

ONDE CANTA O SABIÁ: O  
REGIONALISMO BRASILEIRO  
EM DOIS PROJETOS  
ESTÉTICOS

*WHERE SINGING THE  
THRUSH: THE BRAZILIAN  
REGIONALISM IN TWO  
AESTHETIC PROJECTS*

**Walnice Vilalva  
(UNEMAT)<sup>1</sup>**

*Quanta melancolia baixa à terra com o cair da tarde.*  
(Visconde de Taunay)

**RESUMO:** Para uma parte da crítica se faz inócua, nos dias de hoje, a reflexão sobre regionalismo, considerando o tema uma questão superada para as nossas letras. Talvez haja alguma razão nisso: a superação de algumas fórmulas, a consciência de que o processo de formação da literatura brasileira silenciou, melhor

---

<sup>1</sup> Docente do Mestrado em Estudos Literários (PPGEL), da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), câmpus de Tangará da Serra. Mato Grosso. walnicev@gmail.com.

seria dizer, acomodou realidades antagônicas e contrastantes. Todavia, persiste a questão: o regionalismo como “síntese” e oposição a uma literatura e a um Brasil litorâneo carrega consigo apenas a imperfeição dos traços, o risco torto, ainda que impere uma maneira de trazer identidades e regiões marcadas pelo esquecimento e pelo abandono? Esta reflexão traz, inicialmente, ponderações sobre o projeto ideológico do regionalismo, segundo a crítica tradicional. Na sequência, discutimos algumas questões que norteiam o projeto estético da geração que elege o sertanejo como herói emblemático da cultura.

**PALAVRAS-CHAVE:** Regionalismo. Antagonismo. Contrastes. Esquecimento.

**ABSTRACT:** For a portion of criticism it is innocuous, these days, the debate about regionalism, considering the issue a matter overcome to our lyrics. Perhaps there is some reason it: overcoming some formulas, the awareness that the forming process of Brazilian literature was silenced, better to say, settled antagonistic and contrasting realities. However, the question persists: regionalism as “synthesis” and as opposed to literature and a coastal Brazil carries with it only imperfection traces, crooked risk still prevails that a way to bring identities and regions marked by neglect and abandonment? This reflection brings initially considerations about the ideological project of regionalism, according to the traditional criticism. Further, we discuss some issues that guide the aesthetic design of the generation that elects the backcountry as emblematic hero of culture.

**KEYWORDS:** Regionalism. Antagonism. Contrasts. Forgetfulness

## Um projeto ideológico

O anseio pela identidade emerge em pleno Romantismo como sinônimo de consciência da elite intelectual da colônia, nossos

homens de letras, frente às radicais transformações sociais, políticas e culturais pelas quais passava o Brasil desde o final do século XVIII, e mais fortemente a partir do século XIX. As questões nacionais são discutidas, procurando firmar o caminho da nova pátria. A identidade, alavancada por desejo consciente e opressor, ou, mais que isso, ingênuo e eloquente, procurava tecer, à luz do patriotismo, a nacionalidade literária. Uma nacionalidade que transpira unidade política, traduzida pela unidade literária, que negligencia a diversidade que presidiu à formação e desenvolvimento de nossa cultura.

O nacionalismo, então, irrompe no Romantismo, encontrando nele sua expressão maior, com ele se confundindo. Antes, parece ser “o romantismo brasileiro tributário do nacionalismo” (CANDIDO, 1981, p.15), no qual “o patriotismo se aponta como *estímulo e dever*” (CANDIDO, 1981, p.10) ao homem das letras. A labuta dos nossos homens das Letras centra-se em “dotar o Brasil de uma literatura equivalente às européias, que exprimisse de maneira adequada a sua realidade própria, ou, como então se dizia, uma Literatura nacional.” (CANDIDO, 1981, p.10).

A Literatura nasce com a missão de instituir uma nacionalidade. Esse perfil eufórico inunda os crédulos escritores de esperançosa liberdade cultural, mesmo tomando a Europa como modelo para suas realizações. Cabe aqui a feliz expressão de Flora Sussekind. *Tal Brasil, Qual romance?* (1984), denunciando a forma singular de nossos escritores pensarem em Literatura uma nacionalidade, sobretudo no Naturalismo. Para a autora, importa menos “o romanesco, o literário e prevalece a possibilidade de tais narrativas retratarem com verdade e honestidade aspectos da ‘realidade brasileira’.” (1996, p. 38) O desejo de integração faz da literatura registro e documento do país (tanto geográfico quanto cultural), forjando a identidade nacional pela *idéia de homogeneidade*.

