocos. Perdido em suas leituras, Coelho Neto exagerou na dose, escrevendo termos e locais de difícil compreensão mesmo a um homem letrado, sem nem perceber a incomunicabilidade sendo criada.

Em suma, é mostra de conhecimento e de beletrismo, em que se saca do bolso uma personagem, momento histórico, bíblico ou lendário como equivalente, que pode vir a ser mais estranho ao leitor do que a própria coisa equiparada. Em “A sorte”, além de tudo, isso é reforçado pelo contraponto direto feito em relação às personagens sertanejas. No conto, durante a descrição da festa, somos informados que há um altar...

[...] numa saleta, entre folhagens, onde S. João, cercado de círios e de rosas, com o cajado e o melote ao ombro, seguido do cordeirinho, estendia a mão como a abençoar.

As velhas faziam-lhe a corte: volta e meia lá estava uma espevitando os círios, afastando um galho pendido ou contemplando, com enlevo, a imagem. (1925a, p. 100)

A religião que, segundo o escritor, para o homem culto se apresenta como um manancial de conhecimentos históricos e religiosos, para os sertanejos recebe um fundo pagão, com as plantas adornando uma imagem; a simplicidade das personagens é reforçada por esse contraste entre o mundo urbano e o rural.

A forma como as personagens lidam com esse altar um tanto simples indica outra questão buscada por Coelho Neto no conto, que é a distância geracional entre as mulheres rurais. Enquanto as velhas “faziam-lhe a corte”, a dona da casa, dona Ana, “não fazia cerimônias” com o ídolo; “quando quisesse alguma coisa, era só abrir o oratório e rezar um

108 “Kenanitas” não é encontrado em Bíblias em português. Mesmo buscando em outras linguagens, o termo pode estar se referindo aos descendentes de Cainã, neto de Cain; a Cam, filho de Noé, ou a Canaã, neto; aos cananeus (em algumas traduções em espanhol, esses estão como kenanitas), ou mesmo aos queeneus.

terço” (p. 100–101). Esta está próxima da igreja de sua época, enquanto as senhoras são ritualísticas (ou, usando as palavras de Maria Isaura de Queiroz (1976, p. 72), difere-se aqui entre “o catolicismo oficial e um catolicismo popular”). Se, para Coelho Neto, os sertanejos tendem a certo paganismo, à falta de conhecimento do cânone religioso, há diferenças entre seus habitantes.

As simpatias e crendices do povo rural são descritas logo a seguir: há um ovo dentro de um copo no peitoril da janela, para que à meia-noite se possa ler a sorte; dado o frio que assola, bebem de um copo com forte aguardente, que um diz precisar ser segurado com força, para que a doença não pegue; de acordo com outros, o santo já é garantia contra os males; sobre a morte, não se pode falar: antropomorfizada que é, busca as pessoas (1925a, p. 101–102). Tudo isso permite que os participantes da festa conversem sobre algo dramático, a morte, de maneira informal, até mesmo alegre.

Se há uma distância entre a dona da casa e as velhas, o narrador indica uma primeira aproximação entre essas senhoras e as jovens. Enquanto as meninas dançam com os rapazes, parte da tradição rural que, aqui, indica uma força controlada pelos adultos para que os jovens possam se conhecer, iniciar e desenvolver suas relações, as velhas:

[...] enlevavam-se nas graças das filhas e, quem sabe lá se aqueles sorrisos, que lhes franziam mais os rostos encarquilhados, não se referiam às suas reminiscências, ao bom tempo d'antanho, quando, novas e lindas como aquelas que ali dançavam, cingidas, por braços de rapagões, ai! d'eles, ouvindo-lhes as palavras iam, quase sem sentir o chão, fazendo voltas airosas e leves como se os mancebos fortes as levassem ao colo, carinhosamente, por um sonho fora. Ai! tempo. (p. 102).

O problema apresentado na segunda parte do conto será resolvido graças a esse reconhecimento entre velhos e jovens. Ocorre que Luzia, filha de dona Ana, sumiu. Há uma comoção; as outras meninas cochicham entre si; Luzia surge vinda dos bambuzais. Coroada de lírios, é vista com raiva pela mãe, que desconfia do pior; o narrador não informa diretamente, mas lê-se que o medo é que ela tenha se afastado da festa para ficar com algum rapaz, uma “escapada” (p. 104), de acordo com Tio Chico. Quem salva Luzia é uma das velhas, que teria descoberto “o segredo” e que argumenta:

— Que horas são? perguntou.
 — Vai para uma, disseram.
 — Então está aí, Luzia foi à fonte. Pois vocês não estão vendo que ela está cheia de açucenas? (p. 104).

Isto é, alguma outra simpatia de São João estaria sendo feita. Todos acreditam, Luzia

chora por terem desconfiada dela, e a festa pode continuar.

Surge, como se vindo de longa viagem, Mundico, fazendo-se de desentendido. Quer saber de Ana, depois de Luzia, a qual chama para dançar. Pergunta, então, se o plano concebido por eles deu certo, ao que a menina responde que desconfiaram dela; o rapaz, no meio do bambuzal, teria demorado muito. Ao mesmo tempo, na festa, as “violas repinicavam com fúria” (p. 107), retratando a dança do casal.

Uma última e rica aproximação entre as velhas e Luzia é como elas todas utilizam mais a demonstração de sentimentos para comunicar algo — ou mentir. Diante do altar de São João, as velhas contemplavam o ídolo “com enlevo... com um movimento trêmulo dos lábios” (p. 100), enquanto Luzia chora para defender-se da acusação (correta) de que teria ido ao bambuzal se encontrar com alguém. Velhas e jovens entendem-se através de sentimentos, de tradições, seja danças ou simpatias, que são, no fim das contas, parte de uma estrutura tradicional complexa. Não tanto é uma questão de funcionar ou não colocar um ovo no copo de água; é algo feito em sociedade (ao contrário de dona Ana, que reza seu terço sozinha), e formas de atravessar certos limites, sejam os físicos (gerar milagres impossíveis) ou sociais — as simpatias, no fim, encobrem um ato que ultrapassou esses limites.

Em suma, não obstante a demonstração inicial de cisão entre o homem culto e o povo sertanejo, representada pelas menções bíblicas e históricas, em que se distingue e, assim, acaba-se por delimitar níveis culturais, ocorre de haver, ao mesmo tempo e sem que seja contraditório para o ficcionista, uma preocupação do narrador em exemplificar e explicar hábitos sertanejos e, com isso, representar costumes e crenças de duas gerações distintas. Conto atípico na obra de Coelho Neto — as tradições rurais são mais exploradas do que usualmente são, o sexo é visto com alegria, ninguém morre ou fica doente —, ele é, por isso mesmo, indicativo da multiplicidade de visões do autor em relação ao mundo rural. Entendendo o conto como uma mostra das mudanças geracionais do sertão, dos conluíes entre jovens e idosas, das tradições, arte e cultura locais, o parágrafo inicial, com o narrador fazendo uma descrição onde há elementos tanto históricos quanto religiosos, pode-se dizer que representa certos procedimentos de estilo de Coelho Neto que acabaram se tornando vícios e dos quais ele não conseguia se livrar mesmo quando buscando retratar, na ficção, o oposto. O intelectual, assim, intromete-se em narrativas que, por isso, perdem sua consistência, até mesmo sua razão de ser.

7.1 “A CIDADE MARAVILHOSA”

Para Coelho Neto, uma mostra do reconhecimento de sua história, algo não resolvido desde *A Capital Federal*, ocorreu tarde em sua carreira, em uma de suas narrativas que, à primeira vista, parece ser impessoal, com uma protagonista mulher, tímida, isolada, mas que se mostra como o mais próximo que o autor maranhense conseguiu de desenvolver uma figuração de si mesmo e de seus problemas — conto cujo título reforça sua ligação com *A Capital Federal*, como os dois pontos de um arco que quase se fecha em círculo: “A cidade maravilhosa”.

O conto trata de Adriana, nativa de São Carlos, São Paulo, onde cursou magistério. Seu pai, alcoólatra, nenhum apoio deu à filha durante os estudos, reclamando dos gastos, do futuro emprego, e sequer indo à formatura. Com a filha esperando resposta do governo em relação a alguma contratação, o pai reclama até mesmo da comida que coloca na mesa — “eu hei de estar aqui a matar-me para sustentar vadias?!” ([1928], p. 10), questiona. Foi graças a mãe que a jovem conseguiu se formar. Os problemas da vida de uma mulher independente na década de 1920 são estofo desse conto; o patriarcado fica ainda mais evidente com a própria professora admitindo o problema de não ter encontrado um marido, o que a obriga a cuidar de si dentro das limitadas opções que se oferecem.

Cansada do pai, da demora do governo e com ajuda de uma amiga, Adriana consegue emprego na pequena vila de Icém (a cidade real situa-se próxima de Barretos). Vive agora monasticamente nessa vila rural, em um pequeno quarto alugado, no qual passa maior parte de seu tempo. Possui apenas uma amiga, e leciona em uma escola que “era uma velha casa, de paredes de sopapo, com mais buracos do que um crivo” (p. 7). É bem quista pela população local, que a considera instruída demais para estar “metida naquele fundão” (p. 8).

Ao descrever os alunos de Adriana, o narrador indica comportamentos das crianças sertanejas. Há os que atacam os bois, um tendo chegado a receber uma chifrada que o afastou da escola. Um é briguento, carregando consigo um canivete. Outro mata passarinhos. É um microcosmo da violência local, novamente reconhecida após *Quebranto* e “Traição”, e do desarranjo da relação entre homens e animais. Há indicação, também, de como os interioranos, dada a necessidade, largavam cedo os estudos: há, na classe, um jovem que, mesmo sendo bom aluno, comumente falta às aulas: “volta e meia tinha de ir a Barretos, a recados do pai, quando o não mandavam longe, com outros, para trazer boiadas” (p. 7).

Certo dia, Adriana se reencontra com um jovem pintor que havia conhecido em um passeio feito em grupo a uma cachoeira próxima. Sob a justificativa de que estava pintando

paisagens locais, o jovem convida Adriana para passear pelas ruas da vila. Admiram as queimadas de agosto, que pareciam “uma cidade fantástica, toda de ouro, obra mirífica de gênios ou de fadas, cheia de templos e palácios suntuosos” (p. 16). O pintor confessa estar ali por estar apaixonado pela professora, e a convida a viver com ele no Rio de Janeiro, lugar que seria mais apropriado a alguém como ela do que aquela vila de “bruteza crassa, terra bovina” (p. 18). Promete uma vida boa, embora sem luxos. Quando tenta beijá-la, porém, é repellido; a menina foge desesperada para seu quarto, e “enchia-se-lhe de remorsos [...] como se sacrificava para manter-se pura” (p. 20).

Decide passar alguns dias com Sandra, amiga que vive em um sítio com os pais. As descrições do local e da família indicam prosperidade: Sandra é descrita como sendo alguém saudável, forte e alegre; o local é bem administrado, fruto de trabalho árduo mas recompensador. São pessoas adaptadas ao mundo rural e que vivem felizes, o que contrasta com Adriana, que não consegue ter alegria ali. Essas qualidades apresentadas servem também para embasar a opinião negativa que o pai de Sandra tem em relação às queimadas. Apesar de parecerem belas ao longe, a tal “cidade fantástica” é prejudicial às terras. Decide levar Adriana ao local para ver com seus próprios olhos: é um local devastado e desolador. O homem afirma que a beleza do fogo foi ilusão, e a professora associa isso às promessas feitas pelo jovem pintor. Se ela entrasse na “cidade maravilhosa” do Rio de Janeiro, teria um destino similar ao das árvores calcinadas ao seu redor: “Não houvesse Deus protegido contra a sedução e... ai dela!”. Põe-se a chorar. Para não precisar dizer a verdadeira razão de sua angústia, diz que sente pena das árvores e pássaros. Tentam animá-la, argumentando que, com a próxima chuva, a terra irá se recuperar e voltar a florescer. Mas Adriana retruca que “as lágrimas, por mais que choremos, não fazem o milagre das águas do céu” (p. 27).

As posições do narrador e da protagonista se misturam nesse conto. Em muitos momentos, opiniões que seriam adequadas a Adriana são descritas na voz do narrador, como a citação acima sobre a “cidade fantástica”, ou quando, após afirmar que as amigas da professora não mais se correspondiam com ela, temos que a moça:

Jazia ali esquecida, como morte e ali ficaria embrutecendo-se, invadida pela selvageria da natureza, na ignorância lorpa daquela gente, adquirindo-lhes os hábitos, as superstições, até os dizeres e a própria inflexão das vozes, acaipirando-se no falar, nas maneiras em tudo. (p. 12).

A oração seguinte inicia com “E lembrava-se [...]”, indicando que as ideias acima são da personagem. Porém, por tudo que vimos até agora, sabemos que Coelho Neto já criticou

algures a ignorância do povo rural, seus hábitos e superstições, e muitas vezes descreveu através da transcrição da oralidade o que entendia como sendo um “caipirismo” no falar.

Porém, é importante notar como o jovem pintor que representa o mundo urbano, e mesmo os moradores do sertão, não são pessoas desprovidas de qualidades. Ambos falam que Adriana vive no local errado, que não faz jus aos seus conhecimentos. Assim como Sandra e família, a vila é hospitaleira com a professora, que por vontade própria decide viver na reclusão. Acredita que não há, em Icém, o que fazer — nada interessada nas “violas e sanfonas” locais, inveja suas antigas amigas urbanas que estariam se divertindo em “bailes e espetáculos” (p. 8); sente falta de jornais. É uma indicação da existência de arte no sertão, mas que não coaduna com a mente da professora. Ela não quer ter conhecimento dos tropeiros e caipiras; nada indica interesse por trabalhar na terra ou com animais, como faz a sua amiga. Ao mesmo tempo, termina o conto orgulhosa por ter evitado ceder ao “deslumbramento que a fascinara” (p. 28) — a capital prometida pelo pintor, onde haveria, certamente, bailes e espetáculos; ou, nas palavras do apaixonado, “o ambiente intelectual que seu espírito reclama” (p. 19).

Em suma, está indecisa. Há medo por qualquer tipo de excesso, seja amoroso/sexual, seja o que a cidade grande traz (ou mesmo a pequena vila). Adriana vive, de fato, humildemente; por mais que inveje as amigas que vão a bailes, isso não quer dizer que ela de fato iria a um. No fim, parece ser uma habitante de cidade média, como era São Carlos na época, local onde desejava ser professora. Nem tanto para o céu, nem para o inferno — não é feita para uma vila “quase sertão” (p. 10), nem para a “cidade maravilhosa” do Rio de Janeiro.

Essa é a posição do indivíduo letrado. Se, em *A Capital Federal*, Anselmo Ribas não se sente adequado nos mundos urbano ou rural, trinta e cinco anos depois — e podemos apontar questões similares com Thadeu em *Miragem* e Isidro em “Bom Jesus da Mata” — Coelho Neto cria uma segunda protagonista que sofre pelo mesmo problema. Apesar dos méritos, no interior a rimaria é tosca; do lado oposto, a cidade ainda é o polvo que destrói seus habitantes. É como se essa questão, que dominou o escritor maranhense desde o início de sua carreira, não tivesse sido resolvida. Ou, melhor, foi resolvida: a solução é que não há solução. O sertão é do jeito que é, a cidade é do jeito que é, o intelectual não está exatamente nem aqui, nem ali.

8 CONCLUSÕES

Após *A árvore da vida*, de 1929, há pouco a ser dito sobre o trabalho de Coelho Neto. Em 10 de dezembro de 1931, falece Gaby, sua esposa; de acordo com seu filho Paulo (1942, p. 83–94), o escritor maranhense, que já se via doente desde 1929, começa então a perder o interesse pela vida, definhando a olhos vistos. Continua a escrever crônicas para o *Jornal do Brasil* até novembro de 1933, vindo a falecer doze meses depois, em 28 de novembro de 1934. De seus trabalhos mais importantes, poucos viriam a receber, a partir de então, edições novas pela editora que possuía os direitos sobre grande parte de sua obra, a portuguesa Lello & Irmão (Chardron) — p.e., a sétima edição de *Sertão*, em 1945; a terceira edição de *Rei negro*, em 1949 —, com vários livros se tornando raros¹⁰⁹. Apenas no início da década de 1950, os direitos de publicação voltariam à família do escritor¹¹⁰, gerando, assim, um hiato de vinte anos em que seus livros escassearam, reforçando um esquecimento que já estava em progresso. Em 1958, foi lançada a última edição significativa de qualquer uma de suas ficções: o primeiro volume de *Obra seleta*, pela José Aguilar, contendo sete de seus romances. Os planejados segundo e terceiro volumes, que englobariam contos, peças de teatro, crônicas e outros, nunca vieram a ser produzidos.

O que aconteceu com o autor que, em sua época, foi “o único romancista brasileiro vivo a conseguir algum sucesso continuado” (Hallewell, 2017, p. 348)? Que tinha dezenas de obras em circulação — em suas próprias contas, em 1925 havia 102 volumes seus publicados ou no prelo (Coelho Neto, Paulo, 1942, p. 150) —, sendo capaz de publicar até mesmo discursos específicos? Que era ubíquo em periódicos, literalmente desde o então Território Federal do Acre até o Rio Grande do Sul, com contos e crônicas repetidamente sendo impressos? Que era elogiado por não toda, mas significativa parte da massa intelectual da época? Que foi aquele que virou a literatura brasileira de cabeça para baixo, criando algo até então inexistente: o escritor como profissão¹¹¹?

O que foi muito: impetuosamente abrindo, da forma como suas habilidades permitiam, as portas que se lhe ofereciam, Coelho Neto deu passo fundamental na evolução

109 Por exemplo, em 1940, em um livro de recordações do poeta Manoel Moreyra sobre o autor maranhense, é dito que: “Da volumosa obra de Coelho Neto, centos e tantos volumes, uma boa parte permanece ausente das estantes [...] [é] difícilimo adquirir ou encontrar muitos dos seus livros, principalmente os mais antigos” (Moreyra, 1940, p. 14).

110 Há artigos sobre isso em *A Estante* (dezembro de 1952), *Revista da Semana* (14/02/1953) e *A Cigarra* (março de 1953) (não tive acesso à paginação; é informação de um álbum feito por Paulo Coelho Neto de recortes de periódicos, e que possuo).

111 Sobre as dificuldades financeiras dos intelectuais brasileiros na época, ver o capítulo “Paladinos malogrados”, de *Literatura como missão* (Sevcenko, 1999, p. 86–93). Trechos de *A conquista* são citados.

da literatura brasileira, alçando-a a uma nova maturidade. Independentemente do valor estético de sua obra, ter habilitado a ideia de que autores poderiam viver apenas de sua pena foi movimento formativo de nossas letras¹¹².

