

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

NATHALIA PINTO

**A TERRA, O HOMEM E A LUTA: O NEORREGIONALISMO EM ROMANCES DE  
ANTÔNIO TORRES E RONALDO CORREIA DE BRITO.**

PORTO ALEGRE

2021

Nathalia Pinto

**A TERRA, O HOMEM E A LUTA: O NEORREGIONALISMO EM ROMANCES DE  
ANTÔNIO TORRES E RONALDO CORREIA DE BRITO.**

Tese de doutorado apresentada como requisito para a obtenção do título de Doutora em Letras / Estudos Literários aplicados, pela Faculdade de Letras / Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Gínia Maria de Oliveira Gomes

PORTO ALEGRE

2021

CIP - Catalogação na Publicação

Pinto, Nathalia  
A TERRA, O HOMEM E A LUTA: O NEORREGIONALISMO EM  
ROMANCES DE ANTÔNIO TORRES E RONALDO CORREIA DE BRITO  
/ Nathalia Pinto. -- 2021.  
238 f.  
Orientadora: Gínia M. de Oliveira Gomes.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de  
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. Literatura contemporânea. 2. Neorregionalismo.  
3. Nordeste. 4. Migração. 5. Regionalismo. I. de  
Oliveira Gomes, Gínia M., orient. II. Título.

Nathalia Pinto

A TERRA, O HOMEM E A LUTA: O NEORREGIONALISMO EM ROMANCES DE  
ANTÔNIO TORRES E RONALDO CORREIA DE BRITO.

Tese de doutorado apresentada como requisito para a obtenção do título de Doutora em Letras / Estudos Literários aplicados, pela Faculdade de Letras / Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, 27 de agosto de 2021.

Resultado: Aprovado.

BANCA EXAMINADORA:

---

Durval Muniz de Albuquerque Júnior  
Departamento de História  
Universidade Estadual da Paraíba (UEPA)

---

Luciana Paiva Coronel  
Departamento de Literatura Brasileira  
Universidade Federal do Rio Grande (FURG)

---

Karina de Castilhos Lucena  
Departamento de Línguas Modernas  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

---

Gínia Maria de Oliveira Gomes  
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Para Jefferson.

*Siempre fuiste mi espejo,  
quiero decir que para verme tenía que mirarte.*

## AGRADECIMENTOS

*E as armas que vêm contra nós, durante a vida  
Nada valerão na casa dos amigos*  
“De gosto de água e de amigos” (1985), de Lula Côrtes e Zé Ramalho

Ao final dessa etapa, quero agradecer a/à/aos...

Jefferson Agnete Jobim, meu amor-amigo, leitor fundamental desse texto e de todos os outros que compartilhamos pela vida - a vida, ela mesma, um texto que escrevemos juntos, compartilhando uma única busca: amar e mudar as coisas. Te amo.

Lurdes Inês Rippel, minha mãe, uma (também ela) mulher migrante, vinda dos sertões frios do Rio Grande do Sul colono, que lutou dia a dia na cidade grande e, graças a essa jornada, me possibilitou chegar até aqui. Obrigada, mãe, pelo exemplo de retidão e de responsabilidade.

Ingrid Martins Santiago, companheira de crescimento, amiga-irmã. O muro que dividia nossas casas não era nada, era transposto diariamente: a casa dela a minha casa, a mãe dela, minha mãe, o irmão dela, meu irmão – que nossa vida continue sendo uma sucessão de reencontros, como tem sido há trinta anos.

Alfredo Barum, ou tão somente Fred, que me apresentou o mundo da leitura e o prazer de saber. Obrigada por ter acreditado tanto em mim – a cada vitória que eu alcançar, deverei celebrar tua memória.

Ana Beatriz Rippel Pacheco, minha prima, irmãzinha, pela parceria e pelo exemplo de inconformidade, força e luta: um orgulho. Estamos sempre juntas – te amo.

Paulo Rogério Rippel e Noeli Rippel, meus tios: para tê-los como padrinhos, valeu a pena ter sido batizada. Obrigada pelo carinho e pelo cuidado sempre.

Minhas queridas amigas Ariela e Vaneila (para nós sempre Kiki), pela parceria, pela divisão de uma vida juntas, de uma história de amor, de crescimento e de sororidade. É uma honra poder chamar mulheres como vocês de amigas.

Oscar Roberto Douglas Pinto, meu pai, de quem sinto saudades e recordarei sempre com carinho.

Xanduzinha, minha parceirinha constante durante todas as horas de leitura e escrita, pelo amor.

Meus colegas de trabalho, Elvio, Giancarlo, Marcos, Rute, Cristiani, Carlos, Diego, Camila e Juliana, com quem divido dia a dia a dor e a delícia de ser o que somos: professores. Agradeço o carinho e o diálogo – a força que emana da nossa amizade.

Lorrana Alves, ex-aluna, hoje amiga e colega, pela amizade, pela partilha do encantamento dessa paixão – a Literatura.

Professora Gínia Gomes, minha orientadora e mentora. Agradeço (e sei que centenas de alunos, se pudessem, fariam eco a essas palavras) pela sensibilidade e pelo carinho devotados a cada estudante; pelo acolhimento, naquela despedida, lá em 2004, no primeiro semestre da graduação, ao final da disciplina de Literatura Brasileira A: “te vejo na pós-graduação”. Nunca pensei que chegaria até aqui, mas ela pensou. Obrigada, querida professora.

Professores Robert Ponge, Luciana Coronel, Paola Amaro, Antônio Sanseverino e tantos outros, pelo compartilhamento de conhecimentos inumeráveis, pelo carinho e pelo valioso exemplo que busco seguir como professora hoje.

**RESUMO:** Regionalismo é o nome dado a um grande conjunto de discursos que, pela via da cultura, historicamente formulam um arcabouço de símbolos que passam a definir e representar um dado espaço geográfico, bem como o povo que habita esse território e suas práticas de vivência, no imaginário coletivo. Desde o século XIX, essa abordagem tem sido responsável pela elaboração discursiva de diferentes espaços nacionais e, no caso da região Nordeste, a própria instituição desse recorte territorial é diretamente tributária do discurso literário. Com a modernidade e a forte tendência à urbanização que se verificou e se consolidou ao longo do século XX, muitos críticos sentenciaram o gênero à extinção. Entretanto, em um movimento dinâmico constante de atualização, o regionalismo nordestino ressurge na literatura contemporânea. Romances como *Essa terra*, *O cachorro e o lobo* e *Pelo fundo da agulha*, que formam trilogia de Antônio Torres, e *Galileia* e *Dora sem véu*, de Ronaldo Correia de Brito, revelam as novas configurações e temas que são representados pela ficção contemporânea que têm o interior nordestino como cenário e seus habitantes como personagens. Nessas narrativas, categorias tradicionalmente estabelecidas pelo regionalismo literário, como o sertão, os sertanejos e suas trajetórias de atuação social, notadamente a migração, fenômeno configurador da moderna sociedade brasileira, são representados em um movimento narrativo que, ora retoma esses temas em diálogo com a tradição literária que os consolidou, ora os atualiza através de uma atitude de ruptura. Para a análise, são retomadas as categorias fundamentais que orientaram a formulação do sertão empreendida por Euclides da Cunha, “A terra”, “O homem” e “A Luta” em obra basilar para o regionalismo nordestino, *Os sertões*.