O Regionalismo surge no seio desse nacionalismo, ancorado também no desejo de integração, mas, contraditoriamente, sua

realização vai expor as fraturas ocultadas pelo discurso nacional, comprometendo a essência singular da Nação imaginada<sup>2</sup> independente. *A nação imaginada* brasileira encontra na Literatura o caminho para recapitular traços característicos da História e dos costumes, formando os enredos da cultura, fazendo do índio e do sertanejo personagens que emblemam o povo. Esse movimento ideológico pseudo-integrador manifesta a crença de que, tão logo a literatura consiga expressar a riqueza da natureza, retrato geográfico (e limite de fronteiras), e cultural (que filtram a desigualdade), a Nação haveria de comemorar sua independência literária. Nas palavras de Machado (1873) “essa outra independência não tem Sete de Setembro nem campo do Ipiranga; não se fará em um dia, mas pausadamente para sair mais duradoura; não se será obra de uma geração nem duas [...]”. Machado de Assis já verifica os equívocos desse projeto nacional de uma literatura nascente em seu *Instinto de nacionalidade* (1873). Nessa reflexão o crítico avalia uma das mais graves contradições presentes no início de nossa formação literária e que vai marcar definitivamente os rumos de nossas letras. Se por um lado nos “fechamos” num esforço de representação da realidade local brasileira, por outro, nos revestimos da segurança das transformações ocorridas na Europa. Lucia Miguel Pereira (1988, p. 191) assevera que esse procedimento legou-nos atraso de amadurecimento.

[...] muito atrelada, às transformações ocorridas na Europa, a nossa Literatura não surgiu espontaneamente, não se originou da necessidade íntima de expressão: fruto da imitação, antecedeu essa necessidade, mormente no que ela pudesse conter de genuinamente brasileiro. [...] A cultura intelectual, vinda da Europa, atuando em sentido diverso da cultura na acepção dada ao termo da sociologia, retarda nos escritores o amadurecimento da mentalidade nacional.

Cabe aqui ressaltar que essa *mentalidade nacional*, consoante com o Romantismo, aparece como reflexo de um contexto político que

assumiu efeitos que ratificam a divisão (econômica e política) pela qual passava a Europa e a América: aquela, construída sob imagem do colonizador; esta, a colônia, vivia o quimérico desejo de emancipação, sob o reflexo do colonizador. A nossa situação de infância (brasileira) nos colocava numa incômoda condição de *sem controle da marcha*, tendo que contar, portanto, com o “apoio da mãe-colonizadora”. Os rumos da “criança” Brasil parecem norteados pelo andador-europeu, e, nessa relação, ainda que a criança cresça e supere o suporte de apoio, por algum período a imagem produzida no espelho tem muito daquilo que o andador conseguiu definir. Esse jogo de conhecer **no** e **com** o outro implicava (re) conhecermos as nossas limitações sob o aspecto da comparação (colônia/Europa). Os olhos voltados à Europa não permitiam, a muitos de nossos escritores, um conhecimento tanto geográfico quanto cultural de nossa então sociedade brasileira. Muitos conhecedores apenas da capital brasileira, ou das capitais europeias, não estavam atentos às transformações ocorridas num Brasil que ficasse fora dos limites litorâneos: procurávamos a farda de alferes.

É como movimento de resistência, que nasce do centro para as margens, enxergando um equívoco de percepção e a saturação da imagem do índio no projeto nacional, que o sertão e o sertanejo revigoram o desejo de identidade. Sobre o escritor regionalista, Lúcia Miguel Pereira (1957, p.180) observa: “há na sua atitude alguma coisa da do turista ansioso por descobrir os encantos peculiares de cada lugar que visita sempre pronto a extasiar-se ante as novidades e a exagerar-lhes o alcance.” Essa posição de turista assumida inconscientemente pelo escritor se transforma, segundo Lúcia Miguel Pereira, no grande empecilho do regionalismo. E acaba por constituir um processo longo de amadurecimento de nossas letras, diante do dilema local, universal. Para a crítica tradicional, embora sobressaia o caráter de “humanidade sincera mas artificial”, (CANDIDO, 1981, p.211) não parece ser suficiente para assegurar a qualidade estética de algumas obras regionalistas. A mão estrangeira do escritor brasileiro tenta pintar o regionalismo, não raro

esboçando um saudosismo de civilizado diante da vida primitiva, ou como o colonizador diante da mítica imagem tropical brasileira. Será que só é isso mesmo?