Mesmo que ele mesmo não tenha sempre agido de fato assim. Embora possa ter vivido épocas difíceis, como em 1905 (Coelho Neto, Paulo, 1958, p. Xciii)¹¹³, em que dependia do valor recebido por cada texto que escrevia, o autor maranhense encontrou mais de uma fonte de renda durante sua vida. Paulo Coelho Neto (1942, p. 205–206) indica vinte e seis “cargos” e “comissões” que seu pai exerceu — secretário estadual, deputado, lente de literatura, diretor de teatro, vice-presidente da Confederação Sindicalista Cooperativista Brasileira, secretário de hospital, ministro plenipotenciário, presidente da A.B.L, vice-presidente do Fluminense... O mesmo homem que, para muitos, incluindo para seu próprio filho, seria, ao mesmo tempo, alguém que viveu “preso eternamente à sua mesa de trabalho [...] Escrevendo sempre, ininterruptamente, durante 40 anos, na média diária de 10 horas” (Coelho Neto, Paulo, 1942, p. 37). E os nove anos como deputado¹¹⁴? A Confederação Sindicalista Cooperativista Brasileira? O Fluminense? O círculo não fecha: não, Coelho Neto não viveu somente da escrita. Eis mais um fator para o embate entre idealização e realidade. Se o produto de sua arte foi “o livro que, por ser espírito, não pesa e paira acima da morte, no espaço, à maneira de um astro” (1919, p. 178), para que isso se concretizasse foi preciso “a luta pelo pão escasso de cada dia” (1928a, p. 201), aquilo que o perturbava em certas representações artísticas e que guiou muito de sua obra — e de sua vida.

Coelho Neto foi como um ilusionista em um palco. Enquanto fazia malabarismos profissionais para manter seu nível de vida, preferiu que aquela bola onde estava escrito “autor” fosse a que mais chamasse a atenção, efeito conseguido muito graças à sua preocupação com a escrita, com a utilização de palavras raras, com a adjetivação de cada substantivo. Afinal, quem conhece mais de vinte mil palavras é, certamente, um depositário de saberes. O problema não esperado: o que viria a ser produzido com essas palavras é o que

112 Assunto ainda a ser estudado com maior detalhamento, um exemplo paradigmático da influência dessa profissionalização da escrita efetuada por Coelho Neto têm-se em carta escrita pelo autor goiano Hugo de Carvalho Ramos, então com dezesseis anos, em fevereiro de 1912. Antecipando uma futura viagem à Capital Federal, explica ao irmão: “Sabes o que mais me seduz no Rio? É poder conhecer e admirar mais de perto o grande estilista do *Inverno em flor*, *Pelo amor*, *Jardim das oliveiras*... enfim — Coelho Neto! [...] E quando digo o C. Neto, não é só a esse estilista inimitável da pena que me refiro, porém, a toda a coletividade de artistas que gravitam como planetas ou simples satélites em torno do foco principal, a todas as ramificações e subdivisões da Arte que a personalidade do esteta simboliza”. (Ramos, Hugo, 1950, p. 215–216).

113 Suas dificuldades monetárias nessa época foram descritas no conto “A bola”, de *Contos da vida e da morte*.

114 O próprio Paulo admite que, durante seu mandato político, o pai “diminuiu sensivelmente seu ritmo de trabalho” de escrita (Coelho Neto, Paulo, 1958, p. xciv).

seria de fato julgado em sua carreira literária, algo que não envolve decorar termos em desuso.

A bola de malabares “autor”, além dessa base lexical, exigiu outro malabarismo global: ser uma dezena de bolas diferentes que precisavam ser alteradas, a despeito de contradições, interesses, indiferente a haver ou não boas ideias para escritos específicos, para que a alcunha não se perdesse. A ilusão não poderia ser mantida apenas com ficções que lidam com o mundo urbano, por exemplo, ou com o teatro — seria pouco. Era preciso o excesso hipnotizador. Hoje uma coisa, amanhã outra. O problema se transforma em solução: não saber o que escrever, não ser plenamente eficaz em algo, ter padrões quase rígidos, como no caso de seus finais, de sua posição como artífice das Letras, e da forma como retratava outras raças, torna-se ser capaz de escrever sobre qualquer coisa, abarcar qualquer tema ou assunto. A diversidade jamais deveria ser vista como um problema quando ela é a solução em si. Isso proporcionou, para Coelho Neto, a criação de um círculo virtuoso: enquanto o excesso mantinha o todo, ao mesmo tempo era capaz de esconder as falhas individuais. Quanto mais obras, mais se dilui o particular, buscando-se uma imunidade a críticas — afinal, enquanto outros autores se preocupavam em escrever e publicar um livro ou outro, Coelho Neto escrevia meia dúzia em um único ano. Se uma obra é menor, a seguinte corrigirá isso, ou a anterior já o fez. As repetições, o reaproveitamento de ideias, as questões evitadas se perdem na verborragia e no excesso produtivo. A coesão do todo, ao longo dessa carreira, não precisou depender de qualquer ligação lógica entre os seus elementos internos, ou sequer das próprias limitações do autor, mas somente da existência do próprio todo, que, em sua enorme desordem, busca justificar a si mesmo. Ao invés de importar *o que é escrito*, valorizou-se *que algo seja escrito*.

Nessa jornada, era inevitável que Coelho Neto tomasse o mundo rural como matéria — afinal, tomou tudo que lhe foi possível —, e, assim, colocou-se no grupo de autores que desbravaram o sertão através de ficções. O que o difere de qualquer outro escritor é sua desordem. Os interiores brasileiros desenvolvidos por seus contemporâneos parecem feitos com uma organização ímpar. No caminho específico da matéria rural percorrido pelo autor de *Sertão*, as particularidades locais — o modo de falar, superstições, relações pessoais — foram exploradas de diversas maneiras. O espaço rural foi vasto o bastante para abarcar suas inúmeras inquietudes, mesmo quando contraditórias entre si. É como se em cada conto, cada romance, Coelho Neto buscasse iluminar um aspecto desse complexo mundo, indeciso sobre o que deveria ser dito, sobre o que era importante ou não, indiferente a se aquilo que elogiava hoje havia sido criticado ontem. Entre a euforia e o esquecimento, foi desenvolvendo sua obra, às vezes sem se decidir por uma posição; ou, ocasionalmente, decidindo por ficar em

cima do muro, como a personagem Adriana, de “A cidade maravilhosa”.

Apenas uma pequena parcela das indecisões de Coelho Neto soaria estranhíssima se ocorresse em outros autores que criaram ficções no mundo rural. Seria difícil tomar qualquer um deles, e reconhecê-lo alterando quatro, cinco vezes o registro do discurso de suas personagens durante uma mesma narrativa — ou uma vez que fosse. Ou ridicularizando os mesmos sertanejos que exalta. Explicando em detalhes as crenças de suas personagens, para, em seguida, esmerar-se em corrigi-las por não seguirem a religião cristã urbana. Louvando a arte sertaneja em um conto, e chamando essa mesma arte de inferior no outro. Interrompendo uma narrativa nos sertões para mostrar o quanto ele conhece da cultura grega. Reescrevendo um livro seu para se adequar melhor a ideias políticas vigentes. Fazendo coletâneas aleatórias de contos e crônicas. Defendendo, ao mesmo tempo, negros e escravocratas. Esquecendo de personagens ao longo da história, ou mudando de tema abruptamente, como quando se entrega aos excessos do gótico. Defendendo uma ideia e seu oposto alternadamente, várias vezes. Alguns escritores podem ter feito uma ou duas dessas coisas em certos momentos¹¹⁵ — e, de fato, uma característica da ficção rural do fim do Império e início da Primeira República foi as incertezas e dúvidas em relação ao material retratado e suas possibilidades de ficcionalização —, mas quem as fez constantemente, ao longo de décadas?

Ao mesmo tempo, Coelho Neto produziu um conjunto de escritos de valor. Mas isolar tais trabalhos e pensar apenas neles é errôneo. Como apontei na introdução, recortes podem defender qualquer coisa; a longo prazo, é uma solução estranha. Por exemplo, posso, sem dificuldades, indicar um conjunto de obras que mostram Coelho Neto de forma positiva ou negativa sobre alguma questão específica e escrever um artigo sobre isso. Mas, caso alguém deseje explorar mais a questão, seria preciso, para manter essa imagem positiva ou negativa do autor, sugerir ao estudioso, ao aluno, que ele evite ler tais e tais ficções ou crônicas, que pule algumas páginas do romance que analisei, que não leve muito a sério a construção de certas personagens em outras narrativas. É como se fosse algo que só funcionasse se a pessoa usasse antolhos, olhando apenas para o que o artigo quer defender e nada mais.

115 Exemplificando: um discurso mal desenvolvido? Arinos também experimentou com uma transcrição da oralidade sem maiores profundidades, como em “O mão-pelada” (*Histórias e paisagens* (1921)), conto menor, que não se desenvolveu em um romance que seria de maior importância, como foi *Rei negro*. Descrever sobre o que jamais se viu? Temos Alencar e seu *O gaúcho* (1870) — mas compare isso com os atlanteanos, orientais e figuras bíblicas do autor maranhense. Mudar de estilo? Virgílio Várzea costumava alternar entre ficções rurais, amorosas, náuticas e históricas — p.e., *Histórias rústicas* (1904) é uma coletânea de contos assim e ainda mais e, não obstante, com uma integridade inexistente em Coelho Neto. Desprezar o sertanejo? Lobato faria isso. Porém, mesmo quando Monteiro Lobato muda de opinião — p.e., de um “Velha praga” (1914) para um *Problema vital* (1918) —, as novas ideias são apresentadas com argumentos, as antigas negadas, e não há um retorno a essas um ano depois.

Em suma, não é o caso de se atentar a não jogar fora o bebê junto com a água suja. Isso implica a existência de duas entidades distintas e, disso, a possibilidade de recortes apropriados. No lugar disso, é preciso entender como lidar com o monstro que indiquei na introdução. O bem e o mal, o correto e o incorreto, o sábio e o ingênuo estão plenamente unidos na obra de Coelho Neto. Eles formam um todo. As ideias contraditórias vieram da mesma cabeça, foi a mesma mão que escreveu livros díspares. Buscar separá-lo em partes é aleijá-lo, até mesmo matá-lo. Pois é remover o que o torna único.

As incertezas e a desordem são as qualidades maiores de Coelho Neto. Seu maior legado para a literatura brasileira é ter construído, desde a palavra ao mesmo tempo requintada e supérflua até a miríade incongruente do todo, um universo igualmente limitado, superpovoado e contraditório de escritos, os frutos da lógica desconexa de um sonho: ser um escritor. Foi com esse singular pé-de-cabra estilístico que o autor maranhense ajudou a abrir a porta para a profissionalização do autor no Brasil. Não haveria, acima de qualquer juízo crítico, uma graça nisso tudo, nos vários sentidos que a palavra carrega?

REFERÊNCIAS

ALKMIM, Tânia Maria. “Linguagem de escravos: em busca de registros históricos”. In: *Estudos Portugueses e Africanos*. Campinas: v. 28, 1996, p. 63–71.

_____. “Falas e cores: um estudo sobre o português de negros e escravos no Brasil do século XIX”. In: LIMA, Ivana Stolze & CARMO, Laura do (org.). *História social da língua nacional*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2008.

ARISTÓTELES. *Poética* (trad. Eudoro de Sousa). 7ª ed. [Lisboa]: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2003.

ARNHEIM, Rudolf. *Entropy and art: an essay on disorder and order*. Berkeley: University of California Press, 1971.

ASSIS, Machado de. *Obra completa*, v. 4. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

_____. “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”. In: GIL, Fernando Cerisara. *Ensaio sobre a formação do romance brasileiro*. Curitiba: UFPR, 2014, p. 217–225.

BARRETO, Lima. *Toda crônica, volume I*. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

BÍBLIA (português). *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2002.

BLOOM, Clive. *Gothic histories*. London & New York: Continuum, 2010.

BOTTING, Fred. *Gothic*. London & New York: Routledge, 1996.

BROCA, Brito. *Ensaio da mão canhestra*. São Paulo: INL, 1981.

BROOKSHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

BUENO, Luís. “No trivial da ideia: o rural e o urbano no conto brasileiro na Primeira República”. In: *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte: UFMG, v. 25, n. 2, dez. 2016, p. 47–64.

CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*. São Paulo: 34, 2002.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 14ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2017a.

_____. *A educação pela noite*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2017b.

COELHO NETO. *Rapsódias*. Rio de Janeiro: Imprensa Lombaerts, Marc Ferrez & Comp., 1891.

_____. *A Capital Federal (impressões de um sertanejo)*. Rio de Janeiro: O Paiz, 1893.

_____. *Praga*. Rio de Janeiro: J. Cunha & C. Editores, [1894].

- _____. *Miragem*. Rio de Janeiro: Domingos de Magalhães, 1895.
- _____. *Romanceiro*. Rio de Janeiro: Laemmert & C., 1898.
- _____. *Seara de Ruth*. Rio de Janeiro: Domingos de Magalhães, [1898].
- _____. *A Conquista*. Rio de Janeiro: Laemmert & C., 1899.
- _____. *Por montes e vales (Ouro Preto e Vassouras)*. Rio de Janeiro: Domingos de Magalhães, [1899].
- _____. “As Belas Artes”. In: *Livro do centenário (1500–1900)*, v. II. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1900, seção I.
- _____. *Conferências literárias*. Rio de Janeiro: Garnier, 1909.
- _____. *Compêndio de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves/ Paris: Aillaud, Alves & cia., 1913.
- _____. *Sertão*. 3ª ed. Porto: Chardron, [1914].
- _____. *Versas*. Salvador: Catilina, 1918.
- _____. *Frutos do tempo*. Salvador: Catilina, 1919.
- _____. *Miragem*. Ed. definitiva. Porto: Chardron, 1921.
- _____. *Vesperal*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1922.
- _____. *Frechas*. Rio de Janeiro: Francisco Alvez, 1923.
- _____. *Treva*. 3ª ed. Porto: Chardron, 1924a.
- _____. *O morto (memórias de um fuzilado)*. 3ª ed. Porto: Chardron, 1924b.
- _____. *Apólogos (contos para crianças)*. 4ª ed. Porto: Chardron, 1924c.
- _____. *A bico de pena*. 3ª ed. Porto: Chardron, 1925a.
- _____. *Cenas e perfis*. Ed. definitiva. Porto: Chardron, 1925b.
- _____. *Rei negro*. 2ª ed. Porto: Chardron, 1926.
- _____. *O rajá de Pendjab, vol. I*. 2ª ed. Porto: Chardron, 1927a.
- _____. *O rajá de Pendjab, vol. II*. 2ª ed. Porto: Chardron, 1927b.
- _____. *Banzo*. 2ª ed. Porto: Chardron, 1927c.

- _____. *Canteiro de saudades*. Porto: Chardron, 1927d.
- _____. *Bazar*. Porto: Chardron, 1928a.
- _____. *Vida mundana*. 3ª ed. Porto: Chardron, 1928b.
- _____. *Inverno em flor*. 4ª ed. Porto: Chardron, 1928c.
- _____. *Vencidos*. Porto: Chardron, 1928d.
- _____. *A cidade maravilhosa*. São Paulo: Melhoramentos, [1928].
- _____. *A árvore da vida*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & C., 1929.
- _____. *Páginas escolhidas*. Rio de Janeiro: Vecchi, 1945.
- _____. *Teatro de Coelho Neto I*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.
- _____. *Teatro de Coelho Neto II*. Rio de Janeiro: Funarte, 2001.
- _____. *Bilhetes postais*. Campinas: Mercado de Letras/Cecult; São Paulo: Fapesp, 2002.
- _____. *Às quintas*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- COELHO NETO, Paulo. *Coelho Neto*. Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1942.
- _____. “Imagem de uma vida”. In: COELHO NETO. *Obra seleta*, v. I. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958, p. lxxxiii–cvi.
- _____. *Bibliografia de Coelho Neto*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1972.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. São Paulo: Nova Cultural, 2002.
- DEHON, Leão. *Mil léguas na América do Sul*. Corupá: Dehonianos, 2021.
- DIRKSEN, Valberto. *Presença e missão dehoniana no Sul do Brasil*. Florianópolis: Lagoa, 2004.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia. *Historia y novela: poética de la novela histórica*. 2ª ed. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 2003.
- GIL, Fernando Cerisara. *A matéria rural e a formação do romance brasileiro: configurações do romance rural*. Curitiba: Appris, 2020.
- _____. *Pelo prisma rural: ensaios de literatura brasileira*. Campinas: Unicamp, 2023.
- GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- GRIECO, Agrippino. *Evolução da prosa brasileira*. Rio de Janeiro: Ariel, 1933.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil*. 3ª ed. São Paulo: Edusp, 2017.

JARDIM, Elyeth Costa Silva. *A realidade múltipla de Coelho Neto: uma análise do conto realista*. Dissertação (Mestrado em Letras). Rio de Janeiro: UFRJ, 1981.

KEHL, Maria Rita. *18 crônicas e mais algumas*. São Paulo: Boitempo, 2011.

LIENHARD, Martin. “Of mestizajes, heterogeneities, hybridisms and other chimeras: on the macroprocesses of cultural interaction in Latin America”. In: *Journal of Latin American Cultural Studies*. Travesia, v. 6, n. 2, 1997, p. 183–200.

LIMA, Herman. “Coelho Neto: as duas faces do espelho”. In: COELHO NETO. *Obra seleta*, v. I. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958, p. xi–lxxxii.

LIMA, Nísia Trindade. *Um sertão chamado Brasil*. 2ª aumentada. São Paulo: Hucitec, 2013.

LOBATO, Monteiro. *Urupês*. 13ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1964.

_____. *A barca de Gleyre*. São Paulo: Globo, 2010.

LUKÁCS, György. *Estética: a peculiaridade do estético*, v. I. São Paulo: Boitempo, 2023.

MARCHEZAN, Luiz Gonzaga. “Introdução”. In: *O conto regionalista: do romantismo ao pré-modernismo*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009, p. IX–XLIII.

MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*, vol. V. Ponta Grossa: UEPG, 2010.

MENDES, Leonardo. “Álbum de Caliban: Coelho Neto e a literatura pornográfica na Primeira República”. In: *O Eixo e a Roda*. Belo Horizonte, v. 26, n. 3, nov. 2017, p. 205–228.

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

MIRANDA, Veiga. *A sucessão de Coelho Neto na Academia Brasileira de Letras*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1935.

MOREYRA, Manoel. *Coelho Neto: Aspectos da sua vida e sua obra*. São Paulo: Elvino Pocaí, 1940.

MURARI, Luciana. *Natureza e cultura no Brasil (1870–1922)*. São Paulo: Alameda, 2009.

_____. “Uma geografia literária do Brasil: a escrita do espaço nacional na Primeira República”. In: *Ipotesi*. Juiz de Fora, v. 18, n.1, jan/jun 2014, p. 35–50.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *Coelho Netto: um antigo modernista*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2016.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *O campesinato brasileiro: ensaios sobre civilização e grupos rústicos no Brasil*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1976.

RAMA, Ángel. *Literatura, cultura e sociedade na América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

_____. *A cidade das letras*. São Paulo: Boitempo, 2015.

RAMOS, Hugo de Carvalho. *Plangências (vol. II das Obras completas)*. São Paulo: Panorama, 1950.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. In: SILVEIRA, Valdomiro. *Nas serras e nas furnas*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

RIBEIRO, Darcy. *Os índios e a civilização*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1977.

RIO, João do. *O momento literário*. Rio de Janeiro & Paris: Garnier, [1908].

ROMERO, Silvio. “A literatura”. In: *Livro do centenário (1500–1900)*, v. I. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1900, seção III.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SCHWARCZ, Lília Moritz. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário*. São Paulo: Claro enigma, 2012.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural da Primeira República*. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1999.

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

SOSNOWSKI, Saúl. *Desenhos das letras latino-americanas*. [Rio de Janeiro]: Fundação Darcy Ribeiro, 2022.

TAUNAY, Visconde de. “Advertência de Juca, o tropeiro”. In: GIL, Fernando C. *Ensaio sobre a formação do romance brasileiro*. Curitiba: UFPR, 2014, p. 287.