**PALAVRAS-CHAVE:** Neorregionalismo; Literatura contemporânea; Migração; Antônio Torres; Ronaldo Correia de Brito.



**SUMMARY:** Regionalism is the name given to a large set of discourses that, through culture, historically formulate a framework of symbols that come to define and represent a geographic space, as well as the people who inhabit this territory and their living practices, in the collective imagination. Since the 19th century, this approach has been responsible for the discursive elaboration of different national spaces and, in the case of the Northeast region, the very institution of this territorial cut is directly dependent on the literary discourse. With modernity and the strong trend towards urbanization that took place and consolidated throughout the 20th century, many critics sentenced the genre to extinction. However, in a constant dynamic movement of updating, northeastern regionalism reappears in Brazilian contemporary literature. Novels such as *Essa terra*, *O cachorro e o lobo* and *Pelo fundo da agulha*, which form a trilogy by Antônio Torres, and *Galileia* and *Dora sem véu*, by Ronaldo Correia de Brito, exemplify the new configurations and themes that are represented by contemporary fiction which presents the northeastern interior as a setting and its inhabitants as characters. In these narratives, categories traditionally established by literary regionalism, such as “sertão”, “sertanejos” and their trajectories of social action, notably migration, a defining phenomenon of modern Brazilian society, are represented in a narrative movement that now resumes these themes in dialogue with the literary tradition that consolidated them and now updates them through an attitude of rupture. For the analysis, the fundamental categories that guided the formulation of the space of sertão undertaken by Euclides da Cunha, “The land”, “The man” and “The Fight” in a basic work for northeastern regionalism, *Os sertões*, are taken up again.

**KEY-WORDS:** Regionalism; Contemporary literature; Migration; Antônio Torres; Ronaldo Correia de Brito.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>1 O REGIONALISMO LITERÁRIO: IMPASSES</b> .....	20
1.1 REGIONALISMO E SUBDESENVOLVIMENTO .....	24
1.2 DE ONDE FALA O REGIONALISMO? .....	27
1.3 O NEORREGIONALISMO.....	30
1.4 CONSERVADOR E REVOLUCIONÁRIO .....	35
1.5 PARTICULAR E UNIVERSAL .....	37
1.6 A QUESTÃO DA LINGUAGEM .....	40
1.7 REGIONALISMO E CRÍTICA .....	43
1.8 CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....	45
<b>2 BREVE HISTÓRIA</b> .....	47
2.1 O REGIONALISMO ROMÂNTICO .....	49
2.2 EUCLIDES DA CUNHA E O REGIONALISMO NO DEBATE NACIONAL .....	55
2.3 QUANDO O REGIONALISMO VIRA PRAGA .....	60
2.4 UM REGIONALISMO MADURO .....	64
2.5 GUIMARÃES ROSA E A REINVENÇÃO DO REGIONALISMO .....	72
<b>3 MODERNISMO À MODA NORDESTINA</b> .....	79
3.1. REGIONALISMO PARA QUEM? .....	84
3.2. ESTRATÉGIAS DE UM DISCURSO RESENTIDO .....	87
3.4. O “NOVO CREDO” CONTAMINA A REGIÃO .....	94
3.5. UM PASSADO DOCE COMO CANA .....	100
<b>4 A TERRA</b> .....	110
4.1 POR UMA “TERRA IGNOTA” .....	114
4.2 SERTÃO ARCAICO .....	119

4.3 SERTÃO MODERNO .....	133
<b>5 O HOMEM .....</b>	<b>151</b>
5.1 A FORMAÇÃO DE UMA RAÇA .....	153
5.2 DESPOSSUÍDOS, DECADENTES, TRADICIONAIS: OS HOMENS SERTANEJOS.....	157
5.3 VIDAS SEVERINAS: AS MULHERES SERTANEJAS .....	169
5.4 MÍSTICOS, ROMEIROS E CRENTES: A RELIGIOSIDADE SERTANEJA .....	178
<b>6 A LUTA .....</b>	<b>194</b>
6.1 “QUANDO O VERDE DOS TEUS ÓIOS SE ESPALHA NA PRANTAÇÃO”: A SECA .....	196
6.2 “MINHA VIDA É ANDAR POR ESSE PAÍS”: A MIGRAÇÃO .....	207
6.3 “MODERNIZAR O PASSADO”: O NORDESTE CONTEMPORÂNEO .....	226
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>231</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>234</b>

## INTRODUÇÃO

*Nordeste é uma ficção  
Nordeste nunca houve  
Não eu não sou do lugar  
Dos esquecidos  
Não sou da nação  
Dos condenados  
Não sou do sertão  
Dos ofendidos  
Você sabe bem  
Conheço o meu lugar*

“Conheço o meu lugar” (1979), de Belchior

Certo dia, em uma dessas andanças acadêmicas, uma colega argentina, ao contar que já vivia no Brasil há mais de dez anos, foi questionada sobre como era possível que, em todo esse tempo, não tivesse perdido o seu sotaque, ao que ela respondeu: “e, na vida, quem quer perder”? De fato, parece que quando falamos de cultura, de raízes ou de identidade, não queremos perder. Temos a impressão de que estaríamos perdendo tudo, perdendo a nós mesmos. Talvez seja por isso que o regionalismo literário, a despeito de todas as transformações sociais que atingiram seus cenários e personagens, tem persistido. Não foram poucos os que declararam o seu fim diante do decisivo processo de urbanização que se deu no país e no mundo ao longo do século XX, mas, de maneira semelhante ao que acontece com a cultura em geral, essa abordagem artística se reinventou, reelaborando suas capacidades representativas. E é essa atualização da ficção regionalista nordestina que esse trabalho pretende compreender, o neorregionalismo.

O regionalismo, em sua essência, enquanto possibilidade representacional complexa de uma cultura, não pode ser entendido como um processo acabado. As categorias região e identidade são virtualidades, construções teóricas e simbólicas elaboradas historicamente através de uma soma de discursos. Ao contrário do que o senso comum reforça, essas categorias não são naturais, são, antes, naturalizadas. Todas as informações mobilizadas quando evocamos uma determinada espacialidade, apesar de terem sua face empírica, como uma determinada localização geográfica, por exemplo, são elaborações historicamente produzidas. “Antes de ser uma ontologia, portanto, a identidade cultural é uma construção fincada em tempo e espaço específicos (todavia moventes) e em permanente estado de formação” (ANJOS, 2005, p.13). Os agentes que instituem essas imagens mudam com o passar do tempo, com as transformações sócio-históricas que impõem diferentes demandas e, com isso, conseqüentemente, a arte que busca traduzir essas culturas locais também precisa se reinventar constantemente.

O discurso acadêmico, quando se debruça sobre a literatura brasileira contemporânea, quase sempre procede ao apagamento dos casos em que se percebe uma abordagem regionalista. Ainda que a maioria dos textos hoje se situem nos espaços urbanos, muitos romances trazem a realidade atual dos interiores brasileiros e, em se tratando especificamente da ficção nordestina da atualidade, o neorregionalismo tem ocorrência bastante significativa – basta verificar o importante número de obras que têm sido agraciadas com os mais relevantes prêmios literários do país na última década que têm sua ação narrativa no sertão. Essa postura acadêmica nega a possibilidade de estudo e compreensão da representação literária do Brasil como um todo. A região Nordeste, inclusive, concentra ainda hoje a maior população rural do país, com 26,88%<sup>1</sup> de seus habitantes localizados em áreas interioranas. Assim, abordagens que promovam uniformizações têm como consequência o apagamento da diversidade cultural brasileira e o silenciamento das populações não-urbanas que falam (e são faladas) através da literatura contemporânea.