## O sertão sertanejo

*e as sonoridades da solidão...*

A primeira geração regionalista que desponta com *O gaúcho* (1870), *Tronco do ipê* (1871), *Til* (1872) e *O sertanejo* (1875), todos de Alencar, passando por *O garimpeiro*, de Bernardo Guimarães e *Inocência*, Visconde de Taunay encontra no sertanejo, homem do interior, das terras longínquas, que pouco ou quase nada sofreram pelo contato externo, os filhos de Peri e Ceci, os filhos de Martim e Iracema, a nova face do nacionalismo. E Alencar permanece o grande líder frente à fase de revitalização do projeto nacional. Alceu Amoroso Lima (1922, p. 596) acentua que o sertanismo representa uma transição do índio para o sertanejo, e nasce nas mesmas bases do indianismo com a mesma força e proposta de integração.

O regionalismo põe em perspectiva, portanto, o sertanejo, raça cruzada, homem forte, que em sua imensidão de terra vira Rei. Nessa perspectivação, a natureza mostra-se através do sertanejo como ocorre, por exemplo, em *Inocência* (2009, p.16-17):

O legítimo sertanejo, explorador dos desertos, não tem, em geral, família. Enquanto moço, seu fim único é devastar terras, pisar campos onde ninguém antes pusera pé, vadear rios desconhecidos, despontar cabeceiras e furar matas, que descobridor algum até então haja varado. [...] Quando o sertanejo vai ficando velho, quando sente os membros cansados e entorpecidos, os olhos já enevoados pela idade, os braços frouxos para manejar a machadinha que lhe dá o substancial palmito ou o saboroso mel de abelhas, procura então quem o queira para esposo, alguma viúva ou parenta chegada, forma casa e escola, e prepara os

filhos e enteados para a vida aventureira e livre que tantos gozos lhe dera outrora.

Como sujeito num processo de auto-enunciação, o sertanejo aparece pleno na manifestação de consciência frente ao espaço. No ato enunciativo, o sertanejo sempre afirmativo conclama: *Eu sou*. Em *Inocência* podemos perceber a magnitude dessa voz - “Ninguém pode comigo, exclama ele enfaticamente. Nos campos da Vacaria, no sertão do Mimoso e nos pântanos do Pequiri, sou rei”. Poderíamos inferir que essa presença, indicada pelo processo de enunciação, registro da fala do sertanejo em discurso direto livre, quer o literal, capaz de revelar a verdade. A afirmativa *Eu sou Rei* diz sobre o homem do sertão, diz, na mesma medida, como o sertanejo percebe a si mesmo. Nesse sertanejo a linguagem persegue a fala ainda a passos vacilantes “- Mas o senhor fala que nem cachoeira. E não cansa?”(TAUNAY, 2009, p. 61); nessa fala, tanto em *Inocência* como, por exemplo, em *Era um poaieiro* (2008), a cultura popular impregna em versos a história romanesca:

Quem inventou a partida  
Não sabia o que é amor  
Quem fica, morre de dor.

A imagem do sertanejo é construída na narrativa por meio de uma apresentação panorâmica com tratamento que oscila entre pictórico e dramático. O que permite o efeito de distanciamento tanto do narrador quanto do leitor. A função, nesse momento da imagem panorâmica, é informativa pela síntese do quadro. Eis o processo que parece predominante na matéria romanesca, cujo narrador, em terceira pessoa, manifesta uma consciência focal do sertanejo.