VAZQUEZ, Gustavo Krieger. *O regionalismo da Belle Époque: discursos, tipos e transformações socioeconômicas*. Dissertação (Mestrado em Letras). Curitiba: UFPR, 2021.

_____. “O gótico no regionalismo de Coelho Neto: uma forma de representação e compreensão”. In: *Leitura (UFAL)*, n. 74, 2022, p. 89–100.

VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira — Primeira série*. Rio de Janeiro: Garnier, 1901.

_____. *Estudos de literatura brasileira — Quarta série*. Rio de Janeiro: Garnier, 1904.

_____. *Estudos de literatura brasileira — Sexta série*. Rio de Janeiro: Garnier, 1907.

_____. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira, 1601 a Machado de Assis, 1908*. 4ª ed. Brasília: UnB, 1963.

ANEXO A — Lista de narrativas rurais de Coelho Neto

Lista parcial de narrativas ficcionais de Coelho Neto que lidam com o mundo rural, com indicação do ano se publicado em livro; se não, a data da publicação em periódico (data inicial no caso de obra serializada). Inclui palavras-chave de assuntos abordados.

NOME	LOCAL DE PUBLICAÇÃO	DATA	PALAVRAS-CHAVE
“A evadida”	<i>A onda</i>	17/10/1884	Fuga e captura de escravizada.
“O pai do céu”	<i>Gazeta de Notícias</i>	20/01/1886	Obra não encontrada (ver anexo B).
<i>Guanabara</i>	<i>Vida moderna</i>	18/12/1886	Gênese indígena.
<i>O rei fantasma</i> (a introdução)	<i>Cidade do Rio</i>	07/12/1887	Relato de um soldado sertanejo; sobrenatural.
“Na roça”	<i>Cidade do Rio</i>	02/05/1888	Guerra; sertão idílico.
“A vingança”	<i>O Vassourense</i>	30/06/1889	Romance; sobrenatural.
“Cântico selvagem”	<i>A Republica</i>	07/05/1890	Chegada dos europeus à América; fim dos indígenas.
“Inocência”	<i>Rapsódias</i> (em outros contos da obra com trabalhadores rurais, há neve).	1891	Ingenuidade sertaneja.
“Villancete”	<i>O Paiz</i>	20/03/1892	Ostracização de homem negro.
<i>Os narcotizadores</i>	<i>O Paiz</i>	08/06/1892	Ciganos, aborto.
“Contos de Natal”	<i>O Paiz</i>	11/12/1892	Contos natalinos; narradora sertaneja.
<i>A Capital Federal</i>		1893	Sertanejo de posses visita a capital.
“Ritornello”	<i>Baladilhas</i>	1894	Recordações de um casal de velhos sertanejos.
“Manhã de abril”	<i>O Paiz</i>	18/04/1894	Descritivo.
“As pérolas”	<i>O Paiz</i>	29/04/1894	Artesanato rural; roubo.
“O pároco”	<i>O Paiz</i>	30/08/1894	Padre que teria uma filha.
“Sem lar”	<i>O Paiz</i>	23/09/1894	Pescador perde sua casa.
“Almas ingênuas”	<i>O Paiz</i>	21/11/1894	Ingenuidade de sertanejos no mundo urbano.
“A missa do galo”	<i>O Paiz</i>	25/12/1894	A missa do galo.

“Mezinha”	<i>O Paiz</i>	26/12/1894	Humor sobre ingenuidade rural.
“A endemoninhada”	<i>Fruto proibido</i>	1895	Gravidez adolescente.
“A confissão”	<i>Fruto proibido</i>	1895	Gravidez adolescente.
“Idílio rústico” (previamente “O mealheiro”)	<i>Fruto proibido</i>	1895	Erotismo.
<i>Miragem</i>		1895	Dificuldades da vida no interior.
“Praga”	<i>Sertão</i>	1896	Matricídio. Gótico.
“O enterro”	<i>Sertão</i>	1896	Indígena ostracizada.
“A tapera”	<i>Sertão</i>	1896	Senhor de terras arruinado. Gótico.
“Firmo, o vaqueiro”	<i>Sertão</i>	1896	Morte de um agregado.
“Cega”	<i>Sertão</i>	1896	Vida rural.
“Os velhos”	<i>Sertão</i>	1896	Vida rural. Gótico.
“Mãe Geralda”	<i>Folha do Norte (PA)</i>	03/01/1897	Conto religioso que reutiliza trechos da introdução de “Contos de Natal”.
“Contando estrelas”	<i>Álbum de Caliban</i>	1897	Erotismo.
“A esfolhada”	<i>Álbum de Caliban</i>	1897	Erotismo.
“A aranha caranguejeira”	<i>Álbum de Caliban</i>	1897	Erotismo.
“Sertaneja”	<i>Álbum de Caliban</i>	1897	Erotismo.
“Mãe”	<i>Seara de Ruth</i>	1898	Escravizada separada do filho.
“Peste” (previamente “A confissão”, sem relação com conto de <i>Fruto proibido</i>)	<i>Seara de Ruth</i>	1898	Doença, sexualidade, saudades da Monarquia, gravidez adolescente, conflitos familiares.
“Contrição”	<i>Seara de Ruth</i>	1898	Homem urbano é inspirado pela religiosidade sertaneja.
<i>O rajá de Pendjab</i>		1898	Bandeirantes; história indígena.
“O centenário”	<i>Romanceiro</i>	1898	Um velho jequitibá.
“Mandoví”	<i>Romanceiro</i> (depois, em <i>Sertão</i>)	1898	Ingenuidade rural.
“Segundas núpcias”	<i>Romanceiro</i> (depois, em <i>Treva</i>)	1898	Matrimônio. Gótico.

“A aldeia”	<i>Romanceiro (outros contos da obra com o mundo rural parecem situados na Europa).</i>	1898	Saudades da vila natal.
<i>O morto - memórias de um fuzilado</i>		1898	Há momentos no interior de Minas Gerais.
“A pescadora de siris (Impressão)”	<i>Pacotilha, MA</i>	07/08/1899	Negra pescadora de siris.
“Luar”	<i>A bico de pena</i>	1904	Um passeio pelo interior; admirar a lua.
“A sorte”	<i>A bico de pena</i>	1904	Religiosidade rural, sexualidade adolescente.
“O pescador”	<i>Apólogos</i>	1904	Pescador vaidoso.
“Os três grãos de milho”	<i>Apólogos</i>	1904	Esforço compensatório.
“Frutos de ouro”	<i>Apólogos</i>	1904	Riqueza, ambição.
“Os vizinhos”	<i>Apólogos</i>	1904	Desejos realizados.
“O lenhador”	<i>Apólogos</i>	1904	Avareza.
“A união”	<i>Apólogos</i>	1904	Fazendeiros contra criminosos.
“O diamante”	<i>Apólogos</i>	1904	Ladrões.
“A gota de água e as nuvens”	<i>Apólogos</i>	1904	Ambição.
“Acédia”	<i>Água de juventa</i>	1904	Concupiscência de um padre.
“Água de juventa”	<i>Água de juventa</i>	1904	Em determinado momento, os protagonistas se cruzam com sertanejos.
“A fronteira”	<i>Contos pátrios</i>	1904	Luta pelas fronteiras do país.
“O pároco (conto de Natal)” (previamente “O cura (Natal na aldeia)”)	<i>Contos pátrios</i>	1904	Milagre em uma igreja.
“O tesouro”	<i>Contos pátrios</i>	1904	Valor do trabalho.
“O ambicioso”	<i>Contos pátrios</i>	1904	Avareza.
“O lenhador”	<i>Contos pátrios</i>	1904	Lembranças.
“Quem tudo quer, tudo perde”	<i>Contos pátrios</i>	1904	Ganância.
“Bom Jesus da Mata”	<i>Treva</i>	1906	Artista idealista; obra tratada como divina por

			sertanejos.
“Os pombos”	<i>Treva</i>	1906	Doença.
“Assombramento”	<i>Treva</i>	1906	Punição a escravizada. Gótico.
“Fertilidade”	<i>Treva</i>	1906	Avareza.
“Lavradores”	<i>Seculo XX</i>	ed. 8 de 1906	Conversa entre idosos.
“Os sertanejos”	<i>A Notícia</i>	29/10/1908	Ingenuidade de sertanejos no mundo urbano.
“Mandinga” (“No tribunal” na primeira edição)	<i>Vida mundana</i>	1909	Negro é julgado por ter ajudado uma mulher a abortar, o que a matou.
“O milagre”	<i>Cenas e Perfis</i>	1910	Sabedorias rurais.
“Nihil Novum”	<i>Cenas e Perfis</i>	1910	Sabedorias rurais.
“Crendices”	<i>Cenas e Perfis</i>	1910	Sabedorias rurais.
“Fadário”	<i>Cenas e Perfis</i>	1910	Violência.
“A ilusão”	<i>Cenas e Perfis</i>	1910	Alucinação religiosa.
“Banzo”	<i>Banzo</i>	1913	Vida de um negro pobre.
“Mau sangue”	<i>Banzo</i>	1913	Judeu errante.
“No rancho”	<i>Banzo</i>	1913	Judeu errante. Doença.
“Escrúpulo”	<i>Banzo</i>	1913	Amores adolescentes.
“Atração da terra”	<i>Banzo</i>	1913	Criança pensa que o mundo vai acabar por ter jogado uma folha de calendário fora.
“Traição”	<i>Banzo</i>	1913	Disputa por uma mulher.
“Casadinha”	<i>Banzo</i>	1913	Jovem é abandonada grávida por namorado.
<i>Rei negro</i>		1914	Mulher de escravizado é abusada por filho de senhor. Reconhecimento da herança africana.
“Boi de piranhas”	<i>Vesperial</i>	1922	Sabedoria rural.
“Taperas”	<i>Vesperial</i>	1922	Origem e abandono de uma vila.
“Os bárbaros”	<i>Conversas (contos dialogados)</i>	1922	Fazendeiros discutem sobre imigrantes.
“Niobe”	<i>Contos da vida e da morte</i>	1927	Lepra (o mundo rural é apenas citado).
“Trovoadas secas”	<i>Contos da vida e da morte</i>	1927	Questionando o suicídio.

“O mosquito”	<i>Contos da vida e da morte</i>	1927	Doença.
“A vidente”	<i>Contos da vida e da morte</i>	1927	Sertaneja é capaz de prever a morte dos outros.
“Conversa de xadrez”	<i>Contos da vida e da morte</i>	1927	Sertanejo preso por causa de uma mulher.
“Reservas” (inclui “O rato coró” e “O apuizeiro”)	<i>Pacotilha (MA)</i>	14/01/1928	Histórias amazonenses que lhe teriam sido contadas por Euclides da Cunha, e que viriam a ser parte de <i>Um paraíso perdido</i> (não chegaram a ser).
“O encontro”	<i>Vencidos</i>	1928	Negra reencontra escravagista décadas após a Abolição.
“A cidade maravilhosa”	<i>A cidade maravilhosa</i>	1928	Dúvida entre estar entre o mundo rural e o urbano.
<i>A árvore da vida</i>		1929	Valor de trabalhar a terra.
“Tourima Alçada”	<i>Fogão gaúcho</i> (obra não concluída em vida)	1945 (escrita, é provável, próximo ao ano 1910)	Vida gaúcha.
“Bagual”	<i>Fogão gaúcho</i>	(Uma versão mais curta foi publicada em <i>A Notícia</i> , 13–14/01/1910)	Vida gaúcha.

Peças de teatro com personagens rurais ou outra matéria rural: *Fim de raça* (1900), *O diabo no corpo* (1905), *Neve ao sol* (1907), *Quebranto* (1908), *O desastre* (1923).

ANEXO B — Sobre “O pai do céu”

Coelho Neto, na crônica “Valentim Magalhães” (*A bico de pena*, de 1904), reconhece sua estreia literária no Rio de Janeiro com a publicação do conto “O pai do céu”, em *Gazeta de Notícias*. Embora se saiba a data exata dessa publicação, 20 de janeiro de 1886 (é anunciada no periódico do dia anterior), não encontrei exemplares das páginas que contém tal conto¹¹⁶. Por fragmentos presentes algures, podemos ter uma impressão inicial:

Bois ao longe espavavam-se na frescura aromal das ervas rorejadas, um ao lado dos outros, a cauda em jogo, o pelo fino acendido, bufando pelas narinas dilatadas, rubras e cobertas de fios, esmoendo com calma mirando-se cismadoramente no cristalino ribeirão cantante. (*A Semana*, 23/01/1886, p. 4)

As guaribas roquejavam no recesso da montanha a prece derradeira — as guaribas — os muezins dos bosques. (*Pacotilha*, MA, 18/02/1886, p. 2).

De acordo com o autor maranhense, “Pai do céu” foi conto “puramente descritivo” (1925, p. 299), o que os breves trechos acima corroboram. Paulo Coelho Neto, filho do autor, apontou que no conto “era evidente a influência de Fialho de Almeida” (Coelho Neto, Paulo, 1958, p. Lxxxv)¹¹⁷. Uma última informação encontrada sobre esse conto, no caso sobre supostos personagens, embora dúbia: um artigo em *A Gazeta* (SP), de 5 de maio de 1944¹¹⁸, em defesa dos boêmios da época, que teriam sido engajados no movimento abolicionista, afirma que “Coelho Neto confessa haver estreado naquele jornal com um conto sobre negros intitulado ‘O pai do céu’”.

Cogito a possibilidade de que a introdução de *O rei fantasma* (a obra da década de 1880, não a situada no Egito) tenha sido um reaproveitamento de “O pai do céu”. Há um trecho do conto (“as guaribas roquejavam no recesso da montanha a prece derradeira — as guaribas — os muezins dos bosques”) que lembra um dos fragmentos do romance (“as

116 Há microfilmes e digitalizações na Biblioteca Nacional e na hemeroteca da Unesp da *Gazeta de Notícias* do dia 20/01/1886, mas em nenhum há as páginas do “Suplemento Literário” onde o conto foi impresso. Por curiosidade, também constaram nessa publicação “Trio em lá menor”, de Machado de Assis, e “A chibata”, de Adolfo Caminha, entre outros contos. A busca infrutífera por esse “Suplemento” não é recente. De acordo com Saulo Neiva (2015), que tampouco encontrou originais do periódico de 20/01, Galante de Sousa, estudioso de Machado, fez tal busca para uma obra bibliográfica de 1955, sem resultados.

117 Fialho de Almeida foi importante autor português; sua primeira obra, *Contos*, é de 1881. Paulo Coelho Neto afirma em sequência que seu pai também foi influenciado por Eduardo Salamonde, “com quem, então, ele morava na Vila Isabel” (Coelho Neto, Paulo, 1958, p. lxxxv). Salamonde foi jornalista — p.e., foi por anos editor de *O Paiz*. A única obra ficcional sua publicada que encontrei foi o incompleto conto “Beira-mar”, publicado em *A Vida Moderna* nos dias 08/01, 22/01 e 05/02/1887, e então abandonado. Em periódicos da época, li menções a um romance de Salamonde, *Sinfonia do tédio*, mas tudo indica que nunca foi publicado (*O Meio*, 14/09/1889, p. 9; *Gazeta de Notícias*, 11/08/1890, p.3; *O Mercantil*, S.P., 21/08/1890).

118 Retirei essa informação de um livro de recortes feito por Paulo Coelho Neto, onde não consta a página.

guaribas roncam nas serras azuis, soturnas e merencórias, como uma colegiada de monges rezando salmos ao Deus dos Aflitos” (*Cidade do Rio*, 07/12/1887)). Há também um equivalente do outro fragmento citado anteriormente, em que bois e um rio são mencionados. Embora possa ser coincidência, deve-se notar que o espectro/vampiro presente no romance é chamado de “O pai da neblina”. Acima de tudo, haver uma reutilização de algo anterior explicaria a desconexão entre a introdução e o restante da história de *O rei fantasma*. Coelho Neto frequentemente reaproveitava ideias, e a suposição de que ele teria reescrito “O pai do céu” seria algo até mesmo provável. Porém, é opinião que, por enquanto, não pode ser mais do que isso.

O curioso é que Valentim Magalhães, o primeiro a criticar pública e negativamente Coelho Neto (é a crítica presente em *A Semana* de onde recuperamos o trecho acima, assinada por “Z”), chama seu estilo de “pretencioso, superabundante, sobrecarregado; abusa do descritivo, fatigando”. Isto é, Magalhães prenunciou, no começo de tudo, opinião que inúmeros críticos posteriores expressariam em relação a toda a obra do autor maranhense. Magalhães viria a ser editor do jornal *A Semana*, onde Coelho Neto publicaria a segunda versão do inconcluso *Guanabara*.

REFERÊNCIAS

COELHO NETO. *A bico de pena*. 3ª ed. Porto: Chardron, 1925.

COELHO NETO, Paulo. “Imagem de uma vida”. In: COELHO NETO. *Obra seleta*, v. I. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958, p. lxxxiii–cvi.

NEIVA, Saulo. “‘Não creias tu nisso, leitor amado’: sobre a datação dos contos de *Várias histórias*”. In: *Matraga*. Rio de Janeiro, v.22, n.37, jul/dez 2015, p. 133–147.

ANEXO C — Considerações sobre a seção militar de *Miragem*

Anteriormente, analisei os trechos rurais de Miragem, comparando a primeira edição da obra com a “edição definitiva”. Por escapar do escopo da tese, deixei de lado a seção que trata da vida militar de Thadeu. Porém, por ser o trecho em que as versões mais diferem, além de poder ser útil a estudiosos da obra, apresento aqui algumas mudanças selecionadas, além de certo contexto histórico.

O protagonista de *Miragem* é Thadeu, sertanejo de Vassouras, homem frágil que se alista, indo a Mato Grosso junto ao exército, testemunhando em primeira mão a Proclamação da República, voltando em seguida para sua terra natal para ver sua família desintegrada e morrer pouco tempo depois. Vejamos alguns trechos da segunda parte do romance, em que eventos históricos são mencionados.

Os soldados, que não sabem por que estão sendo enviados ao Paraguai, discutem de forma a buscar um entendimento da situação:

- E que história é essa com os paraguaios...?
- Sei lá.
- Dizem que eles andam por lá fazendo tropelias. [...]
- Que nada! Que é que dizem os jornais?
- Que há uma questão entre bolivianos e paraguaios.
- História! bradou o cadete. Não há nada! posso garantir a vocês. Eu conheço o Paraguai, estive lá há pouco tempo. O Paraguai não tem homens, a guerra devastou aquilo tudo. E a Bolívia... Coitada da Bolívia! Isto é história...! O que é sei eu!
- Que é? indagou Thadeu curioso.
- Que é? é medo. Medo que o governo tem do exército. (1921, p. 131–132).

O cadete explica que o Império, para evitar a revolta dos militares, está mandando uma parte do exército para o Mato Grosso. Um pouco adiante, temos a introdução de uma personalidade histórica:

- E dizem que é justamente por causa do Deodoro que nós vamos, adiantou o mulato.
- Por causa do Deodoro, por quê?
- Porque anda metido com os republicanos.
- Que republicanos, homem! Onde é que há republicanos...? Isso é história. Eles gritam, mas não fazem nada. Quem é que quer saber de República nesta terra? (1921, p. 141).

Temos, aqui, a posição do soldado comum — e, também, do homem comum em geral — diante dos mecanismos políticos que se engrenavam na época. Há aqueles contra e a

favor da República; alguns não enxergavam vantagem alguma na mudança, enquanto outros a tomavam por essencial. Afinal, não era possível que entendessem a complexidade *in toto*; diferente de um livro de história, que busca ser fidedigno, aqui temos uma das características da ficção, que é a de abrir possibilidades.