Há, contudo, vários trabalhos que percebem neorregionalismo como tendência viva no cenário contemporâneo. Alguns exemplos valem destaque por se afinarem, de alguma forma, com a discussão que pretendemos empreender nesse trabalho. Na dissertação de mestrado de Carla Érica Ferreira (2012), por exemplo, há um debate sobre a ressignificação do regionalismo no romance *Galileia*, de Ronaldo Correia de Brito. Já em André Tessaro Pelinser & Márcio Miranda Alves (2020), há uma reflexão sobre a permanência do regionalismo na literatura brasileira contemporânea, tomando as narrativas de Antônio Torres, entre outras, como *corpus* de análise. Essas pesquisas são, entretanto, minoritárias no contexto da produção acadêmica hoje. Destaca-se, nesse grupo, a ocorrência de trabalhos que buscam compreender e analisar o fenômeno da migração como fator configurador da representação neorregionalista no século XXI. Esse é o caso da tese de doutorado de Adriana Barbosa Araújo (2006), na qual a autora examina a histórica representação das personagens migrantes na literatura nordestina, culminando a pesquisa nas narrativas de Antônio Torres e Marilene Felinto.

A essa altura, talvez, seja importante refletir, ainda que brevemente, sobre a categoria do contemporâneo. O conceito é um tanto impreciso, uma vez que não traz em si nenhuma definição exata de tempo. Em literatura, a palavra geralmente serve para caracterizar aquilo que é atual, que diz respeito ao hoje, ao espaço-tempo que definem a atualidade. Portanto, há diferentes entendimentos sobre o que pode ser considerado contemporâneo em termos de

---

<sup>1</sup> Os dados apresentados são de 2015, fornecidos pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) e estão disponíveis em: <https://educa.ibge.gov.br/jovens/conheca-o-brasil/populacao/18313-populacao-rural-e-urbana.html>. Acesso em 11/07/2020.

representação artística. Para a pesquisa que aqui propomos, a fixação de uma data inicial e de uma data limite para a publicação das obras analisadas talvez não fosse uma baliza segura. Parece perfeitamente possível que uma obra publicada nos anos 1970, por exemplo, nos pareça mais familiar à sociedade que nos rodeia hoje do que um texto publicado nos anos 2000. Com frequência os escritores são capazes de captar em suas obras fenômenos sociais em curso, que definem o contexto sócio-histórico das décadas seguintes. Essa sensação de afinidade com o passado, aliás, talvez nunca nos tenha sido tão clara e verdadeira como agora (Brasil, 2021). Nessa perspectiva, a compreensão do filósofo italiano Giorgio Agamben (2009, p.58-59) sobre o que é o contemporâneo nos pareceu bastante coerente com o olhar para o tempo da obra de arte que nos orientou nesse estudo.

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo.

É evidente que, para apreender de forma mais nítida e completa uma imagem, é necessário que nos afastemos dela para, assim, ampliar nosso campo de visão. O mesmo ocorre com aquele artista que, em função de um certo desajuste em relação ao contexto no qual está cronologicamente inserido, consegue vislumbrar elementos que aqueles que estão totalmente imersos na realidade circundante não podem perceber. Portanto, para a compreensão do hoje, é fundamental a identificação do que resta de ontem. Não é possível entender um certo contexto sem que nos amparemos em categorias já conhecidas para (re)avaliá-lo. Agamben ilustra a questão com o exemplo da moda. Dizer que algo ou alguém “está na moda” significa afirmar sua contemporaneidade. A moda, no entanto, somente existe através de um constante processo de citação do passado. Ela pode “rechamar, re-evocar e revitalizar aquilo que tinha sido até mesmo declarado morto” (AGAMBEN, 2009, p.69). A moda, como concretude do contemporâneo, se constitui a partir daquilo que recupera e reinventa do passado, elaborando, assim, a atualidade.

Ao descrever a realidade do sertão nordestino de hoje (entendendo o hoje como um espaço amplo não só de tempo, mas principalmente de ideias) as narrativas que servem de *corpus* a essa pesquisa provam sua contemporaneidade. As obras analisadas são *Essa terra* (1976 [2008]), *O cachorro e o lobo* (1997 [1998]), *Pelo fundo da agulha* (2006), do baiano Antônio Torres, e *Galileia* (2008 [2009]) e *Dora sem véu* (2018) do cearense Ronaldo Correia de Brito. Esses textos se constroem a partir da dinâmica entre o que permaneceu e o que se

transformou na realidade regional. Os autores se posicionam nessa atitude de descompasso, que lhes permite entrever a atualidade por não estarem inteiramente afinados com ela. A narrativa desses escritores parece mostrar o sertão de hoje através de um espelho que revela, simultaneamente, o horizonte que se anuncia à frente, sem deixar de refletir o que está por trás do observador. Os romances aqui analisados têm um espectro temporal de publicação de pouco mais de 40 anos (de 1976 a 2018) e isso não altera sua condição de contemporaneidade. A seleção dessas obras seguiu critérios que permitissem a comprovação da tese principal da pesquisa, a de que há uma proposta neorregionalista na literatura contemporânea, e a compreensão da construção desses textos em constante diálogo com a atualidade e com a tradição cultural que os antecede. Uma vez que entendemos o regionalismo como um processo em constante transformação, uma obra de 1976 é um objeto tão importante para a compreensão dessa reelaboração do gênero quanto uma narrativa publicada em 2018. O *corpus* da pesquisa é composto por romances produzidos por escritores nordestinos, cujas narrativas se passam total ou parcialmente no espaço do sertão.

A opção por analisar cinco obras, ainda que bastante arriscada, nos pareceu mais coerente, já que entre os objetivos principais da pesquisa está o de afirmação do neorregionalismo, como tendência viva na produção literária contemporânea, mostrá-lo através de um número menor de textos seria pouco representativo do fenômeno e o mesmo critério orientou a opção por romances de dois autores diferentes. Como a pesquisa se dedica a produções minoritárias no contexto editorial atual, que retratam a atualidade de sociedades interioranas, considerar uma menor quantidade de narrativas poderia reforçar, erroneamente, a impressão de que esses casos são exceções pouco significativas dentro do todo da literatura brasileira contemporânea. Além disso, três dos romances estudados (*Essa terra, O cachorro e o lobo e Pelo fundo da agulha*, de Antônio Torres) formam uma trilogia, e consideramos que excluir alguma das partes da trajetória da personagem principal prejudicaria muito a compreensão do argumento defendido pela tese.

O capítulo 1, “O regionalismo literário: impasses”, sintetiza, a partir de uma pesquisa bibliográfica, as características conformadoras do regionalismo literário, bem como aponta os principais debates teóricos travados em torno do gênero, considerando os principais estudiosos sobre o tema no contexto nacional. A preferência por pesquisadores brasileiros se deve, principalmente, ao entendimento de que o regionalismo no Brasil assumiu formas e serviu a objetivos bastante particulares e, por isso, indicar essas especificidades seria importante para a análise das obras em estudo. O capítulo seria, assim, uma breve relação das principais

características formais e temáticas do regionalismo como gênero literário. Esse levantamento, no entanto, acaba por evidenciar o quanto essa questão é envolta em impasses teóricos que ao longo de todo o século XX opuseram olhares de diferentes pesquisadores que se dedicaram à tarefa de definir os contornos e especificidades dessa possibilidade representacional. Esses impasses, ainda, se recolocam através da defesa pelo reconhecimento do neorregionalismo, tendência atuante e produtiva na literatura contemporânea.