Na extensa e quase despovoada zona da parte sul-oriental da vastíssima província de Mato Grosso, a estrada que da Vila de Sant’Ana do

Paranaíba vai ter ao sítio abandonado de Camapuã. Desde aquela povoação, assente próximo ao vértice do ângulo em que confinam os territórios de São Paulo, Minas Gerais, Goiás e Mato grosso até o Rio Sucuriú, afluente do majestoso Paraná [...] (2009, p. 11)

Nesses campos tão diversos pelo matiz das cores, o capim crescido e ressecado pelo ardor do Sol transforma-se em vicejante tapete de relva. (TAUNAY, 2009, p. 12)

A perspectiva de afastamento temporal é acentuada pelo pretérito épico, percebido como presente perpétuo. “Na mão empunhava uma comprida vara que havia pouco cortara, e com que ia distraidamente fustigando o ar ou batendo nos ramos de árvores que se dobravam ao alcance do braço (TAUNAY, 2009, p. 18).

Esse acabamento estético se repete em *O gaúcho* e *O sertanejo* em que prevalece a apresentação panorâmica da terra, assim como em *O guarani* e *Iracema*, na sua relação profunda e integrada ao homem. O que se procura nessa formula é representar com o máximo de verdade e imaginação, a identidade. Em Alencar percebemos a natureza como a grande Mãe terra, para fixar a atitude reverente do homem do sertão, mostrando-o herói. A floresta cede lugar à campina; essa natureza em profunda integração com o homem é a natureza como “o espaço que habito”: o homem pertence à terra assim como a terra pertence ao homem. Em *O sertanejo*, o narrador assim apresenta: “Esta imensa campina, que se dilata por horizontes infindos, é o sertão de minha terra natal” Não menos épico é o tom expresso quando o narrador de *O gaúcho* (ALENCAR, 2006, p.20) diz do pampa: “[...] as vastas campinas que cingem as margens do Uruguai e seus afluentes. A savana se desfralda a perder de vista, ondulando pelas sangas e coxilhas que figuram das flutuações das vagas nesse verde oceano.” Para depois definir o gaúcho, herói emblemático, expressão do brasileiro, assim e na mesma medida que se quis o índio, com Peri e Iracema, representar o Brasil genuíno.

Nenhum ente, porém, inspira mais energeticamente a alma pampa do que o homem, o *gaúcho*. De cada ser que povoa o deserto, o torna o melhor; tem a velocidade da ema e da onça; os brios do corcel e a veemência do touro.

O coração, fê-lo a natureza franco e descortinado como a vasta coxilha; a paixão que o agita lembra os ímpetos do furacão; o mesmo bramido, a mesma pujança. A esse turbilhão do sentimento era indispensável uma amplitude de coração, imensa como a savana. Tal é o pampa. (ALENCAR, 2006, p.22)

A passagem citada é exemplar quanto ao sentido de integração épica entre espaço, personagem, ação. A natureza e o gaúcho aparecem articulados para compor um quadro único da grandiosidade brasileira. Essa majestade do sertão imprime a metamorfose do espaço rústico para o espaço mítico, mantendo o sertão como espaço que habito. José Maurício Gomes de Almeida (1981, p. 67) afirma que para essa primeira fase do romance regionalista, “é possível denominar de regionalismo mítico, em oposição ao regionalismo de caráter realista, documental [...]”.

Frente a essa nova fase do nacionalismo brasileiro, persiste a almejada unidade de Nação atrelada a uma imagem em que a substituição do índio pelo sertanejo denuncia o esgotamento da imagem do índio, e a busca por um fundamento histórico bem mais concreto. José Maurício Gomes de Almeida (1981, p. 65) observa que nesse processo “Alencar assimila parte das exigências de maior fidelidade ao real que a nova geração vinha propugnando, adaptando-as porém livremente ao seu modo pessoal de conceber uma narrativa épica”. É, inserido nesse complexo que Alencar assim define a região em *O gaúcho* (2006, p. 21): “Cada região da terra tem uma alma sua, raio criador que lhe imprime o cunho de originalidade. A natureza infiltra em todos os seres que ela gera e nutre aquela seiva própria; e forma assim uma família na grande sociedade universal.”