Sobre eventos mais antigos, o narrador discorre de forma mais precisa. Após os batalhões entrarem no Paraguai pelo norte, Humaitá, é dito sobre o fim da guerra:

Ali fizera a sua concentração a flor do exército de Lopes, no intuito de fechar a passagem às forças brasileiras; dali, daquelas barrancas, a artilharia despejara sobre os navios que subiam as águas a sua surriada contínua. Aquelas voltas fluviais, tão serenas então, haviam guardado insídias de torpedos; e correntes estendidas de margem a margem haviam tentado em vão sustar a marcha triunfal da esquadra [...] A velha igreja desmantelada era o único indício de vida, espécie de marco religioso deixado na melancolia e no ermo, para atestar a passagem de uma era de civilização e de fanatismo [...] (1921, p. 156).

Apesar de haver, aqui, uma consideração determinante por parte do narrador — os atos de Solano Lopes seriam os de um fanático — os desmembramentos da guerra são discutidos pelas personagens, abrindo novamente opiniões diversas. Temos um pouco da história dos derrotados, da pobreza reinante no local. Enquanto os soldados buscam, do barco onde estão, descobrir qual foi o local exato da derrota de Lopes, um deles oferece sua visão sobre o estado atual do Paraguai, o que é respondido com uma visão oposta:

— Não há gente nesta terra... Parece que a guerra comeu tudo, observou Fabricio. Uma cabana aqui, outra além e mato. Mato que Deus manda!
— É triste! [...]
— Iche! Que tapera! exclamou Fabricio retirando-se e, em assomo de patriotismo, sacudindo a cabeça, juntou com ironia: Ahn! quem mandou? Quem não pode com o tempo não inventa moda... Buliram... Tá aí¹¹⁹.
Mas Thadeu, como se resumisse na alma toda a piedade e toda a misericórdia pelos vencidos, exprobrou o camarada:
— Ah! Fabricio, não fales assim. Coitados! Deixa lá... (1921, p. 157–158).

Os militares então passam por Assunção, chegando a Corumbá, mais precisamente ao forte de Coimbra, no Mato Grosso, onde ficam por alguns meses. Embora Deodoro esteja teoricamente presente, ele não é mais mencionado nessa seção. Thadeu se apaixona e engravida uma moradora local, da qual precisa se separar com tristeza quando o exército retorna ao Rio de Janeiro.

A sequência da Proclamação da República é parte essencial de *Miragem*, com Coelho Neto tendo explicado que “fi-la para aproveitar o que sabia dos pródromos da República e

119 Na primeira versão, a afirmação é direta — “Ahn! quem mandou que se metessem com os brasileiros?! Está aí...” (1895, p. 217).

para fixar as minhas impressões da manhã histórica (e tão adulterada em narrativas cerebrinas e tendenciosas) de 15 de novembro” (*Dom Casmurro*, natal de 1943)¹²⁰. Vejamos uma descrição atual daquela época, comparando como a obra representou-a. José Murilo de Carvalho (2012, p. 127–128) oferece essa sucinta descrição:

O golpe estava marcado para o dia 17, mas alguns oficiais o precipitaram espalhando nas guarnições boatos de que o governo mandara prender Deodoro e Benjamin e que tropas da Guarda Nacional, da polícia e da Guarda Negra atacariam os quartéis. Na madrugada do dia 15, cerca de seiscentos militares congregaram-se no Campo de Santana, em frente ao quartel-general do Exército. Deodoro, recuperado de um ataque de asma, assumiu o comando. O comandante das tropas reunidas no quartel-general, general Floriano Peixoto, recusou-se a mandar atacar os revoltosos. Aproximadamente às 9 horas, Deodoro foi admitido ao quartel onde se achava o presidente do Conselho de Ministros, visconde de Ouro Preto. Falou-lhe dos sofrimentos por que passara no Paraguai e das perseguições do governo ao Exército. Por fim declarou o ministério deposto, sem tocar na questão do regime. As tropas desfilarão pela cidade.

Excetuando a conversa com o visconde de Ouro Preto, tais eventos estão presentes em *Miragem*. Temos a falta de informações dos soldados (“Sentia-se como um presságio sinistro, a ameaça de perigo misterioso, alguma coisa que vinha sorrrateiramente, insinuando-se, que talvez já ali estivesse, invisível, traindo. Que seria?” (1921, p. 204)); o boato da prisão dos oficiais (“garantia-se que havia ordem de prisão contra Benjamin Constant, Deodoro e outros. Mas os incrédulos sorriam ironicamente” (p. 205)); a ida até o Campo de Santana (“cochichava-se na forma: 'Que iam aquartelar no Arsenal de Marinha'. Outros, porém, afirmavam que tinham ordem de seguir para o Realengo [...] o batalhão seguia em silêncio: subiu a rua da Carioca, atravessou o Rocio, entrou na rua Visconde do Rio Branco até o Campo.” (p. 207–208)); a possibilidade de as tropas reunidas no quartel-general atacarem os revoltosos que chegavam (“Havia, entanto, desconfiança. Aquelas forças encerradas no quartel em expectativa fria encaravam-se como inimigas. As atitudes não se definiam [...]” (p. 211)); a doença de Deodoro (“—Uai! É ele mesmo... Pois não diziam que ele estava tão doente, de cama!? Caboclo duro!” (p. 212)).

O desfile pela cidade é mais grandioso na edição de 1921. Na primeira edição, a descrição é lacônica, sem que haja um sabor de vitória, com os soldados sempre em dúvida em relação ao que estava ocorrendo (“Eu não dizia? Eu não dizia?”, diz um oficial, ao que um soldado responde “Mas que é, sargento? Que é?”, sem saber que a República estava proclamada (p. 269–270)). Há uma famosa carta de Aristides Lobo publicada em *Diário Popular* (SP), de 18/11/1899, onde o republicano afirma, sobre a proclamação, que “o povo

120 Sem paginação; recorte encontrado em *Livro da morte*, de Paulo Coelho Neto.

assistiu àquilo bestializado, atônito, surpreso, sem conhecer o que significava”. Um dos méritos de *Miragem* é que, na narrativa, os próprios soldados agem assim. É acentuada a confusão das personagens; em determinado momento, Fabrício lança a seguinte questão:

- Isso é só aqui ou em todo o Brasil?
- Em todo o Brasil... Não há mais império...
- E o norte...?
- Pois o Norte não é Brasil também, homem?! (1895, p. 276–277).

Deodoro é representado de forma diversa nas versões de *Miragem*. Em 1895, após os soldados ficarem alegres ao ver seu superior, ao serem ordenados em pelotões, ocorre “um instante de indecisão e de pasmo” — acabam por segui-lo “submissos e dominados” (1895, p. 268–269). Na edição de 1921, ao contrário, temos descrições épicas dos eventos. Ao verem Deodoro, alguns soldados...

[...] descobriram-se, adiantaram-se da fileira como se quisessem ir ao encontro do camarada heroico, que se arrancava do leito, dominando o sofrimento, para colocar-se ao lado dos seus irmãos de armas, correr com eles o perigo da grande hora, cair ou com eles triunfar na campanha em que se empenhara pela Pátria. [...] Estacando de esbarro Deodoro arrancou da espada, brandiu-a alto, como um raio e, firmando-se nos estribos, ergueu-se imponente, em atitude monumental. (1921, p. 212–213).

Há outros exemplos de diferenças. Resumindo, na edição de 1895, certa desordem é acentuada, as comemorações dúbias; a Proclamação é um acontecimento pragmático sendo feito por certos homens, e não um ato heroico, algo que representa todo o país. À primeira vista, pode-se deduzir que Coelho Neto estava menos confiante na República no calor do momento, o que veio a mudar com o passar dos anos. Pode ter ocorrido uma releitura da situação, uma revalorização tardia. Em discurso proferido em 1922 a veteranos da guerra, por exemplo, o escritor afirma que “salvastes a honra da Pátria na hora do perigo”, “Pátria que, talvez, não fosse a grandeza formosa que é, orgulho da geração que a anima, se, por ela, não vos houvésseis sacrificado nos campos de batalha” (1926, p. 71). Essa visão, coerente com a “edição definitiva” de *Miragem*, não faria sentido com a primeira. Outra possibilidade: se tomarmos duas crônicas escritas no mesmo ano que em a “edição definitiva” foi publicada — “Agitação benéfica” e “Ruy” — vemos um pensador bastante crítico à posição da República nesse início da década de 1920 (“o que era mal na monarquia multiplicou-se em males na República” (1923, p. 34)), e lamentando a derrota de Ruy Barbosa na eleição presidencial. Talvez, embora isso exigisse um estudo mais detalhado das crenças políticas de Coelho Neto, o que era pouco inspirador em 1895 mostrou-se, comparado com a situação ruim de 1921,

elogiável.

De qualquer forma, dada a maior divergência de opiniões entre as personagens, a edição original de *Miragem* é a mais interessante entre as duas, principalmente no que tange o protagonista, que possui um arco mais coerente. O terceiro e último capítulo, com Thadeu voltando a Vassouras e vendo seu núcleo familiar destruído, acentua a falta de importância da Proclamação da República para o indivíduo, o que condiz com seu próprio comportamento e de outros durante o evento na primeira edição.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, José Murilo de. “A vida política”. In: _____ (coord.). *A construção nacional: 1830–1889*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

COELHO NETO. *Miragem*. Rio de Janeiro: Domingos de Magalhães, 1895.

_____. *Miragem*. Ed. definitiva. Porto: Chardron, 1921.

_____. *Frechas*. Rio de Janeiro: Francisco Alvez, 1923.

_____. *Orações*. São Paulo: Livraria Liberdade, 1926.

ANEXO D — “Os pombos” e a medicina no mundo rural

Analiso o conto “Os pombos”, de Treva, partindo dele para mostrar exemplos de como Coelho Neto percebia os problemas sanitários do mundo rural.

Entre os relatos mais depressivos e angustiantes de Coelho Neto, está “Os pombos”. Um casal de roceiros, Tibúrcio e Joana, possuem um filho, Luiz, que está à beira da morte. Acreditando que quando pombos deixam um pombal, é por que “a desgraça vem logo” (1924, p. 130), desejam ardentemente que seus pombos não se afastem. Questionam por que os animais fariam tal ato de ingratidão — afinal, “onde achariam melhor abrigo? [...] Que outro pombal os teria atraído?” (p. 134). Mas os pássaros vão embora. Após o filho morrer, os pombos retornam; Tibúrcio, irritado, destrói o pombal. Das ruínas tira dois filhotes, que esmaga com as mãos em uma espécie de vingança. No fim, Joana conclui que a perda do filho “foi vontade de Deus” (p. 139).

A forma de agir do casal indica decorrências da pobreza e isolamentos enfrentados por esses sertanejos, o que pode ser também compreendido tomando a ciência conforme era na época. Em locais afastados, doenças eram enfrentadas pelos padecentes, sem que remédios ou médicos fossem tomados como condição necessária para a cura. Como aponta a socióloga Betânia Gonçalves Figueiredo (2005, p. 62):

A ausência de profissionais formados nas academias, em diversas regiões do País, ao longo dos séculos XVIII e XIX, não poderia ser sentida como lacuna por parte da população ou como algo que deveria ser preenchido para o bem geral da comunidade. A população estava habituada a lidar com a inexistência deste profissional.

Ou, como afirma uma personagem de outro conto de Coelho Neto, “A endemoninhada”: “Então vosmecê pensa que eu acredito nos médicos? Medicina todo o mundo sabe...” (1895, p. 113).

Figueiredo ressalta que o ato de se deslocar em busca de um profissional da saúde é um costume social adquirido recente. Na época em que se passa “Os pombos”, mesmo a ideia de um médico atender em local fixo é algo não tão comum. De fato, na ficção regionalista de Coelho Neto, é mais raro alguém ir ao médico do que ser visitado por um.

Ao mesmo tempo, a medicina de então era bastante incipiente se comparada mesmo com algumas poucas décadas depois, com técnicas de assepsia e conhecimento sobre bactérias e vírus, por exemplo, estando ainda em estágio que poderíamos até chamar de primitivo. De

acordo com Figueiredo (2008, p. 51), tratando de Minas Gerais como um todo, “o próprio conhecimento da medicina acadêmica apresentava, para os graves problemas de saúde da população mineira do século XIX, soluções com poucas garantias de sucesso, ou seja, de cura”. Quão pior não era no sertão. Se tomarmos os médicos presentes na ficção regionalista de Coelho Neto, não seriam pessoas que seriam de grande utilidade para salvar uma criança doente, o que pode esclarecer a pouca vontade do casal de “Os pombos” em se deslocar em busca de ajuda.

Ao contrário dos curandeiros rurais, que ocasionalmente são úteis, aqueles nas ficções de Coelho Neto que são nomeados médicos pelos outros (não é possível saber se são pessoas formadas ou diletantes) costumam não ter a mínima ideia dos problemas que afligem os doentes (“Cega”, *Miragem*, “Segundas núpcias”, “Assombramento”); recomendam soluções ineficazes (beber leite de vaca, passear de cavalo e respirar ar puro ao protagonista tuberculoso de “Bom Jesus da Mata”; recolhimento a Manoel Fogaça, de *Miragem*, instantes antes dele morrer); ou chegam apenas para afirmar que o morto está, de fato, morto (“A aldeia”, “Cega”). Caso interessante ocorre em “Assombramento”. Mecia está com problemas em sua gravidez. Chega o médico da família, e realiza um exame característico do século XIX, quando as relações médico-paciente ainda não haviam superado os costumes e havia uma “proibição moral do contato técnico do sexo masculino com o paciente do sexo oposto” (Figueiredo, 2008, p. 110): o médico apalpa a grávida “sob os lençóis” (p. 213), isto é, sem sequer ver ou mesmo auscultar o corpo. É declarado, então, que feto está morto.

Provavelmente o momento mais irônico da prática da medicina no mundo rural, e de sua débil utilidade, seja encontrado em “Praga”. Tendo perdido a consciência durante o trabalho, vomitando enquanto convalescia em casa, Raimundo recebe a visita de um médico:

No dia seguinte, de manhã, o médico do lugar subiu a examiná-lo. De pé, à distância do catre, interrogou-o e, antes que ele concluísse a exposição, tomou de uma carteirinha uma folha de papel e, a lápis, rabiscou a fórmula, retirando-se sem declarar a moléstia, apesar das reiteradas perguntas de Raimundo que o seguia com o olhar apavorado. ([1914], p. 20).

Raimundo toma a “poção” (p. 20) indicada, melhorando na hora de dormir, mas acordando novamente com dores. A febre continua durante o dia e, após uma elipse, somos informados que “ia já para duas semanas que ele ali estava estirado, imóvel, a tiritar de frio, ardendo em febre, numa intermitência constante [...]” (p. 25). A medicina de nada serviu; quem passa a cuidar dele, com melhores resultados e mais dedicação, é Úrsula, conhecida por ser “feiticeira” (p. 26).

Junto às limitações da medicina que alcançava o inóspito sertão, temos que as personagens, já de início, tendem a certa debilidade, às vezes até inata: quando tomadas por um infortúnio biológico, tendem a morrer rapidamente ou a sofrer longamente. Não obstante, essa visão sobre os problemas de saúde rurais não impede Coelho Neto de apresentar, em algum momento, uma posição oposta, idealizadora. “Contrição”, de *Seara de Ruth* (1898), além de defender ideias religiosas contrárias às que Coelho Neto exploraria futuramente, quando narradores defenderiam a religião cristã do desviado sincretismo caipira, faz elogio a uma suposta saúde do homem interiorano: “em toda a cercania não há um enfermo, não há um aleijão, toda gente é forte e ri na alegria das terras férteis” (p. 47). Em suma, um interior idílico contrário ao usualmente ficcionalizado, onde problemas de saúde são constantes.

Enfim, podemos sintetizar a questão levantada em “Os pombos” da seguinte maneira: visto a falta de conhecimento e de recursos, resta às personagens confiar na correlação mágica, que acaba obscurecendo as possibilidades de solução. Em traços gerais, essa lógica foi seguida por outras personagens de Coelho Neto. Em seus desesperos, Matheus, de “Fertilidade”, e Isidro, de “Bom Jesus da Mata”, também usam compensatoriamente crenças, visto que suas confusões mentais não possibilitam uma noção clara dos eventos que os circundam. Ou, em um caso menos singular como esses dois, temos Romana, de “Os velhos”, afirmando, sobre a condição do marido, que, “num lugar como este, onde não há doutor, que é que a gente há de fazer? Aqui só a Providência Divina.” ([1913], p. 307).

Para concluir, deve-se ter em conta que, mais do que preferências literárias ou pontos cegos, a forma como intelectuais compreendiam a vida no sertão também houve de mudar ao longo das décadas em que Coelho Neto viveu. As doenças que assolavam o interiorano viriam a ser compreendidas e sanadas principalmente durante a década de 1910, com as missões e trabalhos do Instituto Oswaldo Cruz. Por exemplo, *Problema Vital*, de Monteiro Lobato, foi uma coletânea de artigos previamente escritos para *O Estado de São Paulo*, em 1918, que tratavam dos problemas sanitários que assolavam os sertões. Há um capítulo falando sobre a malária, um sobre a doença de Chagas etc. Mas isso é fim da década de 1910; quando Coelho Neto escreveu “Os pombos” ou “Praga”, temos doenças genéricas, como “cólera”, ou mesmo aflições não nomeadas, pois não se entendia cientificamente o que causava males aos sertanejos.

REFERÊNCIAS

COELHO NETO. *Fruto proibido*. Rio de Janeiro: Domingos de Magalhães, 1895.

_____. *Seara de Ruth*. Rio de Janeiro: Domingos de Magalhães, [1898].

_____. *Sertão*. 3ª ed. Porto: Chardron, [1914].

_____. *Treva*. 3ª ed. Porto: Chardron, 1924.

FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves. “Os manuais de medicina e a circulação do saber no século XIX no Brasil: mediação entre o saber acadêmico e o saber popular”. In: *Educar*. Curitiba: UFPR, n. 25, 2005, p. 59–73.

_____. *A arte de curar: cirurgiões, médicos, boticários e curandeiros no século XIX em Minas Gerais*. 2ª ed. Brasília: Capes; Belo Horizonte: Argvmentvm, 2008.

ANEXO E — Desmistificando prêmios

Uma excessiva importância é dada em certos estudos e biografias de Coelho Neto a um “título” que o autor recebeu, o de “Príncipe dos prosadores brasileiros”. Em verdade, houve dois “prêmios” com esse título. O primeiro foi criado pelo periódico *Phoenix*, de curta duração (1924–1926), do qual Coelho Neto foi colaborador. Com 35 votos, o autor maranhense derrotou Graça Aranha (13 votos) e Oliveira Lima (5 votos) (núm. 17, maio de 1925). Nota-se que, na chamada para o concurso (núm. 6–7, junho–julho de 1924, p. 4), um único autor é mencionado e elogiado — Coelho Neto. Em 1º de outubro de 1927 (p. 38), a revista *O Malho* igualmente anunciou o concurso para a escolha desse “príncipe”. O voto seria livre, mas havia alguns nomes sugeridos e suas respectivas caricaturas. Coincidentemente (ou não), os primeiros desenhos são de Coelho Neto e de Gilberto Amado, que ficariam em primeiro e segundo lugar no resultado apresentado em 21 de abril de 1928 com, respectivamente, 92 e 85 votos dos leitores (em terceiro e quarto, Graça Aranha e Ronald de Carvalho) (p. 24 e 31). Há pouco a ser valorizado nisso. Não eram periódicos abrangentes e difundidos como *O Paiz* ou *A Gazeta de Notícias*; a quantidade de votos indica que foi escolha feita por um público ínfimo; há a questão social e política de quem lia essas revistas que precisaria ser contextualizada; houve uma evidente preferência por certo(s) autor(es) etc.