O capítulo 2 empreende um itinerário pela história (linear) da literatura regionalista no Brasil, ressaltando as motivações históricas, políticas e sociais que projetaram o gênero, um dos mais produtivos em nossa tradição artística, mostrando-o mais ou menos adaptado às distintas escolas literárias ao longo do tempo. A linha que orientou a pesquisa, entretanto, persegue a pista da literatura nordestina, que produziu o que foi provavelmente o mais influente movimento regionalista de nossa história. São apontadas as mais importantes realizações do regionalismo brasileiro e destaca-se, nesse contexto, *Os sertões*, de Euclides da Cunha, responsável pelo estabelecimento daquelas categorias que se tornarão essenciais para a representação regionalista: a terra, o homem e a luta, estruturas obrigatórias para o seu projeto de debate e leitura de nação, objetivo último de seu trabalho intelectual. Por isso, os capítulos dedicados à análise do *corpus* do trabalho buscam compreender através dessas mesmas categorias narrativas, orientadoras no texto de Euclides da Cunha, o sertão da contemporaneidade, por considerarmos que estes são os elementos fundamentais para a constituição da representação localista. O capítulo debate, ainda, como o regionalismo foi percebido pela crítica em diferentes momentos e contextos.

O terceiro capítulo, “Modernismo à moda nordestina”, se fixa finalmente na região Nordeste e discute a sua modernização, social, econômica e artística. Esse processo, que se dá em todo o país a partir do século XX, nesse espaço em particular vem envolto em intensa polêmica travada através da imprensa local. Movimentos de fundo tradicionalista despontam por toda a região, sendo o Centro Regionalista do Nordeste, liderado por Gilberto Freyre, o mais influente deles. O sociólogo pernambucano dedicou boa parte de sua produção intelectual à defesa da integridade regional, contra a invasão dos costumes estrangeiros que chegavam através da modernização e da imigração e que, com isso, descaracterizavam o Sudeste do país. O capítulo destaca as principais estratégias do discurso regionalista, tendo como fonte a obra de Freyre, que objetivava a elaboração de uma pretensa identidade regional que, muito além de proteger a cultura nordestina de elementos alienígenas, buscava nessa unidade principalmente a manutenção dos privilégios das oligarquias locais. Com o fim da escravidão,



sistema de base da economia canavieira, e com o incrível desenvolvimento da cafeicultura no Sudeste, as elites agrárias (que eram também autoridades intelectuais, jurídicas e políticas) se apropriaram do discurso regionalista em busca do resgate de um passado que lhes favorecia enormemente.

O quarto capítulo, “A terra”, analisa a representação do espaço sertão na ficção nordestina contemporânea. A realidade do interior nordestino se mostra, nas obras, a partir de um movimento discursivo dialético, que compõe o lugar pela revelação de sua fisionomia atual, onde sobrevivem tradições e visões de mundo arcaicas que convivem com signos da (pós)modernidade, compondo uma imagem do sertão como um ambiente de tensões entre passado e presente, palco de um processo de modernização desigual. Nesse capítulo também analisamos a relação das personagens sertanejas migrantes, categoria de presença constante no romance regionalista a partir do século XX, com a sua terra natal. A dinâmica entre essas personagens e o sertão também é marcada por um sentimento dual, que ora se revela nas memórias afetivas ligadas a essa espacialidade, lugar da infância, da vida em comunidade, da natureza e da cultura popular, ora é marcada pela rejeição ao ambiente e à vida rurais, apartado das comodidades tecnológicas que as personagens migrantes encontram nas cidades, e pela crítica a uma ontologia sertaneja que parece por vezes ter parado no tempo.

O quinto capítulo, “O homem”, busca compreender como as representações do sertanejo, construídas pelo regionalismo ao longo do tempo, se reconfiguram na prosa nordestina da atualidade. As personagens das narrativas pesquisadas são objetos de um mapeamento que identifica quais são os papéis sociais e literários do sertanejo na contemporaneidade, analisando-as em sintonia ou em contraposição aos perfis estabelecidos no imaginário coletivo pela tradição da literatura regionalista. Nesse sentido, é possível destacar representações como a do cangaceiro e demais personificações da valentia, da violência e da honra sertanejas; dos beatos, romeiros, fiéis e demais figuras que mobilizam uma religiosidade e um messianismo muito particulares, associados tradicionalmente à identidade nordestina; da mulher sertaneja, que ressurge agora com um espaço de atuação diferenciado, assumindo novos papéis sociais ao mesmo tempo que se identifica e dialoga com as representações produzidas historicamente pela arte regionalista na imagem da força e da resistência feminina. O capítulo reflete ainda sobre a atualização do personagem sertanejo, cujas aspirações, bem como sua relação com a terra de origem, são outras no neorregionalismo, como resultado das transformações sociais, culturais e econômicas que se deram no contexto do sertão moderno.

O sexto e último capítulo, “A luta”, analisa a trajetória narrativa das personagens sertanejas. O texto busca evidenciar as expectativas, as buscas e as motivações desses homens e mulheres na contemporaneidade. Nessa perspectiva, se destacam a seca e a migração, fenômenos sociais conformadores da cultura e da sociedade não só nordestina como também brasileira. A diáspora nordestina, aspecto fundamental para a representação das comunidades sertanejas, é temática constante na literatura regionalista durante todo o século XX, e ressurgiu com força total na contemporaneidade, reafirmando a prosa neorregionalista como objeto de seu tempo, quando debate questões identitárias e culturais como a globalização, o pertencimento e o preconceito através daquela que é, provavelmente, uma das demandas mais urgentes da realidade pós-moderna mundial. O tema da seca, outra categoria fortemente trabalhada pela literatura regionalista e que se torna um elemento conformador do imaginário sobre a região, também reaparece na narrativa contemporânea sob uma nova perspectiva. Se no passado esse fenômeno climático extremo estava inseparavelmente ligado, como causa principal, à migração, hoje, em uma sociedade não mais inteiramente dependente da economia rural, ele assume novos significados. Ainda assim, a seca continua sendo explorada como elemento determinante do espaço sertão e como representação da luta cotidiana dos sertanejos não só contra a natureza, mas também contra as injustiças e as desigualdades sociais. Esse novo olhar para a seca marca um importante deslocamento na representação literária da problemática regional, agora compreendida como uma consequência da cruel estrutura social e política do país, em vez de um resultado ou simples revés da vontade divina.

Por fim, o presente trabalho busca defender o entendimento de que, enquanto pesquisadores, o ato de negar a história e as tradições, como forma de reafirmar a (pós)modernidade, implica em não compreendê-la em toda a sua complexidade. Se esse momento da história humana se caracteriza pela diluição de suas até então consagradas formas de vivência e de compreensão do mundo, é fundamental que percebamos o que foi liquefeito. Os ingredientes diluídos permanecem, de alguma maneira, presentes no resultado desse processo e o neorregionalismo é uma possibilidade cultural poderosa, que se institui na tensão entre modernidade e tradição. Os estudos literários vêm, cada vez mais, procurando um olhar inclusivo e diversificado, que busca reavaliar a atuação dos diversos grupos sociais, de obras e autores que foram apagados em função de posturas acadêmicas simplistas, quando não elitistas e preconceituosas. Nesse sentido, a pesquisa aqui proposta pretende aderir a essa postura humanizadora na reivindicação de um espaço acadêmico de valorização e de estudo de todas as vozes que se fazem ouvir na arte contemporânea brasileira.