Notadamente para Alencar, o local percebido na região não se fecha, ou inda, não se isola, antes integra o plano universal, e

manifesta a singularidade, a particularidade desse universal. Eis a fórmula de reflexão que propõem seu romance e seu projeto romanesco. O dilema exaustivamente abordado pela crítica entre regional ou universal, como excludentes, parece ter sido percebido de maneira diferente do que propõe o autor de *O gaúcho*. E nessa medida, ou, desmedida, vale e muito o julgamento estético feito das obras em questão. Para Antonio Candido (1981, p.210), por exemplo:

É notório que livros, como *O sertanejo*, *O garimpeiro*, *Inocência*, *Lourenço*, são construídos em torno de um problema humano, individual ou social, e que, a despeito de todo o pitoresco, os personagens existem independentemente das peculiaridades regionais. Mesmo a inabilidade técnica ou a visão elementar de um batedor de estradas, como Bernardo Guimarães, não abafam esta humanidade da narrativa.

Sobre essa impressão, Lúcia Miguel Pereira (1988, p.181) comenta sobre os escritores regionalistas: “O movimento dá-se de fora para dentro, mais do que um movimento de dentro para fora, nascendo do encontro, com forma de vida rudimentares, de espíritos que lhes sentem a sedução precisamente por conhecerem outras mais complexas”.

Ao definir o romancista regionalista, José Aderaldo Castelo (1996, p.47) observa: “O verdadeiro romancista regionalista é aquele que observa diretamente a paisagem e conhece ou colhe por meio de informações seguras os fatos essenciais, tipos e tradições que constituirão o material de seu romance”. Essa afirmativa parece ter saído das páginas escritas no Prefácio de *O cabeleira*, de Franklin Távora. Contrapondo exaustivamente ao projeto apresentado pelo romance de Alencar, Távora dá ênfase à observação da realidade na criação romanesca para afirmação de uma literatura brasileira. Notadamente Franklin Távora (2005, p. 23) explicita “As letras têm, como a política, um certo caráter geográfico; mais no norte, porém, do que no Sul abundam os elementos para a formação de uma

literatura brasileira, filha da terra. A razão é óbvia: o Norte não foi invadido como está sendo Sul de dia em dia pelo estrangeiro”

O argumento de Távora em defesa de uma Literatura Brasileira indica dois caminhos: 1) a defesa pelo norte se deve ao fato de não ter sofrido influência do estrangeiro; vejam que esse mesmo argumento sustenta a imagem do Sertanejo para Alencar; e 2) o argumento de que a literatura assim como o Norte e o Sul não pode ser expressa em uma única face. Eis uma *verdade irrecusável*: “Norte e Sul são irmãos, mas são dois. Cada um há de ter uma literatura sua, porque o gênio de um não se confunde com o de outro. Cada um tem suas aspirações, seus interesses [...]” (TÁVORA, 2005, p.24). Nessa posição diferenciadora, declarada pelo romancista, acentuam-se as fronteiras geográfica, política e econômica, para estendê-las ao nível literário. Eis que a região, definida em *O gaúcho*, é ressignificada, por Távora, como regional (sinônimo de nacional) na medida em que a literatura deve constar da dimensão plural e heterogênea da cultura. A posição de Távora é de destaque nessa fase de inquietude e conflito frente aos rumos das letras, ao discutir em seu romance *O cabeleira* o engodo do discurso de integração do nacional e as fronteiras que descobrem o Brasil. Essa linha de tensão que separa o projeto nacionalista de Alencar da geração de Távora se redesenha nas conhecidas cartas a Cincinato.<sup>3</sup>

A definição de regionalismo proposta por José Aderaldo Castelo, mencionada anteriormente, se contraposta à reflexão de Távora, veremos que não é exatamente a mesma coisa. Ainda que José Aderaldo Castello ressalte a carência estética, a geografia e a paisagem minuciosas não são a essencialidade do regional. Mas a integração entre homem e natureza, ou, o inverso dela: a desintegração homem-natureza, na sua dimensão socio-cultural e econômica. Eis o caminho que Távora parece indicar. A matéria, o sertanejo, continua sendo a mesma; enquanto em Alencar o traço épico acentua a Nação, em Távora buscam-se a diferença e a dessemelhança, não apenas da terra Norte-Sul (ainda que irmãs) mas do homem, o brasileiro. Para a crítica, essa crise não se resolve bem esteticamente. E vai legar ao

regionalismo, muitas vezes, o que Lucia Miguel Pereira (1988, p.18) chama de um artificialismo *quase teatral*, ao definir o escritor regionalista como *turista ansioso*. Isso já no Realismo.