De menor lembrança, mas que vale a menção: em 28/03/1925, Coelho Neto ficou, no “Concurso nacional — Os maiores brasileiros vivos”, promovido pela revista *Fon Fon* (ano XIX, núm. 13, p. 29), em primeiro lugar na categoria de escritores (havia votações para artistas, militares etc.), à frente de Gustavo Barroso e Oliveira Lima. Nesse evento, pelo menos, os votos alcançaram números em milhares.

Outra questão que merece um breve comentário é o fato de Coelho Neto ter sido nomeado ao Prêmio Nobel de Literatura, o primeiro autor brasileiro a ser. Isso é algo que foi divulgado na época (p.e., *Jornal do Brasil*, 23/12/1932, p. 5), e que, volta e meia, é mencionado por algum estudioso (ou *site* de curiosidades). Não é algo desprovido de valor, ao mesmo tempo em que não deve ser exacerbado. Bem se sabe que são muitos os nomeados a esse prêmio; se, por um lado, uma das indicações a Coelho Neto foi feita pela própria ABL, o que não é muito significativo (apenas informa que o autor era prestigiado dentro da própria instituição que fundou), também o foi por um membro da própria Academia Sueca, Knut Hammar skjöld¹²¹. Durante sua vida, esse escritor e político sueco sugeriu, além de Coelho

121 Informações referentes ao Nobel podem ser encontradas em <https://www.nobelprize.org/nomination/archive/>.

Neto, outros 17 nomes para o prêmio (o filósofo holandês Johan Huizinga, o romancista argentino Manuel Gálvez, o poeta português António Corrêa d'Oliveira etc.), dos quais apenas um chegou de fato a vencer (Gabriela Mistral, em 1945). A biblioteca da Academia Sueca possui, até hoje, vários títulos do autor maranhense, provavelmente adquiridos na década de 1930; tendo Coelho Neto falecido em 1934, é impossível saber se voltaria a ser considerado ao prêmio caso tivesse vivido mais. Nota-se que ele não foi em 1934; haveria tempo, pois ele faleceu em novembro, e o prêmio é anunciado em outubro¹²².

122 Creio ser curioso que o laureado de 1933 foi o escritor russo Ivan Bunin, cuja escrita dinâmica, enxuta, urgente, me parece muito diversa daquela desenvolvida ao longo de tantas décadas pelo autor de *Sertão*.

ANEXO F — Seleção de contos

ÍNDICE

A evadida ...	190
Na roça (paisagem) ...	193
Paisagem ...	197
A esfolhada ...	200
Mãe ...	201
Mãe Geralda ...	205
Contrição ...	207
Nihil Novum ...	209
Traição ...	212
O encontro ...	216

A EVADIDA

Publicado em A Onda: orgam dos academicos abolicionistas, 17/08/1884, p. 4.

A Gustavo Galvão

Era ao cair da tarde. As cordilheiras padacentas do sul inda enastradas dos derradeiros raios do sol poente, abriam, como um êxtasis de amor, o perfumoso seio do arvoredado, ao beijo manso e voluptoso do prenilunio prestes a sorrir. A límpida ribeira murmurosa espumava borbulhando em torno dos penedios negros, lutulentos, onde saltavam as jaçanãs medrosas e as andorinhas sacudiam as penas. As raparigas e crianças louras, enlaçadas as mãos como em noivado, saltitavam no campo arrefecido. Os lavradores meigos, assentados em convívio amistoso à porta rude dos fagueiros casais, cantarolavam madrigais indolentes e chorosos ao delicioso ritmo das violas. Esvoavam-lhe em torno das cabeças as borboletas últimas doiradas e os primeiros pirilampos lúcidos. Sob a ramagem da mangueira o cura estafava um podengo que saltava à seus braços abertos — riu muito o bondoso do velho a cada salto do luzido animal brincão e esperto. E quebrando o silêncio da planície bimbilhava da igreja o velho sino. E longamente ouvida mais e mais se ia distinguindo harmoniosa a rimaria tosca dos tropeiros.

II

Perto da estrada um monumento negro como uma ocara erguido aparecia. Fogos e

redes, cantos e sorrisos e vilões e violas o animavam.

Era o pouso das *tropas*.

As alimárias estafadas, suarentas, sem os fardos, à beira do caminho todas juntas remoíam pacíficas o pábulo. Dentro ia uma faina tumultuosa.

Sakountala do azul, a lua branca sonhava num abismo de safira.

Os tropeiros em doce reunião, uns fumavam cachimbo, outros iam alimpando na relva as facas novas.

E guinchavam nas varas dos esteios as redes claras, côncavas, em filas. Era um cantar contínuo de mil trovas, era um batuque infreme de crianças um chilrear estrídulo de aves. Um contava uma brilhante história, outro uma ruidosa novidade ouvida nas tabernas escuras da cidade, onde rolara a troco de falerno uma moeda antiga azinhavrada.

Sente-se a gente presa no amoroso vago e sutil perfume que enche o doce canto do tropeiro.

Acha-se ali a amena companhia, rude mas franca e cordial e grata, mansa mas rija se se trata de honra.

Amam seus ermos floridos e umbrosos; gostam das fontes, choram seus retiros, lembram chorando os vales esquecidos onde passaram a mocidade inteira ganhando beijos das caipiras. Acham mais brilho nas palmeiras verdes que nas colunas esmaltadas nobres, dos palacetes dos fidalgos ricos.

Seguem serenos o trovar selvagem das caipirinhas à porta das cabanas, quando lhes pede mediante um riso, um tamanquinho e um colar vermelho. Gostam do cheiro da baunilha agreste e o odor odeiam o das essências falsas. Vivem felizes no fragor das serras!

Odeiam d'alma as *soirées* ruidosas! Lembram-se ao vê-las de seus sambas rijos, quando no canto das cabanas as vidas marcam o moroso sapateado lânguido. E as modinhas sertanejas tristes que só se ouve das serranas belas, de olhos negros e cintura estreita. Oh! como correm no fervor dos passos as lindas pernas das matutas! Como vôam, quais asas, seus saíotes brancos e as fitas presas aos cabelos negros. E quando fervem as estridentes palmas e as castanholas e os pandeiros toa... quantos protestos amorosos lângues, enquanto freme um delicado seio de encontro de um serrano forte, não se rematam no correr de um passo!

Quanta franqueza no festim selvagem!

Vem nas tigelas o café cheiroso. Bebe-se rindo e com elas dança-se... equilibrando-se o precioso líquido.

E depois o desafio no terreiro ao luar!

Quando se tem uma morena em face e uma viola ou um manchete à mão!...

E as trovas e os versos saltavam sonorosos ao bravo prelúdio de um samba no pouso...

Manso e cuidado, trêmulo e medroso o passo dirigia uma crioula para o portal hiante¹²³ da pousada: — olhos nos homens e lágrimas nos olhos...

Era uma escrava... mais que isso — mãe!

Vinha fugida da fazenda; entrara por um acaso no sombrio hostão, mais procurando acalantar o filho que descansar os delassados membros.

Foi-se achegando ao círculo medrosa!

Esses selvagens nômades ao vê-la sentiram a compaixão ferir-lhes a alma...

Foi procurar o canto mais oculto onde escondesse o rosto e o fruto caro das voluptosas ânsias do senhor.

Aconchegando os restos de roupagem ao pequenino ser adormecido, entregou-se também ao sono, exausta. Teve um sonho feliz! Sonhou que vira, como Jacob, do céu descer um anjo, branco como a geada que amanhece nas pequeninas flores de campina.

Vinha sentado o anjo numa nuvem, feita de ouro e gemas lucilantes, circundada de querubins rosados. Ela sorria ao anjo, o anjo a ela — quais namorados. Súbito no prado um borburinho tétrico se ergueu. Como na entrada d'uma clareira, do pouso à porta uma matilha infrene escavava e latia furiosa

Tiniam mil esporas e se ouvia o vozear receoso dos homens. Era de certo o batalhão facínora dos clavineiros dos sertões perdidos.

Uns após outros, recurvados, mudos, vinham de manso tateando os cantos.

Junto da baía mais escura e úmida, cheia de palhas já moídas, velhas, adormecida a pobre escrava ria ao seu formoso anjo, enamorada.

Acordou ao ruído das algemas e ao contato frio dos focinhos dos poderosos cães que farejavam.

Manietaram-na!

.....

Pouco depois a cavalgada enorme seguia pela estrada a trote largo. O chicote do guia que canhava o dorso nédio da alimaria tarda ia depois enodoar o rosto da pobrezinha presa e inconsolável.

De quando em quando ouvia, como um hino, o titubeio do filhinho, ao longe, no colo morno de um moleque — o tio.

123 Sic. A lógica indicaria “diante”, mas a palavra “hiante” existe.

E no entanto a natureza ria nas folhas verdes, nos coxins de relva, nas cachoeiras, no azul sereno — vinha nascendo sanguinoso o sol.

De cada moita uma canção saía, de cada ramo um *duettino* doce. E a pobrezinha como o pária errante gemia triste arrastando os ferros.

N'alma passava-lhe a lembrança dos suplícios.

E a criança gaguejava e ria olhando as ramas, sacudindo os braços.

Ouvia-se o tinir das campainhas dos cavalos das *tropas* muito ao longe.

NA ROÇA (Paisagem)

Publicado em Cidade do Rio, 02/05/1888, p. 2.

Ao dr. Ennes de Souza

Em meio à escuridão crepuscular matinas.

A sineta do sítio acordava a gente do trabalho.

Apareceram luzes entre as sombras das árvores, assobios silvaram nos caminhos, gritos de chamada reboaram na colina, e a sineta vibrou, vibrou de novo, pausadamente, o toque da alvorada.

Era a hora da saída para os campos.

Um ar tépido, que parecia vir impregnado do sol ainda recluso soprava de leve, e tão delicadamente festejava as flores que nem uma pétala voava, nem um pistilo caía.

Da terra viçosa vinham todos os perfumes das flores humildes; vinham os balidos das ovelhas que marravam no cercado e o mugido possante, dos bois ansiosos pela liberdade dos prados verdes.

Luciluziam no céu escuro estrelas retardatárias e, de vez em vez, um *eh lá eh!* de campeiro ecoava no silêncio.

Cavalos relinchavam perto da varanda e os cães do sítio, no grande terreiro escuro, ladravam aos vultos dos campinos que passavam de um lado para outro, com os lombilhos nos ombros, arrastando as chilenas.

Velhos negros, morosos, tocavam éguas e crias para os tenros capinzais da esplanada; outros, com o cachimbo nos beiços, entravam nos chiqueiros esbordoando os porcos que grunhiam de fome, alguns, enormes, espapados no lodo, roncando voluptuosamente com o

focinho na água.

As aves anunciavam-se pelo ruído no mato.

Dos galhos baixos voavam galinhas, outras surdiam dos macegas, entre um rebanho de pintos penugentos, patos apareciam rebolando-se e escondidos nas árvores os galos saudavam-se com prolongados *co-co-ro-cós* alegres.

Carreiros sonolentos jungiam os bois à canga, assobiando cantigas sertanejas, e moleques, guias de gado, bocejavam com os braços por cima da cabeça, estalando os dedos na carapinha fula.

Clareava. O cume alto das serras pulverisava-se de luz — as montanhas iam a pouco e pouco emergindo do [banho] tenebroso da noite e o barulho das águas correntes diminuía sufocado pela azafama do serviço.

Os grilos na erva molhada e cheirosa gritavam uma ária de festa retininte — os sapos, nos pântanos, respondiam monotonamente, numa cantilena metálica, ritmada, vibrante como um rebate de malhos nos esconderijos de lama — um pagode bárbaro nos gramados baixos.

Nos galhos o fru-fru das asas das pombas prestes a partirem para a areia dos rios, e dos copados paus-d'arco, cobertos de flores, os sabiás sentidos deixavam fugir os primeiros gorgeios.

Em torno de uma velha mangueira, abundante de folhas, capaz de acolher um rebanho à sombra de seus galhos, uma velha negra distribuía o café aos que partiam para os campos.

Ao lado do boião de barro, agrupados, de cócoras, cada um com a sua tigela, os sertanejos pisavam a rapadura para adoçar o café. Um cantava uma quadra serrana e os outros respondiam em coro o estribilho, enquanto a velha resmungava empurrando os pequenos.

Os vaqueiros que iam para a vaquejada nas campinas distantes, enchiam os surrões de víveres e saltavam para os cavalos com o barbicacho entre os dentes, o cabano de couro na nuca e o laço na anca do animal fogoso.

Um *op lá!* e partiam em cavallhada pelo caminho afora, seguidos pelos cães vagabundos, magros molossos criados nos capinzais.

De repente, no cimo da montanha, estendeu-se o clarão purpúreo da luz e o flabelo triunfal da aurora cobriu toda a serra de ouro.

Era dia.

Os carneiros lanudos em magotes seguiram por um caminho estreito, levados por dois moleques; as cabras tomaram a direção da colina e na varanda apareceu uma mulatinha,

com uma abada de milho e chamando as aves pôs-se a atirar mancheias no terreiro.

Vieram voando ao ré da terra as galinhas; os patos, grasnando, com as asas bulhentas levantando poeira; os perus entufados, orgulhosos, explodindo de quando em quando num *gru-gu-lhu* vaidoso — e todo esse mundo curvou a cabeça na terra, tumultuariamente, engolindo os bagos louros com um *cli cli* sonoro.

De repente um guincho estridente subiu do terreiro — depois um chiado ríspido, outro — uma chirinola de rangidos, finos, uma rincharia aguda e a voz dos homens, de aguilhada ao ombro, falando aos bois na linguagem do: *E cou! eh lou!*

Eram os carros que partiam para a colheita da cana.

Súbito, na crista do monte, o disco do sol surgiu e rolou depois pelo azul como uma malha enorme de ouro jogada por um atlante.

*

Desde o primeiro toque da sineta que Germana se achava no terreiro, encostada ao moirão, acompanhando o serviço.

A pobre rapariga pensava na carta do noivo, que lhe fora entregue na véspera pelo estafeta.

Ouvira-a uma só vez, lida pelo portador, e tudo que ela continha, a sua alma guardava.

Fora escrita nas terras assoladas do país inimigo, sobre o anteparo de um canhão, enquanto o exército descansava de uma batalha. Quanta saudade! dizia o noivo. E contava os episódios da vida aventureira que levava, os temores, os receios, a eterna vigília, a morte sempre diante dos olhos e ela sempre no coração.

Descrevia as campanhas, os toques de clarim e as bombas que saíam chamejantes das bocas dos canhões, derrubando soldados, como o vento, e referia-se ao sítio, aí derruba as flores do pau-d'arco. Terminava enviando a sua alma apaixonada à noiva.

E Germana, a triste mulata escrava, passou a noite toda a pensar em Cláudio.

Antigamente, ao primeiro raio de sol, ele era o que saía primeiro para o campo, o seu cavalo o mais pronto a galopar, airoso entre os outros, relinchando de valentia e partindo rápido pelas estradas mal o *upa!* soava e as chilenas roçavam-lhe pelo ventre luzidio. Hoje andava no lote, abandonado, como um velho pangaré sem préstimo, posto à margem pelo dono.

E Cláudio, longe, na campanha, para onde o senhor o enviara com mais outros para

conseguir um título do governo.

E Germana chorou a noite toda, beijando a carta ditada pelo seu amado que andava em nuvens de pólvora, longe do seu afeto, brigando pela pátria e deixando morrer de amor quem tanto o amava.

Sem sono, mal ouviu a sineta do sítio, teve um estremecimento. Desceu para o terreiro... pareceu-lhe ouvir a voz de Cláudio...

Encostou-se ao moirão, olhando desvairada para todos os cantos.

Apareceram luzes entre as árvores... assobios no caminho, gritos na colina e ela, impressionada, nervosa, julgou ver pelotões inimigos, andando pelas trevas agachados, para caírem de improviso sobre o desventurado noivo.

O balido das ovelhas e o mugido dos bois soavam-lhe aos ouvidos como queixumes finais de soldados moribundos — entre eles, Cláudio.

O *eh lá eh!* dos campeiros era como a voz imperativa dos capitães comandando o massacre.

O relincho dos cavalos pacíficos lembrava-lhe a bulha guerreira de um esquadrão, avançando à rédea baixa contra os míseros soldados, companheiros de seu noivo — e os campinos que passavam arrastando as chilenas eram como os cavaleiros desmontados, errantes pelo campo, ao lusco-fusco da manhã, vencidos.

De repente, a revoada de aves fê-la estremecer e o grito dos galhos era como o brado de alerta nas fileiras.

Germana tremia, apertando entre os dedos a carta estremecida.

Os carreiros, ao lado dos grandes carros, eram como artilheiros ferozes pondo os canhões em bateria para a descarga devastadora — e os grilos e os sapos faziam uma bulha feroz do embate de armas.

E tudo se aclarava com o vômito das peças — a treva desaparecia diante dos relâmpagos dos canhões.

Subitamente, uns guinchos vibraram, fortes, altisonantes, guerreiros como toques de clarim no campo, e Germana, levantando os olhos lacrimosos, viu, no alto do monte aceso como uma cratera o sol entre as chamas do nascente, rubro, enorme, redondo, flamívomo, como uma metralha mortífera voando pelo ar sereno contra um inimigo invisível — Cláudio talvez... Cláudio, o seu noivo!...

E hirta, levando a carta aos lábios, caiu na grama orvalhada, justamente quando os carros partiam ao som da cantiga dos guias:

Morena, minha morena,
 Minha flor da serra,
 Quando um dia não te vejo
 Eu não vivo nesse dia!

PAISAGEM

Publicado em O Paiz, 29/09/1890. Posteriormente reintitulado “O enterro” e adiciona a Sertão. Mudanças mais significativas na edição em livro são indicadas.

Outubro. O sol, em pleno meio-dia, alargava por todo o campo uma luz fixa e cáustica. Não havia sombra — tudo resplandecia de claridade e um tédio pesado e morno de preguiça parecia ter-se apoderado das próprias coisas, prendendo-as numa imobilidade morta, de onde, nem mesmo o bulir das folhas tirava o doce murmúrio, tão agradável ao ouvido de quem labora sob a rude prancha de uma soalheira viva.

Nas escarpas, esterilmente nuas, cabras berravam com melancolia e, de momento a momento, um boi magro surgia entre as palhas secas dos milhos, lento, estafado e mole, esticava o pescoço esfolado pela canga e mugia, ficando depois com o focinho à altura das praganas louras, contemplativo e tristonho, a olhar o céu de um azul liso e forte.

Por baixo, num largo planalto de terra vermelha, limpa de fresco, recentemente drenada¹²⁴, uma charrua girava ao passo tardo de dois touros.

Do céu quente, sob a radiação nevrótica do sol, caía uma paz cansada, e na vasta planície nua, toda de restolho, ceifada de extremo a extremo, erguia-se apenas um casebre tosco, baixo, metido dentro de um cercado, à sombra quieta de um mangueiral ramalhoso.