A localização do olhar que orientou essa pesquisa, de uma mulher gaúcha, certamente coloca para essa tentativa de reflexão limites e, talvez, até mesmo privilégios: trata-se de um olhar de fora que, por isso, pode perfeitamente ser presa de armadilhas discursivas redutoras ou superficiais que, como pretendemos mostrar nesse trabalho, foram elaboradas ao longo de nossa história. Esse é um risco real e sempre presente quando nos aventuramos a falar do outro. Por outro lado, o afastamento pode ser, em certa medida, produtivo para a apreensão de um quadro – o leitor de fora tem o benefício do não-envolvimento e da distância, que permitem uma amplitude de perspectiva. Em comum com o espaço que buscamos ler através das lentes do neorregionalismo, o Rio Grande do Sul, lugar a partir de onde lemos, foi também um espaço elaborado historicamente por um eficiente trabalho de formulação discursiva: no contexto brasileiro, Sul e Nordeste são as mais nítidas construções regionais produzidas ao longo da história de nosso sistema literário, desde sua consolidação até a contemporaneidade. O discurso localista, portanto, nos é familiar e, ainda que busque representar geografias diversas, compartilha estratégias de enunciação, objetivos e resultados. Para concluir, retomamos uma frase que surgiu há alguns anos, por ocasião da escrita de dissertação de mestrado, e que continua parecendo pertinente para a discussão que empreendemos nessa nova etapa de estudos: “as paixões não se explicam” - por isso o Nordeste sempre.

# 1 O REGIONALISMO LITERÁRIO: IMPASSES

*Eu nada sabia e ele, o rude agricultor e  
campeiro, era mais digno da América do que eu.*  
Apolinário Porto Alegre

É bastante vasta a tradição literária regionalista dentro e fora do Brasil, tanto na prosa quanto na poesia. Ao longo de aproximadamente dois séculos de presença na literatura brasileira, essa abordagem serviu a diferentes agentes e a diversos objetivos, mas sempre, deliberadamente ou não, cumpriu o papel de aproximar o homem do campo do leitor citadino e foi capaz de criar algum elo entre o público e o cotidiano, a linguagem e a visão de mundo dos brasileiros do interior. Dessa forma, o regionalismo historicamente proporcionou um olhar para os “diferentes brasis”, para a pluralidade de contextos, culturas e personagens que coexistem dentro desse imenso território. Lígia Chiappini (1994, p.698), falando sobre José Lins do Rego, afirma que o artista percebeu o regionalismo como oportunidade, pois através dessa possibilidade representacional “o escritor se aproxima de seu outro de classe e de cultura, sem reduzi-lo a objeto”. É certo que nem todos os regionalistas tinham em seu horizonte essa aproximação e muitos não puderam lográ-la significativamente, mas quando voltaram seus olhos para a região, em alguma medida, essa relação se estabeleceu, trazendo ainda para o centro dessa interação o leitor urbano letrado, que geralmente pouco tinha em comum com as personagens com as quais se deparava e que talvez as enxergasse efetivamente pela primeira vez através da literatura.

O conceito de regionalismo é muito mais amplo do que o que se apresenta em sua forma literária. Regionalismo é o nome dado a um grande conjunto de discursos que, pela via da cultura, formulam historicamente um arcabouço de símbolos que passam a definir e representar um dado espaço geográfico, bem como o povo que habita esse território, no imaginário coletivo. Pensar a constante (re)atualização dessa abordagem analítica significa reconhecê-la sob as diversas formas que esses discursos podem assumir: na literatura, na novela televisiva, na pintura, no teatro, no cinema, na canção popular. Em qualquer dessas linguagens, o regionalismo possibilita a construção discursiva de uma espacialidade, menos enquanto geografia, mas também e principalmente enquanto psicologia (coletiva e individual), enquanto cultura, sociedade e identidade. Dessa forma, são muitas as áreas do conhecimento que são mobilizadas pela perspectiva regionalista, assim como há um forte componente de subjetividade quando se fala sobre a terra, a cultura e as origens de uma comunidade. É

fundamental lembrar, no entanto, que a região (re)criada artisticamente seria então um constructo produzido tanto a partir da percepção e da ação subjetivas, quanto de informações objetivas sobre um dado espaço. É nesse “entre-lugar”, compartilhado pela geografia, pela sociologia, pela arte e pela psicologia que se localiza a regionalidade como categoria do pensamento social e como abordagem artística.

O que a categoria de regionalidade supõe é muito mais um compromisso entre referência geográfica e geografia fictícia. Embora fictício, o espaço regional criado literariamente remete, como portador de símbolos, a um mundo histórico-social e a uma região geográfica existente. A regionalidade seria, portanto, resultante da determinação como região ou província, de um espaço, ao mesmo tempo vivido e subjetivo. (CHIAPPINI, 2013, p.26).

Para o pesquisador que se dedica ao estudo do regionalismo, o desafio consiste em desenvolver um entendimento desse objeto para o qual convergem diversas áreas de estudo. Além disso, trata-se de um tema no qual muitas divergências teóricas se atravessam. Por ter uma tradição muito antiga em nossa jovem literatura, que remonta ao período de sua constituição e consolidação como tradição literária propriamente dita, muito se disse sobre o regionalismo no passado e pouco se sabe sobre ele no presente. Por isso, muitos mitos e preconceitos que alimentam o desconhecimento sobre essa possibilidade artística e sobre sua participação na literatura brasileira contemporânea se cristalizaram no senso comum, especialmente através de postulações acadêmicas e/ou teóricas que o tratam como um simples anacronismo ou como uma espécie literária em extinção. Dessa forma, grandes desafios se colocam aos pesquisadores que buscam compreender o neoregionalismo.

Todos os questionamentos que se relacionam à região, em alguma medida, são aspectos do “ser” regional, ou seja, da abordagem e da manipulação de identidades e culturas através dos tempos. Talvez não haja na contemporaneidade discussão mais presente nos ambientes de debate do que as relações que se estabelecem entre diferentes culturas, identidades e ontologias espaciais. As crises migratórias, as políticas de segregação e a globalização colocam em questão as dinâmicas sociais entre os diferentes grupos regionais. Trata-se, portanto, de um assunto tão urgente quanto espinhoso, uma vez que atinge diretamente as subjetividades, e que transcende muito o debate estético-literário.

Pensar em região, assim, é pensar, antes de tudo, nos processos de regionalização – seja focalizando-os como simples procedimento metodológico ou instrumento de análise proposto pelo pesquisador, seja a partir de dinâmicas espaço-temporais efetivamente vividas e produzidas pelos grupos sociais – ou, em outras palavras, fundadas numa “regionalidade” vista para além de mera propriedade teórica de definição do regional. Ao incorporar como dimensão primeira o espaço, isto não significa, nunca é demais enfatizar, que se trate de um espaço separado ou separável

dos sujeitos que o constroem: a regionalização deve estar sempre articulada numa análise centrada na ação dos sujeitos que produzem o espaço e na interação que eles estabelecem. (HAESBAERT, 2010, p.6).