[...] toda arte condensa e deforma, mas o regionalismo, pondo nas exterioridades e nas peculiaridades o seu acento tônico, erigindo estas em aspectos habituais, e aquelas em manifestações únicas da personalidade, leva tão longe essa condensação que, devendo por sua índole, ser simples e espontâneo, cai num artificialismo quase teatral.

Se o regionalismo romântico transpira *humanidade sincera*, com o advento do Naturalismo, o Regionalismo assume uma forma diferenciada, preconizada por Távora. Embora persigam o mesmo resultado, os meios empregados pelos autores, assim como os resultados por eles obtidos, são diversos. Enquanto movimento estético o Realismo-Naturalismo impõe a objetividade e o compromisso com o retrato do real, ou, mais que isso, na Literatura o texto deve se aproximar “do diagnóstico médico a captar sintomas e mazelas nacionais (...) ao buscar uma identidade chamada Brasil”. (SUSSEKIND, 1984, p.37). Engajado com o compromisso do diagnóstico, a segunda fase do regionalismo, que nasce com *O cabeleira* (1876), de Távora, passando por *Os retirantes* (1879), de José do Patrocínio, *A fome* (1890) de Rodolfo Teófilo, *Dona Guádinha do Poço* (1891), de Manuel de Oliveira Paiva, chegando a *Luzia-Homem* (1903), acaba por priorizar, na apresentação do real, o já conhecido máximo de honestidade, na tentativa de assegurar ao texto, uma “rígida exatidão”. Flora Sussekind (1984, p.37) critica severamente essa exatidão empunhada pelo Naturalismo e, nesse sentido, avaliamos que o nascer do regionalismo sucumbiu às imposições da época.

Quando um romance tenta ocultar sua própria ficcionalidade em prol de uma referencialidade, talvez os seus grandes modelos estejam efetivamente na ciência e na informação jornalística, via de regra considerados paradigmas da objetividade e da veracidade [...] apontam

para um mundo e uma linguagem extratextuais. O leitor de uma obra científica ou de uma notícia de jornal pouco observa a linguagem em que foram escritos, contando que lhe transmitam uma impressão de veracidade. Contanto que pareçam apontar para além de si mesmos, para um mundo e uma linguagem extratextuais. Do mesmo modo, o leitor de um texto ‘naturalista’ é conduzido para fora da linguagem. Como se as emoções e a sedução que a literatura porventura lhe possa provocar não adviessem de um texto, de um modo próprio de narrar, de uma ficção, internamente trabalhada. Oculta-se todo o trabalho da linguagem, dissolve-se a ficcionalidade ao romanesco e obriga-se o leitor a olhar o fato ficcional sempre em analogia a uma referente extratextual ao qual deve corresponder o mais possível.

Essa exatidão, que beira a um diagnóstico, assinalada por Flora Sussekind, fruto de indagações propostas pela década de 90 do século XIX, acaba por legar a essa geração uma inapropriada adequação entre forma e conteúdo, e o acabamento estético que o romance realiza. Se em Alencar a natureza tinha uma dimensão idílica, apresentada em tons épicos, moldura ao homem do sertão, nesta geração essa natureza se expressa pelo cotidiano do herói na condição socio-econômica. A natureza como espaço inóspito e de exclusão que determina um homem oprimido. Dessa geração, iniciada por Távora, a representação do povo, vista sob o prisma da hierarquia entre as classes sociais, dando vez e voz a heróis como José Gomes, Luzia, Alexandre e Guidinha, expõe-se a condição de esquecimento, miséria e violência no sertão. A terra que “já não mais habito” potencializa, nesta fase, a tragédia da marginalidade. E questões como evasão do campo, *procissão do êxodo*, banditismo, fanatismo religioso, projetam-se a partir da trajetória do herói (como homem do povo), mostrando o drama do brasileiro dentro de um sistema cultural e econômico complexo. Assim como nos mostra *Luzia-Homem* (1983, p.17):

A população da cidade triplicava com a extraordinária afluência de retirantes. Casas de taipa, palhoças, latadas, ranchos e abarracamento de

subúrbio, estavam repletos a transbordarem. Mesmo sob os tamarineiros das praças se aboletavam famílias no extremo passo da miséria [...]