A par da estrada, de um amarelo sujo e peço, orlada de espinhais mirrados, corria murmuroso e pesado o rio sonolento, onde a figura solitária de uma lavadeira brandia panos, metida na água até os joelhos. No alto de um monte, fechado de mato intenso, ardia tremulamente, fumarando espirais cor de turquesa nova, um fogo de estio, aceso espontaneamente, como outrora arderam no cume do Sinai as sarças de onde surgiu Jeová ditando a Moisés as leis do Decálogo¹²⁵.

Para além andava-se em récu — gente miúda, pequena como as ervas rentes, diminuída consideravelmente pela distância, mourejava — ouvia-se o rechino prolongado de um grande carro primitivo, que vinha sulcando a terra com as suas rodas compactas, atulhado

124 No original está “dredada”, erro tipográfico.

125 De “estio” até o fim do parágrafo, removido de *Sertão* e substituído por “gravetos”.

de lenha.

De repente uma voz fina partiu a cantar gemedoramente e, antes de morrer de todo, um coro tomou do eco e entoou o mesmo canto, num ritornelo grave. Dois homens a cavalo surgiram de trás da barranca em seguida às *madrinhas*, duas vacas mansas, tinindo chocas, a boiada depois submissa e vagarosa, turbilhonando o pó vermelho da estrada, e por fim um magote de campeiros, de pampilho em punho, cantando numa toada indolente o coro da pastoral¹²⁶.

A tropa ganhou o campo —reboaram gritos de —Eh! Ahuú lou eh! Ehou!... Cá, cá, cá, ouuh! e o gado solto tresmalhou na pastagem, começando na luz intensa e abafada o rouco mugir dos touros, um após outro, dois a um tempo, e o galope dos bezerros enquanto os guieiros, pulando abaixo dos lombilhos, desciam na direção do rio juntos, ficando um só de guarda.

O céu, para os lados do Oriente, ia tomando uma cor baça de mercúrio e começava a arejar o escampo uma brisa fraca, trescalando à queima.

Aves piavam, e no alto giravam malabarescamente¹²⁷ urubus de atalaia. De vez em quando, no cercado do casebre, um galo soltava a voz estrídula e outros daqui e de lá, numa sucessão pausada, cocoricavam em resposta.

Rolavam de longe em longe, como num aviso de tormenta próxima surdos rumores de trovões, mas a luz cada vez mais incendiada, cada vez mais escaldante e mais clara, parecia desmentir o anúncio da tempestade. Revoadas de pombos cruzavam com um tatarar sonoro, seguindo o rumo do vento numa batida rápida e no quintalejo do casebre um vulto de mulher, alta e fina, estacou entre os capins baixos, levou a mão espalmada à altura dos olhos, fitou a luz e lentamente começou a recolher a roupa que corava no verde estendal de grama, enquanto um menino ia e vinha a correr, carregando à cabeça paveias de capim novo e as aves domésticas cacarejando acoitavam-se debaixo da ramaria frondosa das mangueiras. O vento começava a zurzir as folhas e escurecia com a rapidez com que descem os crepúsculos noturnos¹²⁸.

Um frêmito de claridade percorreu o céu argamassado de nuvens e o rumor trovejante roncou mais forte, mais próximo, mais demorado; o ar pesava sufocante e, de vez em vez, circulava um redemoinho de poeira, em funil, dentro do qual bailavam folhas secas.

O dobre de um sino encheu momentaneamente o silêncio com a vibrante ondulação

126 “ferrão em punho, cantando dolentemente”.

127 “em círculo”.

128 “crepúsculos no inverno”.

cheia de um misticismo meigo, outro dobre ressoou mais brando, como se partisse de mais longe, e logo após um forte e claro conforme as voltas bruscas do vento que soprava grosso.

Dobrava a finados: — era o saimento de Teçay¹²⁹, velha cabocla septuagenária, descendente dos fortíssimos goitacazes, nascida e criada nesse lugar, primitivamente chamado a Taba de Itamina, pelo constante fogacho que ardia no monte, que diziam ser a alma pagã de Tagiyra, morta ao trocar o seu primeiro beijo, fulminada por Tupã justamente quando ia entregar a sua virgindade à volúpia brutal de um aventureiro branco.

A gente simples de Itamina respeitava e temia a velha Teçay, uns pelas suas pragas e malefícios, outros pelo terror da lenda que se criara em torno do seu nome.

“Teçay, a mãe das lágrimas, diziam em trovas os bardos¹³⁰ da serrania, era filha da oyara Poranghi, fecundada por um raio da lua nova de agosto. Nascera em uma sexta-feira, à noite, à hora do primeiro cantar do galo. Na sua mocidade os seus olhos tinham o poder de envenenar os homens, e eram tão fortes os seus olhos que, se por acaso se levantavam para o céu, as estrelas de Deus caíam moribundas.”

Era por isto que em Itamina, à noite, quando no céu passava uma estrela cadente, os rústicos persignando-se diziam:

—Mais uma vítima dos olhos de Teçay...

Os que a conheceram moça falavam, com assombro, da sua grande beleza, mas ninguém se gabou jamais de tê-la possuído. Sobre os seus cabelos corria uma tradição ingênua e poética. Dizia uma canção:

"Nos cheirosos cabelos de Teçay, longos, negros e sedosos nascem rosas e cravos, lírios e bogaris. A cabeça de Teçay é como um jardim cuidado — as flores das suas tranças dormem em botões fechados e, pela manhãzinha, justamente como as do campo, acordam desabrochadas." A poesia popular inspirara-se na estranha paixão da índia pelas flores — porque ela andava sempre toucada de ramilhetes, acreditavam que eles nasciam nos seus cabelos cheirosos.

À noite, os que viajavam, passando junto ao rio, achavam-na a bailar, falando à lua e às águas numa linguagem desconhecida¹³¹. Durante o dia cultivava sua horta, junto à igreja.

Sucumbira de velhice, diziam, e lá ia seu enterro triste, acompanhado por um borrego malhado, seu único amigo, e os que a levavam — ninguém mais. O sino, entretanto, gemia pela pagã, a igreja abençoava a bárbara, mas o céu, a mais e mais fechado, parecia

129 “Teci”.

130 “poetas simples”.

131 “singular”.

trancar-se para não receber a alma infiel da índia feiticeira, cujo corpo encarquilhado ia a caminho da cova, ao tinir da sineta e ao triste balar do borrego, encerrado em uma arca¹³², que nem um caixão lhe deram os piedosos cristão de Itamina.

Súbito um clarão instantâneo iluminou o campo, durante uma pausa o sino tiniu choroso, mas um formidável estrondo reboou nos ares abalando a terra, outro logo em seguida com um estalar de raio — os bois assustados deitaram a correr, aos galões, através da planície. Num ápice todos os campeiros montaram e a um grito partiram sacudindo o sedenho, cravando rijo as chilenas, atrás do gado que sumia perseguido pelos roncões da tormenta, na direção de um vale seco, cavado entre as rochas. Mas a chuva varreu o campo, grossa, rabanando, açoitada por um vento desabrido que se levantara. Sucediavam-se os relâmpagos e os trovões ribombavam — longe os gritos dos campeiros que afrontavam a tempestade brandindo os compridos ferrões, e além o borrego da defunta parado, indeciso, balançando sob o aguaceiro, a olhar comovedoramente os homens que corriam sacolejando a morta dentro da velha arca — Sereno, tranquilo, continuando a bater à porta do céu com a sua *preghiera*¹³³, o sino, entretanto, continuava na sua tarefa de religioso, triste no púlpito do campanário, rezando pela morta o seu piedoso *Requiem*¹³⁴ monossilábico de sons.

A ESFOLHADA

Publicado em Gazeta de Notícias, 26/08/1895; posteriormente, em Álbum de Caliban.

Com que azafama rapazes e raparigas na eira, ao luar, descamisavam. A noite ia linda, morna e cheirosa, cortada de cantos, Rouxinóis desferiam na folhagem e a água, correndo pelo rego das hortas, fugia com um sussurro brando como se a ninfa dos campos também cantarolasse baixinho acompanhando os rústicos.

E eram trovas de cá e do lá e derriços, e olhares furtivos, esto a procurar os dedos da cachopa sob os montes de palha, aquele a beliscar a conversada e todos, com ansia, procurando a espiga vermelha, o milho rei chamado. Os mais velhos a olharem recordando o bom tempo da mocidade quando também, cantando, csfolhavam e recebiam beijos.

O Manuel e a Luiza, o Manuel e a Luiza, ai! os dois vergonhosos, só porque já eram quase marido e mulher porque a Conceição vinha perto, como se puseram longe, na sombra, os conversados! Corriam as trovas em desafio e os dois lá num cantinho, muito juntos, iam

132 “deitado na rede que ela mesma tecera”.

133 “prece”.

134 Em *Sertão*, finaliza aqui.

mais cuidando de amor que da tarefa. Ah! pudesse a gente estar ali pertinho e ouvi-los!

— Vamos, Luiza, minha alma, vamos! dizia tremulamente o rapagão e a cachopa, de olhos baixos: — Pois então que mais queres?

— Mais depressa! Olha como as outras trabalham...

— Se duvidas ponhe-o nu duma vez...

— Isso não que podes estragar os grãos...

— Então... E a cachopa, lá no cantinho, ia descamisando. De repente rompeu a rir, e o rapagão, atordoado, a olhar com medo:

— De que te ris, ó tola? de que te ris?

— Da espiga... que até parece, mal comparando, a do milho rei.

MÃE

De Seara de Ruth ([1898]). As diferenças mais significativas para a primeira versão (O Paiz, 18/06/1890) estão indicadas.

Uma a uma caíram as badaladas crepusculares da Ave Maria, deixando no silêncio místico do campo a vibração pausada e gemebunda de um soluço. Pacificaram-se com um esplendor e um mistério de cerimônia santa o verde festivo dos prados e o anil do céu, afogueado para os extremos do ocidente, onde o sol morto rolava, numa sangueira cardina, despejando claridade, bufando restos de luz purpúrea como as locomotivas que esvaziam do vapor os ventres cálidos quando, abertas as válvulas, resfolegam e arquejam no descanso das estações caladas.

Vinham chegando os homens da lavoura — à frente a leva escrava, a corrente de negros, num passo forte de alimarias, dois a dois, alguns casais, suarentos, terrosos, os ferros rurais inclinados ao ombro, alguns com pequenos feixes de lenha pendurados à cinta; outros descobertos, o ar recolhido e contrito, orando à hora sagrada da tarde, fazendo o sinal da cruz a cada badalada. Em seguida os caboclos, num grupo cerrado, seguido de cães, uns de arma a tiracolo, um rosário de aves mortas cortando obliquamente o peito, outros com a ferramenta passada pelas costas, à altura dos ombros, os braços enlaçados, as mãos pendentes do cabo polido, finalmente os pastores, laço enrolado à cintura, pampilho erguido, uns a pé, outros a cavalo, cantarolando a elegia sempre nova e sempre amada da vida errante nas campinas, sem a presença do amor, longe da estremecida.

A escravatura, submissa, foi tomando pelo terreiro e dispendo-se em forma, como

um pelotão de trabalho, homens de um lado, mulheres do outro, algumas com os filhos escarranchados no quadril, outras melancólicas, os olhos humildemente abaixados, as mãos juntas, balbuciando. Os camaradas passaram tirando os chapéus encourados, diante da varanda de onde o senhor assistia à chamada.

Forte e bruto, de uma catadura selvagem de chefe bárbaro, o feitor negro, apoiado ao cabo nodoso do chicote, olhava em frente, impassível, com a perversa fixidez de um chauk; o feitor branco fazia a chamada e, num resmungo ou num guincho, os da fila respondiam:— “sim, *sinhô*”.

— Maria Bárbara!

— Sim, *sinhô*...

— José Pequeno!

— Sim, *sinhô*...

— Carolina Cafuza!

— Sim, *sinhô*...

— Adriano!

— Nhor sim...

E foram todos respondendo até o último. Um negro septuagenário que trazia uma marmita; respondeu sorrindo, com um tremor de todo o corpo, os olhinhos baixos. Depois um dobre fino de sinela retiniu e a forma desmembrou-se: foi um correr de gente em tumulto para defronte da varanda e aí, as mãos erguidas, espalmadas, num brusco movimento, estrugiu na melancólica taciturnidade o coro sujeito e humilhante dos escravos!

“Benção, *sinhô*...” e outros: “Louvado seja *Noss Sinhô Suus Christo!*...”

O senhor acenou com a cabeça e, enquanto os negros desfilavam pelos diversos caminhos batidos na costa do morro, onde cabras domésticas berravam sentindo a noite próxima, seguia-os com o olhar cubiçoso e cruel.

No longe, entre as ramas espessas das mangueiras, baliavam saudosamente ovelhas retardatárias e, na fundo e espesso capoeirão, entre os bambus flexuosos, sons gementes de canas rústicas trocavam-se. Vinham, de muito perto, cantilenas doces de crianças.

Quando o silêncio caiu de todo o senhor debruçou-se à balaustrada e, por três vezes, gritou o nome áspero do feitor negro — Roque!

O colosso foi a correr e, descobrindo-se, levantou os olhos secos para a varanda.

— Luzia, Roque!

— Não foi à roça não, *sinhô*. Está com as dores.

— Ainda?

— Ainda sim, *sinhô*.

— Mulher... vai assim mesmo. Vai buscá-la¹³⁵ e que venha pronta; não tarda nada a bolsa¹³⁶. Que vá assim mesmo. Não quero bens dos outros em casa.

O negro sacudiu a cabeça o traçando o chicote à cinta seguiu pelo caminho dos montes.

Na sala, à luz de um lampião baço, com abatjour de louça, a família ouvia absorvida a história aventureira de um serrano, campeiro e marchante, que chegara do alto sertão com uma boiada para as feiras de novembro. A sua voz, contando as peripécias de uma travessia difícil por montes sem água e campos desabrigados, tinha a inflexão cantada característica dos tabaréus do norte, a sua imaginação exaltava-se e os inúmeros perigos da viagem eram contados com um colorido pitoresco, com largo o abundante jogo de imagens, com relevos exagerados que deliciavam a companhia: eram miados roucos de onças nas selvas, seguindo as pegadas do gado, saindo à boca do mato para espiar os garrotes e cair de chofre, à garra e a dente no toutiço fraco dos novilhos, eram assaltos bruscos de tribos selvagens, o gado que espirrava, à noite, na escura campina rasa, aos berros, era o curupira a saltar no cimo dos montes, alumando a mata com o lume sanguíneo do seu cachimbo encantado, eram súbitas abaladas de acauãs e de bruxas e animais gnômicos atravessando, num tropel macabro, os desvios das serras. Ouviam-no interessados cortando, de vez em quando, a narrativa com exclamações prolongadas.

Ia no melhor a palestra quando surgiu à porta o negro, respeitoso, chapéu apertado ao peito, o olhar duro e mau dos carrascos da África. O senhor voltou-se:

— Então?

— Está pronta, *sinhô*.

— Manda entrar.

O negro, dando uma volta, chamou: Luzia!

Os olhos de todos volveram-se para a porta e, o serrano, sisudo e grave, as mãos nos joelhos, fitou a sombra do fundo. A escrava apareceu, lenta de passos, os braços cruzados, um ventre enorme, em uma proeminência de fecundidade. Parou à distancia, submissa.

— Estás pronta, rapariga?

— Estou sim, *sinhô*.

— E a tua roupa?

135 Conforme edição em *O Paiz*; “buscá-lo” em *Seara de Ruth*.

136 Conforme edição em *O Paiz*; “balsa” em *Seara de Ruth*.

— Está lá fora.

— Partes hoje mesmo.

A negra levantou os olhos molhados e sacudia-a um soluço profundo. O serrano acudiu.

— Vais com uma noite formosa, crioula. Há lua como em dezembro. E não te amofines que não sou mau. O que eu quero é trabalho e bons modos... ouviste?

— Sim, *sinhô*.

As senhoras olharam, com ciúme de estéreis, o ventre redondo da negra que se encolhia vexada, limpando os grandes olhos com a manga do casaco de ganga.

— Chega aqui, rapariga — gritou o serrano.

A negra deu dois passos morosos.

— Chega mais. Aí... E, cravando o olhar conhecedor na barriga empinada: — Que mundo! — exclamou. E demorou-se a olhar, atencioso como se quisesse conhecer o escravo, ainda não nascido, que a negra levava no ventre maldito.

Os olhos do traficante sondavam a gênese percucientemente não se cansando de ver as formas redondas e esplêndidas da negra. Um vagido, porém, abafado como se saísse das entranhas criadoras, gemeu na sala muda; entreolharam-se todos. Foi depois um choro, um repetido chorar guinchado de recém-nascido. A negra voltava-se, procurava apertar o ventre, sufocada, constrangida e as suas saias agitavam-se, numa ondulação rosa, como se alguma coisa se movesse debaixo delas.

As mulheres gritaram, voltando o rosto:

— Lá para fora! Lá para fora, Luzia! O senhor porém, erguendo-se, adiantou-se para a negra, com o olhar cupido no ventre cheio que se sacudia com lentidão, frouxo e pesado.

— Luzia! — exclamou cravando os olhos nela: que é isso? e bateu-lhe na barriga com a mão aberta. — Que é isto, Luzia?

A negra juntou as mãos piedosamente.

— Vem cá! e, travando-lhe do braço, puxou-a para a varanda, clara de lua, esplendidamente iluminada e, de pé, sacudindo-a pelos ombros, perguntou de novo:

— Luzia! não ouves? que é isto?

A negra hesitou, chorando.

— Fala?

— É a criança, *sinhô*...

— A criança...?! — E, num brusco movimento, erguendo a saia de ganga da escrava,

pôs-lhe o ventre nu e viu, num pano¹³⁷ ligado à cinta por três ou quatro tiras resistentes, um corpo pequeno que se movia vagindo doridamente.

— Luzia! Luzia! Ah! burra! e esbofeteou-a. A negra abriu a soluçar escondendo o rosto. —Luzia! e estavas com dores... há quantos dias, negra?

— Há dois dias, senhor...

— Onde?

— Na roça...

— Burra! e esbofeteou-a de novo. Querias roubar-me... querias esconder-me o parto para matá-lo, talvez... Hein? Fala! Para matá-lo?!

— Não, *sinhô*.

— Então... para que o escondeste debaixo da saia? Para que o escondeste?

— Porque eu queria ser vendida com o meu filho...¹³⁸

E, rebentando em soluços, agarrou com as mãos ambas a criança abafada no ventre, debaixo da saia escura de ganga azul ferrete.

MÃE GERALDA

Publicado em Folha do Norte (PA), 03/01/1897. Cotejado com a publicação em Pacotilha (MA), 14/01/1897.

Porque andam os velhinhos curvados? porque as recordações pesam muito! Como custa trazer um coração carregado de saudades! Dias da minha infância porque em vez de ficardes na memória não vos partistes paro o além? Porque me haveis de atormentar constantemente e sempre nas horas mais alegres quando, em torno de mim, todos sorriem? Agora, por exemplo, agora que todos cantam porque hei de eu ficar taciturno, tristonho, com os olhos no passado? Ah! dias da minha infância na minha terra, tão longe!

Vejo-me ainda pequenino e louro com um leve gabão de peles sobre os ombros, o cajado em punho, uma taleiga ao flanco, pastor. Era em Belém e, pelos versos que eu cantava e dos quais ainda me recordo, eu tinha um rebanho numeroso e uma cabana, no alto da montanha, entre a murta cheirosa.