A compreensão regionalista de nossa literatura, de seus processos e de sua dinâmica, foi ainda proposta como uma forma de estudá-la, considerando suas particularidades, evitando uma uniformização que frequentemente causou aos estudos literários brasileiros uma aproximação com a produção europeia. É bastante famosa a proposta de Vianna Moog (1906-1988), apresentada em conferência proferida em 1943, de estudar a literatura brasileira a partir daquilo que ele chamou de “arquipélago cultural”. Trata-se de compreender nossa produção literária a partir de sete ilhas, que correspondem a sete regiões mais culturais do que geograficamente identificadas. Moog (2006) pondera que a tradição crítica brasileira até então havia olhado para a sua literatura da mesma forma que se fazia na Europa, o que não possibilitaria a compreensão efetiva desse objeto: “não estamos em presença de uma unidade homogênea e definida, ao jeito das literaturas europeias, para compreender e interpretar a literatura brasileira é preciso antes de tudo renunciar ao intento de abrangê-la como um todo, numa visada geral. E sobretudo encarar com reservas o processo cronológico”. (MOOG, 2006, p.20-21).

A proposta do crítico gaúcho interessa aqui pelo seu entendimento de que, em face da enorme diversidade étnica, geográfica, linguística e conseqüentemente cultural brasileira, o âmbito regional de nossa literatura é questão central na história de nossa produção sociológica, artística e crítica. Proposição similar é a de Afrânio Coutinho em sua obra de referência *A literatura no Brasil* (2004), na qual estabelece o que chama de “ciclos” para estudar o regionalismo brasileiro. É clara, nessa proposta, a influência de Moog, pois sua divisão espaço-cultural é quase a mesma do arquipélago cultural visto anteriormente: ciclo nortista, ciclo nordestino, ciclo baiano, ciclo central, ciclo paulista e ciclo gaúcho.

O olhar regionalista atravessa toda a história literária brasileira desde o seu surgimento como categoria de pensamento ou como desejo de instituição nacional no Romantismo. Lúcia Miguel-Pereira (1973) nota que o regionalismo brasileiro, de forma atípica em casos de nações colonizadas, surgiu tardiamente, quando seria natural que a consciência local emergisse antes mesmo da consciência nacional. Entretanto, desde o seu aparecimento, o gênero não mais deixou de ser uma constante na literatura nacional. A urgência na construção e na afirmação de um discurso patriótico, que desse forma, cor e autonomia a uma espacialidade dependente de uma metrópole, se manifestou através de uma “literatura do lugar”, que teve uma participação fundante na nossa historiografia literária. A necessidade de retratar os tipos locais, suas culturas,

seus costumes, suas particularidades em geral, foi desde então como que uma obsessão de nossos escritores, fato que possibilitou à crítica afirmar:

A haver, com efeito, uma constante na nossa literatura, será a da predominância da observação sobre a invenção; pouco inclinados às abstrações, os nossos escritores, ainda os românticos, lidaram de preferência, mais ou menos fielmente, mais ou menos livremente, com a realidade. O seu poder criador precisou sempre, como célula-máter, das sugestões do meio. (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p.179).

Partindo de uma definição de regionalismo bastante ampla, a autora percebe no todo da tradição da prosa brasileira uma tendência que a inclina à observação da realidade, o que é tomado como explicação para a presença constante do olhar localista em nossa literatura. Ansiosos por criarem um capital literário ainda inexistente em um território colonizado, nossos escritores teriam preconizado o realismo como possibilidade de representação e, com isso, inventaram uma nação literariamente criada, um povo, uma terra e uma língua nacionais. O fato é que essa abordagem, percebida como um programa a partir da segunda metade do século XIX, atravessa todo o século XX e se reinventa na literatura contemporânea, como pretendemos mostrar nesse trabalho. Ao analisar a importância e representatividade da nossa ficção regionalista, chega-se à conclusão de que sua contribuição dentro do que chamaríamos do sistema literário brasileiro é fundamental, uma vez que foi a primeira possibilidade de escrita artística a voltar o seu olhar para o cidadão comum, para os homens e mulheres brasileiros, personagens estes que povoam ainda hoje as páginas da literatura hoje. Nesse sentido, o regionalismo participa ativamente da fundação da nação brasileira através da literatura. Considerando essa contribuição, pareceu a Afrânio Coutinho (2004, p.238) que “a literatura se revigora sempre que fica mais próxima de suas raízes, e tanto mais quanto mais profundas estas mergulharem no solo”.

Para que possamos compreender o neorregionalismo, objetivo geral e principal deste trabalho, é preciso compreendê-lo enquanto conceito e tradição e, a seguir, apreender as transformações que o reatualizam constantemente. A partir de uma pesquisa bibliográfica, tendo como fonte os principais estudiosos do regionalismo enquanto tendência literária, ou ainda enquanto uma das muitas possibilidades de enfoque na prosa no contexto brasileiro, procedemos a um levantamento crítico e teórico das mais frequentes afirmações e divergências, certezas e dúvidas sobre o tema. A escolha dos autores a serem considerados foi feita principalmente a partir da frequência com que estes apareciam em referências bibliográficas de trabalhos acadêmicos que estudavam o tema. Através da leitura desses pesquisadores, levantamos alguns pontos de acordo (e muitos de desacordo) entre eles, a fim de traçar um

panorama que desse uma satisfatória visibilidade das principais características e dos elementos fundamentais do regionalismo enquanto possibilidade representacional e analítica. De forma sintética, apresentaremos uma listagem mais significativos pontos que povoam os embates teóricos sobre o tema.

## 1.1 REGIONALISMO E SUBDESENVOLVIMENTO

É bastante conhecida a relação que parte da crítica estabelece entre a tendência à elaboração de diversas formas de regionalismo e a condição de subdesenvolvimento de uma espacialidade. Para esses autores, as nações periféricas, quase sempre tendo vivido sob a condição colonial no passado e, de certa forma, ainda na modernidade, são afeitas à adoção de discursos regionalistas e nacionalistas. Isso explicaria a força que a literatura regionalista apresentou nos países latino-americanos, especialmente ao longo do século XX. Em comum, essas nações têm o passado de dominação europeia e as lutas pela independência que se deram em diversos níveis, inclusive no debate cultural. O desejo de se reafirmarem como sociedades e culturas autônomas, distintas das metrópoles, teria feito com que a literatura do século XIX, momento em que se deu a maioria desses processos de independência e de estruturação dos Estados-nação, colorisse suas páginas com os elementos locais. Essa tradição teria se mantido nessas culturas ao longo do século seguinte, renovando seus formatos e atendendo às novas demandas que cada conjuntura colocava.

No contexto da crítica brasileira, o mais conhecido ensaio que defende a relação entre subalternidade e regionalismo é o clássico texto de Antonio Candido “Literatura e subdesenvolvimento”, publicado em 1970. O crítico encontra paralelos entre a historiografia literária dos países latino-americanos e compreende a tendência ao retrato espacial e cultural como resultado do passado colonial e da condição de subdesenvolvimento que essas economias e sociedades compartilhavam ainda no século XX.

A ideia de *pátria* se vinculava estreitamente à de *natureza* e em parte extraía dela a sua justificativa. Ambas conduziam a uma literatura que compensava o atraso material e a debilidade das instituições por meio da supervalorização dos aspectos regionais, fazendo do exotismo razão de otimismo social. (CANDIDO, 2011a, p.170 – grifos do autor).