É o caso de José Gomes que, herói e bandido no sertão, pertence à fronteira entre a História e a memória. Nas palavras de Távora (2005, p. 90):

Mas desgraçadamente estas cenas não são geradas pela minha fantasia. São fatos acontecidos há pouco mais de um século. Se só alguns deles foram recolhidos pela história, quase todos pertencem à tradição, que no-los legou, antes como límpido espelho, que como tenebrosa notícia do passado. Não estou imaginando, estou sim, recordando; e recordar é instruir.

Essa fronteira entre memória e História é problematizada pelo romance *O cabeleira*, e externada por Távora desde o prefácio da obra, constitui o grande desafio estético para sua geração. Em consonância com essa perspectiva, Távora afirma em *O cabeleira* que este romance não se vale da imaginação (contrapondo-se a Alencar), mas da recordação. Notadamente, essa afirmativa lança o regionalismo, enquanto percepção do sertão e do passado, como memória: um projeto romanesco que se vale da memória e da História para criar uma perspectiva de ficcionalização da realidade representada, sempre identitária. O dilema se localiza nessa ficcionalização da história privada do herói e sua inserção na História da cultura brasileira. Esses dois eixos, essas duas dimensões narrativas apresentadas pelo romance, é que parece terem constituído um desafio consciente, anunciado, experienciado, mas não resolvido esteticamente em duas gerações.

Nesse momento produzir uma imagem de país que não se vale exclusivamente da imaginação e da idealização, mas que projete, a partir do percurso histórico as identidades, torna-se praticamente uma obrigação; uma espécie de cartografia brasileira para se chegar

a existência da identidade nacional. Ou ainda, e mais uma vez, nas palavras de Távora, o texto como espelho da cultura. Menos um espelho e mais uma proporção matemática, é assim que Flora Sussekind (1984, p.96) avalia esse período:

[...] uma literatura que funcione como uma espécie de sinal de igualdade ou proporção matemática, que produza ficcionalmente a nacionalidade... ou como um plágio, uma Literatura que faça surgir na cena brasileira, de dentro de um falso naturalista, uma tão ansiosamente desejada identidade nacional.

Esse dilema se traduz em um projeto estético quer seja em algum momento frágil, quer seja em constante encontro entre a História e a memória. Todavia, é inegável que constitui processo de formação do romance brasileiro, mostrando seus vários caminhos, suas experimentações e possibilidades, na fronteira entre a História, a memória e a identidade nacional. Flávio Wolf Aguiar (*Revista do Brasil*, p.118) fala dos enredos da cultura brasileira, nas várias experiências desse processo, desde Brasil colônia, e localiza como segundo enredo dominante da nossa cultura a tragédia da marginalidade que traz não somente o sertão, mas a figura trágica do migrante e os conflitos de ocupação da terra. Para o crítico, os primeiros romances expõem a fratura, as diferenças entre campo e cidade, entre progresso e atraso. As zonas relegadas ao esquecimento e ostracismo projetam-se como imagem do Brasil. E que Brasil é esse? Disforme, atrasado, analfabeto e violento.

Desde o final do século XIX, a vida literária brasileira apresenta o extraordinário esforço de *penetração crítica na realidade presente*. De *Os sertões* passando por *Macunaíma* renova-se ao longo do tempo o esforço solidário na busca pela cultura brasileira. Nessa direção quer a *Escola de Recife* articular o enfoque das obras para as regiões não litorâneas, em franco desvio do caminho da produção literária dos grandes centros. O Brasil distante da capital ganha

espaço e expressividade não apenas com Euclides e Graça Aranha, mas também em autores como Simões Lopes, Valdomiro Silveira e Monteiro Lobato. E com isso a nação é reencontrada pelas distinções e fraturas históricas, negligenciadas na visão total do Nacional. *Nacional por subtração*, como analisa Roberto Schwarz (1987). Nesses autores, as diferenças se multiplicam em imagens anunciadoras de contrastes profundos que se mostram pela variação linguística, pelas crenças e costumes, pelas diferentes cidades, pelas várias fases do progresso e do atraso, pela miséria. Na fase terceira do regionalismo na aurora dos ventos fortes do século XX, que antecedem a geração de trinta, *o luar já se faz sertão*.