Longo era o meu recado ao Deus-Menino e eu o repetia sem esquecer uma palavra, tal qual como havia aprendido de mãe Geralda, a boa e meiga velhinha que nos ensaiava, a mim, ao que fazia de galego, um pequenote estroina que irrompia no grupo aos pastores, com

137 Em *O Paiz*: “em um berço de pano”.

138 Em *O Paiz*, especifica-se: “... para levar a criança comigo, *sinhô*.”.

um barrilote às costas, bradando que chegara das Astúrias para adorar Jesus, trazendo-lhe, como oblação, o vinho da sua vide, e ao diabo, um terrível diabo de sete anos, todo sarapintado de urucú, os olhos ourelados de malacacheta, grandes e afiadas unhas, chifres enormes e uma cauda grossa que não descansava um instante girando, girando e às pastorinhas e aos anjos, todos quantos tomavam parte no Mistério aprendiam com a mãe Geralda os versos que deviam cantar diante do presepe tapeçado pelo capim verdoengo do arroz novo plantado pela Conceição.

Mãe Geralda! Ainda hoje com que prazer eu me sentaria, como dantes, para ouvi-la se ainda vivesse a boa velha. Parece-me que ainda a avisto longe, na penumbra cerúlea da minha infância.

Branca, muito branca como o luar bendito, encarquilhada e trêmula de velhice andava de sítio em sítio, lenta e solitária, apoiada ao bordão, a cabecinha nua, também branca, como um casulo de algodão maduro. Pobre, vestia com simplicidade: uma saia de chita e um chale escuro agasalhando o busto.

Não tinha roça nem choupana ao menos, só se ficava lá pelos altos montes onde as guaribas merencórias roncavam e as antas escondiam-se; bebia nas fontes frescas, dormia onde a noite a achava, trazendo sempre um fruto silvestre para as crianças, uma flor das matas para as moças noivas. Mas que velhice alegre da velhinha!

Que rumor nas varandas quando a viam e que festas nas casas sertanejas quando ela aparecia! Razão, de certo, tinham para assim querer à boa velha... se ela sabia rezas com que alentava as criancinhas que o quebranto prostrava, se era ela quem rezava os campos semeados e o gado que nascia e, nos tempos funestos de calamidade era ela ainda quem vinha, precedendo a turba, pedir à Virgem misericórdia para os infelizes. E quem, como ela, para contar histórias? Quem as sabia mais belas no sertão? ninguém. E nas chácaras antigas como cantava docemente, tristemente os versos apaixonados das princezas pálidas e as respostas cruéis dos reis carrascos.

E sempre rematava, e com que graça! "... que trouxera da festa da princesa um covillete de frutas e um farnel de doces para os pequeninos que a ouviam mas, como já lhe não ajudavam as pernas caíra no caminho e lá se foram, água abaixo, todos os presentes".

E hoje? Ah! saudade!

Pequeninos de agora os vossos cantos muito vos hão de amargar quando, mais tarde, deles vos lembrardes como dos meus hoje me lembro. Ah! o meu gabão de peles, o meu cajado, a minha taleiga, os meus tranquilos seis annos...! Mãe Geralda, essa, eu sei que repousa à sombra dum bosque de palmeiras, florido de bogaris mas meus dias amáveis... a

minha infância... não creio que a tenham enterrado com a velhinha mas também é verdade que desse tempo apenas me resta a saudade — que é um espectro. Nada mais!

CONTRIÇÃO

De Seara de Ruth ([1898]).

Pleno sol. Toda a paisagem ofusca cercada pelo esplendor quente da claridade e o verde novo e tenro das árvores ilumina-se e chispa à radiosa e esplêndida cintilação da luz. Além, no interior louro dos canaviais, andam vultos que subitamente mergulhava e somem-se como num oceano de ouro e trmulamente relampejam no ar límpido os crescentes claríssimos das foices. Um velho carro tombado, com os varais em terra, serve de poleiro a um galo altivo que abre, de vez em vez, as grandes asas, tatala, tatala, alteira o pescoço num desabrido arrojo e canta sonoramente. No mais um grave silêncio, não contando o choro eterno do córrego que rola, fino e lúcido, por alamedas baixas de arbustos, onde dormem, promiscuamente, num só rancho, ao fresco e monótono acalento d'água, crianças e carneiros.

Alongo os olhos ávidos por toda a extensão da planícies e não vejo sítio de abrigo a não ser a capela do lugar, alva, da cor imaculada das hóstias, em meio da egloga de folhagem e de luz que se estende sempre ao sol, sempre verde até os montes longínquos que marcam o extremo do território que aquela cruz domina do alto da pequena torre onde o mesmo sino, um só, toca a Ave Maria! da tarde e as *Matinas* de aurora.

O calor sufoca e é tal o meu abatimento que avanço, prostrado e mole, para o lado do templo campesino, franco e hospitaleiro, com uma larga porta aberta para recolher quem passa, quer o procure para repousar um pouco, quer o procure para alívio da alma.

Entro como *touriste*. O sentimento que me impele é unicamente o da curiosidade, a menos que não seja um começo de religião mal definido ainda, vago, indeciso e dúbio, emergido do fundo amargo de um ceticismo infecundo e tristonho.

Vou indo. Paro junto à pia, molho os dedos, unjo-me como bom cristão e passo vagarosamente olhando as paredes brancas, de uma alvuraque cintila, onde há santos em painéis e um grande cordeiro branco deitado sobre um livro, com um nastro voando em torno do seu velho cândido com estas palavras *Agnus Dei...* e na outra ponta que ondula ao vento numa caprichosa voluta... *mundi*. Ao fundo o altar — dois evangelhos, um em cada extremo, e no centro o santíssimo hostiário. Os ciriais são brancos e ao alto, alumando a face lívida de um Cristo, a lâmpada perene, símbolo da fé que vive sempre acesa nas almas. À esquerda, em meio corpo da capela, o pulpito das prédicas.

Nos degraus que sobem para o altar, um homem, em mangas de camisa, ajoelhado, a cabeça baixa, mãos postas, reza. Passo por ele, não se move, balbucia, e, de vez em vez, bate no peito; bate, junta depois as mãos e de novo recolhe-se à oração. A seu lado jaz o cajado liso dos pastores — é pastor de certo — e um grande chapéu de longas abas, sobre um capote de baeta escura, está em sua frente, mais nada.

Em um pano do muro flores, murchas algumas, secas, poentas, outras ainda viçosas, são os *ex-voto* dos simples, premissas do campo, como no tempo patriarcal de Abraão. Não há uma perna, um braço, nem um peito de cera amarelecendo ao tempo para testemunhar o milagre de Deus; há flores e compreende-se: em toda a cercania não há um enfermo, não há um aleijão, toda gente é forte e ri na alegria das terras férteis, homens e milhares, mães e filhos, os mesmos velhos que vão, arrimados a um pau, aquecer-se ao sol livre contemplando a obra fecunda das filhos continuada na mesma leira hereditária, molhada pelo suor dos anciãos, esses mesmos sorriem.

Enquanto vou assim passando em exame todo o interior sagrado, lá fora, na serena paz do campo adormecido à sesta, uma voz de homem canta. O que reza ajoelhado tomba a cabeça para as costas, fixa bem os olhos no Cristo e persigna-se; depois levanta-se, apanha a sua bagagem e recuando, recuando, a fazer medidas para a direita e para a esquerda, para a entrada, benze-se com a mão aberta e sai batendo forte nas pedras largas da entrada, consolado, com a alma pura, como se saísse de um banho lustral, onde tivesse deixado todas as imundíves torpes do pecado.

Fico só e aos poucos começa a invadir-me uma grande tristeza pesada. Sigo mais à frente, e justamente no lugar onde estivera ajoelhado o campônio, paro e fico a olhar Jesus, o doce mártir, esmaecido, ensanguentado e hirtos, com os braços abertos, o olhar frio dos mortos posto na terra ingrata e não sinto que se vão dobrando os meus joelhos, pouco a pouco, lentamente; caio no degrau e fico assim muito tempo, olhando, olhando, sem uma palavra, sem um movimento, numa grande abstração de sonho.

Penso em rezar... mas como? se não sei um só dos termos santos... Calo-me, reservo-me, mas involuntariamente entro a balbuciar:

“Deus misericordioso e eterno, esteio dos simples, consolador dos tristes...” e interrompo, faço uma grande pausa contemplativa.

Relembro todos os episódios do holocausto supremo até a hora triunfal da ressurreição e novamente caio em colapso místico:

“Tu que é Forte, tu que és o Senhor da luz e o Senhor das almas, volve o teu beneficente olhar...”

Entro em pausa de novo. O suor deriva do meu rosto abundantemente, copiosamente; ouço uma grande música interior, vem-me à lembrança episódios da véspera, desde o começo da viagem empreendida através dos campos e, como se houvesse surgido da terra, certa rapariga que me trouxera, pela manhã, em casa do hóspede que me alojara, a malga de café, ouço a sua voz fresca e alegre dizendo o meu nome. Volto o rosto — solidão.

Divago. É o receio, o terror que tenho de estar assim, a sós, com Deus pela primeira vez e penso, comovido, na consolação que deve levar às almas crentes essa religião misericordiosa, feita de mistérios e de esperança, e invejo os crentes... Nunca minh'alma terá a consolação salutar que teve a desse campônio justo que saiu daqui... e volto os olhos para a cruz, mas novamente sucumbo, sobem-me aos lábios múltiplas palavras e de mãos postas, contrito, rezo, rezo com toda a fé, com toda a unção: “Deus meu, a ti me entrego, confiante e humilhado e peço-te a paz, a paz suprema do espírito, que é o prêmio dos justos. Tu que és Pai, Tu que és Filho, atende-me...” E não sei como explicar o nascimento deste abnegação amorosa eu, que ia sofregamente à Religião saldar meus crimes, peço... não por mim, mas por meu filho... por meu filho, que há quinze dias peca porque vive...

E foi assim que, entrando pela primeira vez em um templo campesino, compus e balbuciei a minha primeira reza.

NIHIL NOVUM

De Cenas e perfis, ed. definitiva (1925).

— Tudo velho, meu amigo. As florestas são as mesmas em que andaram errantes as hordas bárbaras, caçando e pelejando; nós o que nelas fizemos foi desbravar caminhos e aproveitar, com mais engenho, as suas produções. As brechas do período glacial resurgem dos seus túmulos, que são as minas e, em vez de darem lenha e fruto, estuam em força e abrem-se em claridade. A locomotiva que avança aos sertões; o transatlântico que atravessa os mares; o motor que propulsiona a oficina queimam, em carvão, cadáveres de troncos e cada chama de gás é a transformação de uma folha d'árvore milenar em luz.

As superstições, florestas nas quais se transviava a alma do primitivo, são, igualmente, as mesmas, apenas o homem, à medida que se familiarizava, por observação mais calma e inteligente, com os fenômenos da vida e da natureza, foi transformando as credices rudes em religiões, os sortilégios e encantamentos em medicina, a feitiçaria em terapêutica. Tudo velho, velhíssimo.

Analisa a ciência médica e acharás a sua origem em cultos e cerimônias, fórmulas e

ritos do passado — o que hoje é “luz” de progresso não passa de exumação de “florestas” de superstições, como a bulha é o resíduo das matas originais.

Eu, que tenho percorrido grande parte dos nossos sertões, já tive ideia de colecionar sobrevivências matutas que aparecem no alto mundo científico, depois de apuradas e experimentadas em laboratórios, com rótulos em grego e em latim. O esconjuro da Peste, por exemplo, ou profilaxia, como lhe chamam os nossos higienistas, vi-o eu praticado, pela primeira vez, em certa povoação de um dos nossos Estados do Norte, onde grassava a varíola.

A pobre gente, assediada pelo mal terrível, andava espavorida. Eram famílias inteiras que pereciam abosteladas, sem socorro, porque ninguém se atrevia a visitá-las; gente a agonizar nas roças caída pelos caminhos. À tarde, no adro de ermida, ajuntavam-se todos em preces e as penitências que, então, vi comoveram-me até as lágrimas. À noite a escuridão avermelhava-se com os fogaréus e os dias, abrumados de fumaça, lembravam os de Agosto durante as queimadas: — eram os grabatos, os giraus, os estrames e até choupanas onde haviam morrido variolosos, que ardiam em expurgo; o que prova que, antes da invenção das estufas, já o povo conhecia o poder do fogo como desinfectante.

A casa em que me hospedei assentava no lançante de risonha colina. Era moradia de uma senhora viúva, ainda minha parenta, antiga fazendeira que a politicagem, em que se envolvera o marido, deixara quase na miséria, reduzindo-lhe as posses a um sítio de terra arenosa e pedrenta, algumas reses e um velho engenho.

Agasalhado magnificamente por ela, passei ali todo um inverno, que teria sido delicioso se a peste me não houvesse obrigado a andar dia e noite pelos campos, pelos carcavões da serra, de rancho em rancho, acudindo piedosamente aos flagelados.

Não te descreverei o que vi nessa dolorosa peregrinação.

Como a vida é árdua e triste para essa pobre gente sertaneja, que só vale pelas contribuições com que, humildemente, concorre para a Pátria — imposto, voto e sangue.

Deixemos, porém, tais comentários para os filantropos e para os oposicionistas — vamos ao que interessa ao caso, que é a originalíssima desinfecção a que me submetia a minha cautelosa hóspede, sempre que eu tornava de visitas aos empesteados.

Não dispondo de aparelhos complicados como estufas, autoclaves e etc., servia-se de um simples fogareiro de barro e com ervas, raízes e resinas aromáticas, purificava-me.

Eu entrava para um quarto e aí esperava a velha negra, que punha em função o fogareiro lustral. A cerimônia tinha algo de religiosa, cercava-se de mistério, como um rito. A negra ia lançando às brasas punhadinhos de arômatas e ervas migadas e, quando o fumo se desenrolava, à medida que fazia passes com o fogareiro, cantarolava, em tom monótono e

soturno, palavras de exorcismo. O fumo abrumava o recinto, sufocava-me fazia-me tossir. Eu reclamava, protestava. A negra, porém, sem se dar por achada, continuava na prática sortilêga, como uma bruxa em encantamento.

Às vezes, tão espesso se tornava o fumo no ambiente, que eu não a via sair. Tornava a mim com a claridade que entrava pelas janelas, subitamente escancaradas a um empurrão de fora. E era com indizível alegria que meus olhos, empanados e ardidos, se alongavam deliciadamente pela paisagem e os meus pulmões ansiosos sorviam, a haustos, o ar puro, desanuviado e fresco. Só depois de tal mundificação tinha eu livre trânsito na casa. e a boa senhora dizia, justificando o seu rigoroso escrúpulo:

— Eu sei que é aborrecido, é; mas tenha paciência; é para seu bem. A defumação leva todos os males, porque a fumaça é essência das ervas e das resinas santas apurada pelo fogo, que tudo limpa.

O casa é que me convenci da eficácia das tais fumaradas, pus nelas tanta confiança que nunca mais pensei em contrair o mal terrível e, no auge da calamidade, que estive, por pouco, a transformar em cemitério a alegre povoação, eu ia a toda a parte, visitando variolosos, andando no meio deles com a mesma certeza da invulnerabilidade com que Aquiles metia o peito às lanças.

E a epidemia abrandou, passou sem que uma só das pessoas da casa fosse por ela atingida.

Como explicas essa imunização? pelos cuidados de asseio ou por prestígio da fumaça e das rezas? Um pouco, talvez, pela fumaça, não é verdade? muito mais agradável com o seu aroma do que as fumigações feitas com as drogas empregadas pelos desinfetadores.

Mas o fato, para o qual chamo a tua atenção, é que os nossos expurgos não são novidade para o povo simples. Demais tem ele ainda as rezas, que são isoladores espirituais, firmam a confiança, afugentam o medo por conta do qual, segundo afirma o apólogo indiano, correm dois terços da mortandade em tempo de peste.

— Pode-se, assim, dizer que a alfazema foi a precursora do formol?...

— E porque não? E que sabemos nós do passado? Os egípcios queimavam essências preciosas nos seus templos, o kiphy, por exemplo. Quem nos diz que os incensórios não tinham um fim mais prático, além do que lhes atribuía a crença religiosa? Moisés rubricou com o selo de Iahvé todos os preceitos de higiene que impôs ao povo israelita. É assim, meu amigo. Tudo velho, velhíssimo. Nós é que, com a nossa vidade, andamos a apregoar descobertas que não são mais do que ressurreições e aperfeiçoamentos de práticas antigas.

— Assim, o homem de hoje não faz mais do que aperfeiçoar ideias velhas?...

— É a minha opinião. Deu-nos o Senhor o mundo e um dote, não em dinheiro, mas em ideias. Esse dote é que nós vamos acrescentando no comércio intelectual e é hoje uma fortuna, o patrimônio da Humanidade. O mais, meu velho... vaidade. Quem tem razão é Cohelet.

— *Nihil sub sole novum.*

— Isso.

TRAÇÃO

De Banzo, 2ª ed. (1927), que contém pequenas correções.

Em Janeiro, à noite, plena estação das águas, num lanço de terras altas á beira do Amazonas.

Luar. o rio túmido, espriado, rolava vagaroso, coalhado de cintilações. As barrancas, escavadas em sulcos e taliscas, pareciam de pedra e as árvores, cuja ramagem pendida rastejava nos remansos, fulguravam como enfolhadas de prata.

Suave respiro movia as frondes altas. Por vezes a água estalava batida de chapa pelo salto de um peixe; galhos, oscilando em lânguidos meneios, ringiam, crepilavam ou era o trisso ríspido, silvante dos morcegos que esvoaçavam estonteados.

Na margem oposta, entre árvores densas, uma luz lívida fitava; de longe em longe sumia como um bater de pálpebras, para, de novo, rebrilhar imóvel. Subito extinguiu-se.

Marcos, que tocava, colado a um tronco, avançou de rasto, mansinho, parando a alguns passos da vereda que levava ao rancho. “É’ agora! murmurou. Apagou a luz, é porque vem.”

Arfava em ânsia de fadiga. Corriam-lhe cristações pelo corpo, eriçavam-se-lhe os cabelos, a espaços arrepiava-se sentindo como um lento, macio repasse de pluma ao longo da espinha; na garganta, áspera e secca, o hálito rascava; os olhos eram brasas.

Os braços rijos, retesos, as mãos espalmadas na terra amparavam o corpo inclinado, mas como, pela atitude forçada, os joelhos se lhe fossem curvando trêmulos, frouxos, firmou-os no solo ficando de quatro, agachado como uma onça à espreita. Atento, sem perder ruído, a vista duramente fincada no rio, ouviu um leve chapinhar de pá cavando as águas e logo, negreando na esteira lucilante do luar, destacou-se, em relevo de esmalte, a sombra ligeira de uma montaria.

“Era ele, Lúcio. Lá vinha o famanaz. Canáia! Não lhe haviam mentido no Barracão.”

E rilhava os dentes raspando o chão com as unhas.

A montaria proejou à terra deslizando por entre as canaranas que arfavam e o homem saltou galgando lesto a barranca. Amarrou o barco a uma raiz, e iscando lume, acendeu o cigarro metendo-se à vereda com segurança de dono.

Era um latagão airoso, de bom porte, robustamente entroncado. O chapéu de oricuri, descaído sobre a nuca, deixava-lhe a fronte nua. Tinha um quê de insolência no requebro do andar moroso, em passo aberto e arrastado.