Para o autor, a tendência localista da literatura surge a partir do momento em que os intelectuais tomam consciência das relações sócio-históricas herdadas da condição colonial e passam a compreender o fazer literário como forma de atuação sociopolítica em seus contextos locais. O olhar regional, como substância literária, no entanto, se desenvolve de diferentes



formas, em diferentes momentos. No caso brasileiro, o primeiro estágio do regionalismo se dá durante o Romantismo, no calor da Proclamação da Independência, período que corresponderia à “fase da consciência amena do atraso” (CANDIDO, 2011a, p.172), quando os escritores, ainda não totalmente cientes de seu real (e diminuto) papel de intelectuais naquela sociedade, sentiram a necessidade de falar sobre o local, sem ter ainda, entretanto, condições de produzir uma literatura de fato independente dos modelos europeus, incapaz de problematizar efetivamente a realidade do povo brasileiro. Nesse momento, os escritores apenas vislumbraram a necessidade de instauração de um capital literário nacional, que inventasse a instituição literatura brasileira e para que se pudesse, a partir de então, alcançar o reconhecimento público de um patrimônio cultural nacional, desvinculando gradualmente nossas letras do que era produzido na Europa. Apesar de já terem de alguma forma assumido uma postura crítica quanto à realidade nacional, esses escritores, em um primeiro momento, não transcenderam os esquemas românticos que lhes vinham da Europa, nem muniram seu regionalismo de uma compreensão social e política efetiva dos cenários, das relações e dos personagens narrados. O localismo dessas obras se restringe ao retrato da natureza e do personagem brasileiro por excelência, o índio, sob o prisma do pitoresco, do exótico e da “cor local”.

A partir da década de 1930, Candido (2011a, p.172) percebe um importante deslocamento na literatura brasileira, intensificado posteriormente pela experiência da Segunda Guerra Mundial, que representaria a “fase da consciência catastrófica do atraso”. Nesse momento, surge uma abordagem literária que vê no regionalismo uma forma de denunciar as injustiças sociais que se acirram cada vez mais no meio rural de um Brasil já bastante industrializado e urbanizado, e que permanecem distantes da consciência do leitor cidadão. Trata-se do mais intenso e profícuo momento do regionalismo nacional, quando uma grande quantidade e qualidade de obras de ficção se situam nos interiores brasileiros. Nessa fase, é muito expressiva a presença do romance nordestino, fato que corroboraria a hipótese defendida por Candido da relação de causalidade entre a condição periférica e o regionalismo. A literatura, assim, toma para si a tarefa política e se reveste do desejo de transformação social. “Ela abandona, então, a amenidade e a curiosidade, pressentindo ou percebendo o que havia de mascaramento no encanto pitoresco, ou no cavalheirismo ornamental, com que antes se abordava o homem rústico”. (CANDIDO, 2011a, p.171-172). O crítico postula ainda um terceiro momento para o regionalismo brasileiro, afinado com a produção literária que afluía nos países latino-americanos, ao qual chamou de “super-regionalismo”. O exemplar mais

significativo desse novo olhar para a região seria a obra de Guimarães Rosa, “solidamente plantada no que se poderia chamar a universalidade da região” (CANDIDO, 2011a, p.195).

O importante ensaio de Antonio Candido deixa um convite ao pesquisador que se dedica ao regionalismo, uma vez que, terminando com as considerações acerca da obra rosiana, o autor abre espaço para o questionamento sobre o futuro dessa tendência na literatura brasileira. Uma próxima etapa do estudo do fenômeno do regionalismo literário brasileiro teria que se dedicar a compreender as novas formas, estratégias discursivas e funções que essa abordagem assume na produção artística do século XXI. Para Candido (2011a), no momento de sua escrita, início dos anos 1970, outras configurações da literatura regionalista certamente se seguiriam, já que essa manifestação cultural está intrinsecamente ligada à condição de subdesenvolvimento de uma espacialidade, que “mantém a dimensão regional como objeto vivo, a despeito da dimensão urbana cada vez mais atuante” (CANDIDO, 2011a, p.192). Assim, não seria o caso de se falar em fim do regionalismo, “mas convém pensar nas suas transformações”.

Embora o ensaio de Candido seja aquele que, pelo poder de alcance e de consagração do seu autor, mais propagou nos estudos literários brasileiros a relação entre regionalismo e sociedades periféricas, outros pesquisadores defenderam a mesma tese. Lúcia Miguel-Pereira (1973), por exemplo, em obra de 1950, anterior, portanto, ao texto do célebre crítico paulista, ao mapear os elementos constantes da literatura brasileira, percebe o retrato localista como um desses traços constitutivos de nossa historiografia literária: “Isso parece de algum modo provar a superioridade do regionalismo nas literaturas incipientes, de povos ainda incertos de sua expressão.” (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p.34). A mesma relação é aceita por Alfredo Bosi, ao verificar que a ocorrência da “matéria rural” em nossa ficção “pode interpretar-se como o lado brasileiro da oscilação pendular nacional-cosmopolita, que marca as culturas de extração colonial”. (BOSI, 2017, p.220).

É essencial, no entanto, considerar que o subdesenvolvimento não pode ser a definitiva variável que explica a inclinação ao regionalismo que os estudiosos verificam na historiografia literária brasileira ao longo dos séculos XIX e XX. Tratar a questão em termos puramente causais seria abordar o fenômeno de maneira incompleta e simplista. A origem e a história coloniais da sociedade brasileira, assim como as consequências econômicas e sociais que esse passado lega à nossa constituição moderna, ainda que certamente atuem decisivamente em nossa produção cultural como um todo, não são o único aspecto de sua formação. Lígia Chiappini (1994, p.700) aponta que o fato de percebermos uma recorrência de diversas “ressurreições” do fenômeno cultural e estético do regionalismo prova que o

subdesenvolvimento, condição esta que também está historicamente em constante transformação, é apenas um dos fatores dessa equação, pois

outras assimetrias que não exclusivamente econômicas o determinam interna e externamente aos países subdesenvolvidos, fazendo com que ele se atualize e ressurgja, no vai e vem das forças políticas e culturais em luta quando e onde o julgávamos definitivamente superado, como acontece hoje na Europa.

A partir do estudo do regionalismo em outros contextos nacionais bastante diversos, e do diálogo com pesquisadores de outros países, a autora pôde perceber de forma mais ampla a sua ocorrência em sistemas literários diversos. O renascimento do gênero em países europeus, notadamente na Alemanha, permitiu à estudiosa problematizar a relação de causalidade entre subdesenvolvimento e regionalismo. A capacidade dessa literatura de se reinventar permanentemente permite que se compreenda o regionalismo de forma expandida, vinculando-o a conjunturas variadas que tenham em comum o desejo de compreender uma realidade local que pode ser problemática de diversas maneiras e em vários níveis. Na Europa do século XXI, por exemplo, as crises imigratórias e suas consequências sociais, bem como a formação e as dinâmicas políticas em torno da União Europeia, poderiam ter despertado novamente a necessidade de uma literatura que representasse a região, inclusive transregionalmente num contexto de globalização. “A conclusão é, mais uma vez, que a economia não explica tudo, e os regionalismos estão estreitamente vinculados às tradicionais lutas pela hegemonia e contra determinadas hegemonias.” (CHIAPPINI, 2013, p.24).

## 1.2 DE ONDE FALA O REGIONALISMO?

O encontro com os textos de alguns dos pesquisadores brasileiros que se debruçaram sobre o (neor)regionalismo literário coloca uma questão que não é um ponto de acordo entre os autores. Trata-se do lugar, enquanto localização geográfica, de onde o escritor fala no texto regionalista. Há uma significativa regularidade, que produziu, provavelmente, um senso comum sobre a questão, que liga as obras regionalistas aos ambientes rurais, aos seus aspectos físicos, à natureza local, ao homem do campo ou do sertão e ao seu modo de vida. As cidades, no entanto, não são espaços uniformes, pois também elas são carregadas de informações regionais, são parte constitutiva da região e formadoras de sua cultura e, dessa forma, o regionalismo literário poderia retratar também o espaço urbano. Se reconhecermos o espaço e a cultura urbanos como locais possíveis de uma abordagem localista, ampliaremos sensivelmente o espectro de alcance dessa tendência: “Se considerarmos regionalista qualquer

livro que, intencionalmente ou não, traduza peculiaridades locais, teremos que classificar desse modo a maior parte da nossa ficção.” (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p.179).