Finalizando, o romance é o gênero que melhor acomoda as questões regionalistas, embora haja muitos momentos belíssimos em contos de Simões Lopes, Valdomiro Silveira e José de Mesquita. O regionalismo, portanto, implica não apenas processo de expressão da literatura brasileira - vingou gerações, pelo menos quatro, em dois séculos; mais que isso, implica processo de conformação estética do romance brasileiro: desde *O gaúcho*, de José de Alencar, de *O cabeleira*, de Franklin Távora, passando por Euclides da Cunha, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Alfredo Marien, Dunga Rodrigues, alcançando seu ponto ápice em Guimarães Rosa: “O sertão está em toda parte.”

## Referências

- AGUIAR, Flávio. Os enredos da cultura. **Revista do Brasil**. n. 04 s/d
- ALENCAR, José de. **O sertanejo**. São Paulo, Ática 2006
- \_\_\_\_\_. **Til**. São Paulo: Ática, 2003.
- \_\_\_\_\_. **O gaúcho**. São Paulo: Ática, 2005
- \_\_\_\_\_. **O tronco do ipê**. São Paulo: Ática. 2005
- ALMEIDA, José Maurício Gomes de. **A tradição regionalista do romance brasileiro**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.

- ASSIS, Machado. **Instinto de nacionalidade**. São Paulo: Ática. s/d
- CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Itatiaia, 1981.
- CASTELLO, José Aderaldo. **Aspectos do romance brasileiro**. São Paulo, 1994.
- MARIAN, Alfredo. **Era um poaieiro**. Cuiabá: KCM Editora, 2008.
- OLIMPYO, Domingos. **Luzia-homem**. São Paulo: Ática, 1983.
- PAIVA, Manuel de Oliveira. **Dona Guidinha do Poço**. São Paulo: Ática, 1981.
- PEREIRA, Marcio Roberto. Regionalismo revisitado. In: **Dispersa memória**. Org. Luiz Roberto Velloso Cairo, Sílvia Maria Azevedo, Marcio Roberto Pereira. São Paulo: EDUNESP, 2009.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. **A prosa de ficção brasileira: 1890 a 1920**. Belo Horizonte: Itatiaia. 1988.
- SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SUSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, Qual romance?** Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- SUSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- TÁVORA, F. **O cabeleira**. São Paulo: Ática, 2005.

## Notas

<sup>2</sup> O termo imaginado é introduzido aqui no sentido que é usado por Benedict Anderson no livro *Imagined Communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. Segundo Anderson os membros da menor nação jamais conhecerão, encontrarão ou escutarão qualquer coisa sobre seus compatriotas. Mesmo assim na metade de cada um, sobrevive a imagem de comunhão. Para Anderson *todas as comunidades humanas tendem a ser entidades imaginadas. As comunidades, argumenta, 'não diferem pela sua falsidade'/genuinidade, mas pelo estilo em que foram imaginadas*. Anderson desenvolve três aspectos caracterizadores da nação moderna: 1) A nação é imaginada como **algo limitado** porque até mesmo as maiores [...] têm fim; ainda que se estabeleçam fronteiras elásticas, do outro lado sempre haverá outras nações [...]. 2) É imaginada como **soberana** porque o conceito nasceu em uma época em que o iluminismo e a Revolução destruíram a legitimidade dos reinos hierárquicos dinásticos, governados pelo direito divino [...]. 3)

Finalmente, é imaginada como uma **comunidade**. Apesar da desigualdade e da exploração que prevalecem, **a nação é sempre concebida como um grande companheiro horizontal**. Enfim, é a partir dessa fraternidade que nos dois últimos séculos tornou-se possível para milhares de pessoas matar e morrer por tais limitadas imaginações. (negrito nosso) (1999, p. 129)

<sup>3</sup> José Maurício Gomes de Almeida analisa em como o ponto de vista Franklin Távora, nas cartas a Cincinato, documenta de modo privilegiado a crise do momento cultural daquela época.. Em *A tradição regionalista do romance brasileiro*. Rio de Janeiro:Achiamé, 1981.