Violeiro e cantador de fama, era um perigo quando pegava o desafio, sempre agressivo nas tiradas, chasqueando, pondo em resalto os ridículos dos companheiros. Mais duma festa findara, com espavorido tumulto, às arrancadas do mulato. Homem deveras e petulante!

Marcos viu-o passar, desaparecer no mato. Cravou nele os olhos incendidos, mas não se tirou da posição em que jazia como paralisado. Pancadas retroaram no rancho e, logo em seguida, a voz de Lúcio: Eh! faceira? Que é isso? dormindo sem seu mulato?” Um cão ladrou. “Maroto!...”

Marcos cerrou os punhos, estalaram-lhe os dentes e, retorcendo-sc num furor convulso, com constrições na voz angustiada, resmungou impropérios. Esteve um momento imóvel, inerte, como deslembado de tudo. Por fim, cruzando os braços, balançando a cabeça emmaranhada:

“É verdade! E é assim que um homem se desgraça. Uma porcaria de muié apanhada na miséria, que ele limpava, acolhera, fartara, assim lhe pagava o benefício.” Cuspiu por entre os dentes, com asco: “Eta, biraia!”

Enveredou pelo matto sem sentir os carapanãs que zumbiam. Sapos coaxavam em gargarejo ou tinindo metalicamente; outros, em tom cavo, a espaços, pareciam soluçar e longe, de voo, a *mãe da lua* agourentava o silêncio.

As ervas vivas pareciam ter garras: prendiam-no, detinham-no com as suas tiges eriçadas de espinhos. Folhas largas batiam-lhe no rosto, cordas de cipós enleavam-no. Ele seguia devagar, pensativo, a ver a traição infame. “Ah! muié... muié... bicho ruim!”

Mas o corpo da cafusa, rijo, azeitonado, cheirando a silvas, os seus olhos negros, quebrados de volúpia, os cabelos crespos sempre com uma flor a orná-los, o colo redondo, referto, bicando a camisa de crivo, tão cheia de dengues, retraindo-se, toda encolhida, à menção de um carinho, a cabeça tombada, mordicando, com os dentinhos brancos a polpa carnal do beijo rubro...

“Ah! muié, muié... Bem que lhe haviam dito. A mentira pegara e, como o julgavam em Gurupá, com os sírios, lá estavam, os cães. O outro, aproveitando-se da valentia, vivia

naquela vida de desencaminhar raparigas. Mas tanto havia de fazer que, um dia... só se não havia Deus.”

Ia indo. Deteve-se entre uns assaís, pensando e, tão distraído que, tirando o isqueiro, petiscou e acendeu o tauari.

Estava em frente do rancho. A claridade interior transluzia pelas frestas. No teto palhiço ia e vinha uma sombra, mucura de certo. Mas a curiosidade picou-o e, ainda que o coração lhe batesse aos arrancos, inchando, subindo como se lhe fosse saltar pela boca, arriscou-se ao terreiro que resplandecia ao luar, branco como um canto de praia.

Chegou à porta e, agachando-se, ouviu vozes, percebeu o palavreado mole da cafusa, os seus resmungos voluptuosos e as meiguices devassas do mulato. Desvairou-se e ansioso, sôfrego, buscava frestas, ora empinando-se nas pontas dos pés, ora agachando-se, com o rosto de encontro às paredes ásperas, num furor em que havia estuos de sensualidade.

Chegou a ver os vultos e ouviu o seu nome e, a envolvê-lo, uma gargalhada de zombaria.

Prosseguiu arrastando-se ao longo dos muros, circulando o rancho, em busca de uma aberta por onde pudesse ver tudo, toda a infâmia.

De repente, porém, com um farfalho de folhas, num recuanso, o cão, que dormia enrodilhado, abalou de fugida latindo desabridamente. Ele chamou-o baixinho, avançando: “Maroto! Maroto!” O animal acirrava-se, investia aos saltos, negaceando de longe. Quis fugir, o cão tomou-lhe o passo. “Maroto! Diabo de cachorro!” murmurou.

No mesmo instante a janela escancarou-se e o busto do mulato apareceu:

— Quem tá í? Uai! Descobrirá o caboclo no terreiro, hirto, tremendo ao luar. Recuou um momento, logo, porém, esticando o braço, intimou: Eh! camarada, se vem de recado vá dizendo que a resposta tá aqui. E apontava a garrucha.

O caboclo rolou como fulminado, as mãos na cabeça, num bolo, retransido, bradou em frenesi covarde:

— Não me mate, não. Por Nossa Senhora!

— É ele! sussurrou a cafusa.

Lúcio teve uma exclamação de surpresa, e perguntou:

— É ocê, Marco?

— Pois então... Como é que se vai atirando assim?

Sentou-se tolhido, a respirar aflito, as mãos ao peito contendo o coração que o sufocava. O cão, reconhecendo-o, rodeava-o de rastos, saltava, acenando com a cauda, a rosnar ganidos. A porta abriu-se. Lúcio saiu ao terreiro acompanhado da cafusa que cobrira o

colo com uma toalha. Acercaram-se do caboclo que jazia prostrado, levantaram-no e os três, esquecidos da traição, formaram um grupo em torno do qual o cão rabeava trêfego.

— Mas ocê, Marco... Ocê escapou de boa

— Foi Nossa Senhora, sussurrou a cafusa.

— Nossa Senhora... é...

Houve um silêncio vexado. À voz lânguida, arrastada e macia da traidora uma ideia sinistra lampejou no espírito do caboclo. Lúcio amparava-o, mentindo-lhe.

— Eu vim aqui mod'ela qui mi chamou numa gritaria di fazê medo.

A cafusa fez-se assustada, confirmando as palavras do amante:

— Eu sempre disse que este lugar era mal assombrado. Foi Deus que fez seu Lúcio ouvi o meu grito, senão... nem sei mêmo. Uma criatura sozinha neste desamparo.

Marcos gemia curvando-se, a repassar a mão no ventre côncavo. O mulato, abatido pela surpresa, coçava a cabeça, de olhos no chão. Marcos aconselhou surdamente.

— Guarda essa arma.

— Que arma? Uai! Ocê inda tá com medo? E, rindo, espalmou as mãos. Tá lá dentro. Mas por pouco, hein? Ocê nasceu hoje.

A cafusa, embaraçada, para fugir à situação, lembrou um café e logo desapareceu no rancho. Marcos seguiu-a com um olhar aceso e, gemendo, encostou-se ao tronco de uma seringueira, acusando dores agudas em uma perna; torcia-se, estirava os braços, rangia os dentes, ofegando. O mulato perguntou:

— Que é?

— Jeito. Foi jeito que eu dei no cair.

Sacudia os braços estalando os dedos frouxos.

— Espera... E o mulato pôs um joelho em terra e, tomando a perna do caboclo, estirou-a a bom pulso. Nesse instante os olhos de Marcos fuzilaram, um ritus contraiu-lhe o rosto macilento. Levou a mão à cinta, sacou a faca, apertou-a rijamente e, num violento arremesso, que o levou sobre o mulato, embebeu-lha toda nas costas, com um rugido selvagem.

— Desgraçado! arquejou o violeiro rolando em terra sobre gorgolões de sangue.

O outro, vendo-o debater-se, volteou-o e, rápido, num salto de fera, rasgou-lhe o ventre. Ainda o mulato soergueu-se de borco apresentando o dorso à arma que o varou uma, duas vezes até que o corpo abateu flácido, estremeceu e ficou retorcido sobre a sangueira que negrejava.

Marcos sorria contemplando a sua vítima, o famanaz temido.

— Tá aí! disse por fim; e respirou largamente. Então, virando o cadáver, expôs-lhe o rosto desfigurado ao luar. Os olhos muito abertos e baços tinham uma expressão de espanto, a boca estava cheia de terra. Tá í!

Erguendo-se, então, chamou aforçurado:

— Lina! Vem cá. Vem depressa! Corre! E ria. Ouvindo os passos precipitados da rapariga, insistiu: Corre! A cafusa apareceu à porta, com a camisa a escorrer-lhe dos ombros lisos, os peitos firmes, em riste. Corre. Olha! E mostrou-lhe o cadáver.

A rapariga estacou num atordoamento, a tremer. De repente, relanceando um olhar de pavor, fez menção de fugir para a banda do rio. O caboclo agarrou-a por um braço e sentiu-a cair de joelhos, esforçando-se por juntar as mãos, chorosa, meiga, implorando de olhos enternecidos:

— Não! Não, meu bem. Não mata a sua cafusa, não!

— Biraia! resmungou com desprezo. Tá í. Então ocê pensava que era só afrontá um home? Eu sabia de tudo e arranjei essa história de Gurupá mode apanhá a vergonha. Tá í.

A mulher tremia esgazeada, a boca entreaberta mostrando dentes brancos e balbuciava ininteligíveis rogos. Um almiscar estonteante, lascivo, expandia-se-lhe do corpo suado.

O caboclo levantou-a de ímpeto e, enfiando a faca na bainha, ficou um instante a fitar a amásia. Arrancou-a a si com brutalidade, passou-lhe um braço à volta do pescoço, com o outro cingiu-lhe a cinta atraíndo-a, esmagando-lhe o colo de encontro ao peito ripado e, com a boca a queimar-lhe o rosto, disse em arrancadas:

— Era assim, hein? Pois agora...

Riu estranhamente, forcejando com a mulher. Um instante ela defendeu-se, com medo, mas, compreendendo a intenção do homem, deixou-se vencer, caiu sobre o cadáver, ergueu-se, tombou adiante e o caboclo beijava-a com frenesi, rosnando como um animal em cevo.

E o cão, que se deitara à distância, a cabeça entre as patas, olhava fito e, aos escabujamentos dos corpos, acenava com a cauda festivamente, ganindo.

O ENCONTRO

De Vencidos, (1928).

Espalhados pelo pântano, os velhos gozavam o sol sob a vigilância das irmãs, que os não perdiam de vista, tanto os sabiam imprudentes.

Macróbios, mumificados pelo tempo, raquíticos, cor de barro, a pele gretada em vincos, os olhos sumidos nas órbitas, o queixo em chafra, sempre a esmoer, jaziam inertes, em imobilidade estatelar de ídolos ou cabeceavam em cochilos veternosos, com um fio de baba a escorrer-lhes do canto da boca. Outros rezingavam em solilóquio, caducos, falando a interlocutores imaginários; às vezes, enfesando-se, a acenarem gestos de ameaça.

Os mais fortes deambulavam livres, metiam-se por entre as árvores, desapareciam e logo uma das irmãs acudia pressurosa chamando-os, receiosa de alguma coisa “porque eram que nem crianças”.

Por mais que lhes recomendassem cuidado como que, acintemente, por birra, procuravam o perigo, adiantando-se até a borda da barranca, a pique, ou trambolhando aos tropeções pelo lapedo, cujo pedregulho solto lhes fugia sob os pés resvaladiamente.

Se os iam buscar, eram revoltas e rebentinas:

“Que os deixassem! Se caíssem, melhor! Estavam fartos daquela vida, porque, afinal, não eram escravos. Caridade! Boa caridade! Lá fora, ao menos, podiam andar e um prato de comida sempre achavam quem o desse. Não era aquele rigor. Ali só faltavam as algemas, o mais...”

Com os mais obstinados, como um tal que fora embarcadiço e queria, a todo o transe, subir a uma pedra para, lá de cima, olhar o mar, tornava-se, às vezes, necessário o emprego da força e lá vinham para a varanda, onde ficavam de castigo no banco, a esbravejar contra as irmãs.

Grupos ajuntavam-se em conversa recordando, cada qual, a vida passada. Havia-os¹³⁹ ainda robustos, que trabalhavam na horta, cuidavam do jardim ou entretinham-se em mistérios suaves. Alguns liam isolados ou solitários, de olhos perdidos na distância, reviam o que fôra: venturas, tristezas, tudo o que o tempo levava no mesmo roldão, para o sempre.

Todos, naquele abrigo, viviam de saudades, os que ainda tinham memória para lembranças. Quantos dramas cujos epílogos ali se concluíam!

Aquela eminência misericordiosa era como uma ilha em que se salvavam náufragos. Se uns contavam o romance da própria vida, outros calavam-no e, não só o escondiam à curiosidade dos companheiros como se lhes dissimulavam às vistas, evitando-os, sempre pelos cantos, a sós, respondendo em palavras breves aos que lhes provocavam a fala ou retraíndo-se, casmurros.

Era desses o asilado que entrara por último.

Alto, magro, rosto seco, de feições severas, olhar imperativo, andar lento. Apoiava-se

139 Provavelmente o hífen foi erro.

a uma bengala de castão de prata. Oito dias já se haviam passado sobre a data da sua entrada e ainda não trocara palavra com um só dos companheiros, que o olhavam com antipatia, murmurando contra o orgulho “daquele ar”.

— Olhem o tipo! Parece um senhor... Nem para dar bom dia à gente.

E o velho passava, ia-se sempre altivo, indiferente a tudo e a todos.

Às próprias irmãs tratava superiormente, sempre reservado e tanto à mesa às refeições, como no dormitório, não havia arrancar-lhe mais que a curta resposta ao que lhe perguntavam e, sempre recolhido em si, procurando a solidão, passava os dias monótonos.

Certa negra que, desde que o viu na varanda, encostado a uma das colunas, olhando distraidamente o céu, pasmou de nele achar traços e modos que lhe recordavam pessoa conhecida, deu em acompanhá-lo, observando-o à distância, buscando-o nos retiros onde ele se isolava e, quanto mais insistia no exame mais se firmava em certeza o que imaginava.

Uma manhã, logo ao saírem os velhos para o planalto, pôs-se a negra à espreita e, vendo passar o taciturno, encaminhando-se vagarosamente para a cerca da barranca, seguiu-o de longe, tocaiando-o sorrateira.

Viu-o sentar em um a pedra, acender um cigarro e, tomando a bengala a mãos ambas e apoiando o queixo no castão de prata, ficar-se a olhar a cidade longínqua, branca no seu casario, com os vidros refulgindo ao sol, e o mar liso, rútilo, em chapa, com os navios imóveis, as ilhas verdes e as montanhas azuladas fechando o horizonte.

Temia perturbá-lo. E se ele a repelisse? Animou-se, porém e, descendo vagarosamente, pôs-se a apanhar gravetos, como se por ali andasse naquele serviço, e assim foi indo, pé ante pé, até chegar diante do homem que, ao dar por ela, logo fechou o rosto, movendo-se como para levantar-se e evitar a intrusa.

A negra, porém, encarou-o e, convencida de que não errara na suspeita, avançou mais, defrontando-se com o misantropo. Olharam-se a fito — ele, carrancudo; ela com sorriso humilde:

— Que é? indagou altivamente o taciturno.

Ouvindo-o, a negra não conteve um gesto de espanto e, boquiaberta, pasmada, curvando-se sobre os joelhos trêmulos, agachou-se e, de mãos postas e olhos em pranto, murmurou comovidamente:

— Perdoe, meu senhor... mas vosmecê não é nhô Olegario?

O homem estremeceu abalado e, de olhos fuzilantes, com o rosto contraído em rictus de cólera, rosnou feroz:

— Sou. Por quê? Tu quem és?

A negra não pôde responder de pronto, com as lágrimas às bagas pela face engelhada. Por fim, disse docemente, com pena:

— Meu senhor não me conhece? Maria Bárbara, meu senhor, que foi escrava de vosmecê.

O homem baixou a cabeça ante a humilhação, a maior de quantas até ali sofrera, ele que, desde a abolição, viera rolando a escaleira da desgraça — a perda dos escravos, a tomada da fazenda pelos credores, a morte da mulher e da filha, e tantas, tantas outras misérias, até chegar à penúria a que se via reduzido, obtendo por esmola um lugar no asilo e, por último e amior vexame, aquele encontro com a antiga escrava.

A desgraça igualava-os. Ali estavam os dois no mesmo estagno — ele, que nascera no fausto; ele, o grande senhor, possuía terras vastas, numerosa escravatura, gados, engenhos; ele, que fôra chefe, que dirigira eleições, mandara e desmandara, o mais opulento fazendeiro da região e temido quando entrava na cidade com o feitor e a negrada para impor a sua chapa ou decidir um pleito judiciário; ele, o “mandão”, ali estava ao lado da negra humilde, da antiga escrava, os dois no mesmo asilo, com as mesmas regalias, iguais, enfim — ele, o rio soberbo, nascido nas montanhas; ela, a água lóbrega de serjeta, juntando-se no mesmo marnel, formando a mesma vaza de miséria.

— Como foi, meu senhor?! perguntou a negra, sem poder compreender tão triste decadência. Como é que vosmecê vem acabar aqui no meio da pobreza, meu senhor? Eu, enfim... Velha, doente, sem poder mais trabalhar, achei um filho de Deus que me arranjou este lugar. Mas vosmecê...! Meu senhor...!

Instantaneamente todo o seu desventuroso passado aflui-lhe, em tumulto, à memória como se aquela negra, à maneira das bruxas que evocam o espírito dos mortos, houvesse, com prestígio maligno, chamado dos túmulos legiões de duendes para atormentá-lo.

Encarou-a com ódio, de mandíbulas aperradas e, de improviso, impõe-lhe as mãos aos ombros, agadanhou-a sacudindo-a; curvou-se e, rosto a rosto, com as feições demudadas, os olhos em flamas, rugiu:

— Como foi, hein? Como foi!? Não sabes? Ela olhava-o acovardada, tremendo. Não sabes! Foste tu, foram todos vocês, todos! Todos vocês que me abandonaram.

Disse e, empurrando-a violentamente, atirou-a de borco ao chão, levantando a bengala como para bater-lhe.

A negra levou as mãos à cabeça para aparar o golpe e ele ameaçou-a:

—E bico calado! Se eu souber que andas por aí a falar de mim a essa gente, a contar a minha vida... Tu me conhecer! Perdi tudo, mas sou ainda o mesmo homem, estás ouvindo?

O mesmo homem! Não me conheces, nunca me vista. Não me fales mais, nunca mais.

E atirando a cabeça, exclamou escarninho:

— Como foi! Canalha!...

Deixou-a atirada nas folhas secas do chão e afastou-se orgulhosamente flagelando com a bengala os ramos dos arbustos.

A negra, que se ajoelhara, acompanhou-o com olhar compassivo, lastimando no coração a miséria em que o via, lembrando-se do senhor de outrora, em “Santa Cecília”, terras vastas de lavoura e gado, com uma mataria virgem de machado, um poder de escravos, sempre com hóspedes, carros rinchando e o engenho trabalhando dia e noite no tempo da colheita.

E doeu-lhe como um remorso a sua retirada, o abandono em que o deixara no dia grande, quando a notícia da Lei chegara à fazenda alvoroçando a gente negra como um milagre do Céu, libertando todos os escravos, ela, os seus parceiros e todos os mais que trabalhavam sob o vergalho dos brancos por esse mundo de terras. E, de mãos postas, sempre ajoelhada, pôs-se a menear com a cabeça, branca como capulho de algodão, com pena do senhor, tão mal! coitado, que a Liberdade reduzira àquela miséria.

Levantando, então, os olhos tristes para o céu, como que viu Lá em Cima, no terreiro imenso das nuvens, todas as vítimas daquele homem cruel, umas lanhadas, escorrendo sangue, outras curvadas no tronco, ou no eito, trabalhando de gargalheira e algemas e no cafezal... quantas covas!

Resumngou com terror supersticioso: “Uhm! Uhm!”. E, levantando-se a persignar-se, murmurou:

— Deus mêmo... Quá!. Deus mêmo não dorme... não dorme, não!