É claro, no entanto, que historicamente o regionalismo apareceu com maior frequência ligado aos espaços rurais e interioranos. As demandas políticas e culturais que fizeram emergir entre nós essa tendência literária, como a Independência, exigiam que nossa literatura, então muito dependente da Europa, procurasse elementos que a individualizassem. Assim, a natureza, as representações do indígena e mais tarde do homem do campo, surgiram para os escritores como aspectos únicos da vida brasileira, não encontráveis nas literaturas europeias. Dessa forma, nosso regionalismo nasceu intrinsecamente ligado à natureza e ao espaço rural. Além disso, essas obras eram frutos de uma sociedade eminentemente campesina: o Brasil estava no seu interior, éramos uma sociedade agrária.

A partir do gradual movimento de urbanização do país, as cidades surgem como componentes decisivos da vida nacional e, assim, adquirem importância e passam a figurar cada vez com mais frequência na representação artística. Na literatura brasileira contemporânea, há uma indiscutível hegemonia do espaço urbano como cenário das narrativas. De acordo com levantamento orientado pela professora Regina Dalcastagné (2012), considerando 258 romances brasileiros publicados entre 1990 e 2004, 82,6% têm a metrópole por cenário, 37,2% se passam em cidades pequenas e 14,3% têm como espacialidade o meio rural. Ainda assim, a definição mais geral e mais aceita entre os estudiosos de regionalismo, como tendência que traduz através da obra de arte as peculiaridades locais, não impede em nada que essas particularidades se mostrem a partir do espaço urbano, onde elas estão certamente presentes. “Tomado assim, amplamente, pode-se falar tanto de um regionalismo rural quanto de um regionalismo urbano.” (CHIAPPINI, 1995, p.153). Dessa forma, propomos aqui um entendimento amplo sobre a questão: o regionalismo, para além de um subgênero e/ou tendência representacional, deve ser considerado como uma dimensão da obra da arte que, em alguns objetos específicos será nula ou insignificante e, em outros, terá papel semântico e morfológico decisivo, como é o caso dos textos que a crítica historicamente classificou como regionalistas. “O regionalismo, lido como movimento, período ou tendência fechada em si mesma num determinado período histórico em que surgiu ou alcançou maior prestígio, é empobrecedor: um ismo entre tantos.” (CHIAPPINI, 1995, p.157). Cenário e experiência resultante da informação de lugar são aspectos inerentes ao discurso artístico e, portanto, toda forma de cultura tem sempre uma dimensão regional mais ou menos explícita e/ou importante.

Outro ponto importante a se considerar é o de que o regionalismo literário é, paradoxalmente, um fenômeno de origem urbana. Desde o surgimento do gênero em nossas letras, no século XIX, os escritores produzem a partir das cidades. Há um grande histórico de autores provenientes das zonas rurais que migraram para as cidades grandes, geralmente em função dos estudos, do fazer intelectual, da atuação em cargos públicos ou da carreira política, e que escreveram suas obras a partir do espaço urbano, onde tiveram a oportunidade de entrar em contato com a intelectualidade local e, assim, formularem programas regionalistas que se ocupavam do interior, mas que se organizavam e se enunciavam a partir das cidades.

Lugares da biografia de escritores possuem com frequência uma relação existencial direta que se encontra em suas obras, como reflexo do reino da experiência real ou como contramundo utópico. O papel do lugar de origem, de residência ou de exílio, para a identidade de um autor, dificilmente pode ser superestimado. Sua visão do mundo, seu rico acervo de experiências, suas mais profundas emoções – tudo o que de mais precioso entra em sua obra está baseado em sua percepção do ambiente, que é decisivamente constituído pelas condições topográficas. Para aquele que escreve, mesmo no caso de uma mudança forçada de lugar, a terra natal permanece inalienável e experimenta sua constituição literária, muitas vezes, somente através da retrospectiva. (STÜBEN, 2013, p.39).

O (neor)regionalismo quase sempre está vinculado a uma experiência real de lugar. Essa espacialidade pode ser a terra natal, representada no passado do escritor ou de personagens que por diversas razões tiveram que deixá-la. O espaço de onde se enuncia o elemento regional pode ser também o lugar de destino, para onde as personagens se dirigem e a partir de onde vivem a experiência de regionalidade. A comparação entre dois ambientes, duas culturas e duas ontologias a eles associadas constrói a representação do espaço narrado. Nesse último caso, como reflexo do fenômeno da migração, que historicamente constituiu a população das grandes cidades brasileiras, frequentemente o espaço é urbano. É claro que a representação desses espaços, sejam eles quais forem, se dá sempre no nível subjetivo da percepção artística, ou seja, ainda que existam correspondentes geográficas objetivas para as regiões narradas, o que nos chega através do texto é sempre o ambiente literariamente (re)criado pelo autor que, em medida mais ou menos verificável, guarda alguma dose de vivência. “Autores, assim como seus leitores, movimentam-se desde sempre em ‘espaços de sentido’, ‘espaços de experiência’” (STÜBEN, 2013, p.39).

Pensar as formas de atualização dessa abordagem na contemporaneidade implica necessariamente compreendê-lo como possibilidade de representação de quaisquer espaços e quaisquer identidades. Tanto no contexto brasileiro quanto no internacional, a modernidade tem sido um tempo de trânsitos intensos entre pessoas e culturas: vivemos o mundo globalizado. Os espaços urbanos e rurais hoje se misturam e essas sociedades convivem cada vez mais em um

intenso diálogo, entre trocas e embates. O neorregionalismo percebe essa nova constituição do espaço nacional e olha para o interior do país interessado em representar criticamente as transformações sociais que se operam nesses locais. As diversas modalidades de migração fazem com que o debate regional e as reflexões acerca do lugar pareçam urgentes e a literatura do século XXI tem mostrado que as metrópoles são também espaços regionais, de onde se enuncia a vivência de autores e personagens. O olhar regionalista oferece, assim, uma excelente lente para a leitura dos fenômenos sociais que a experiência do deslocamento representa na realidade contemporânea em âmbito mundial.

### 1.3 O NEORREGIONALISMO

Esta é, possivelmente, a maior das divergências sobre a literatura regionalista entre os críticos: faz sentido falar em neorregionalismo no século XXI? É certo que mais de uma vez parte da crítica anunciou sua morte: seu atestado de óbito foi expedido já nos anos de 1920, quando os intelectuais idealizadores da Semana de Arte Moderna de 1922 rotularam o gênero como um indesejado anacronismo, representação de um Brasil atrasado e colonizado, muito distante da modernidade que preconizavam como solução para os problemas sociais (e estéticos) da nação. Desde lá, ele vem ressurgindo constantemente, assumindo novas formas e discursos que se afinam com as demandas de cada tempo e de cada espaço. Há pesquisadores que buscam caminhos para compreender de que forma essa abordagem sobrevive no contexto atual e daí surgiu o conceito de neorregionalismo para dar conta das novas configurações temáticas, sociais e estéticas que vêm à tona a partir dessas obras. Essa questão é, ainda, um dos principais pontos de partida e de chegada da pesquisa que desenvolvemos através do presente trabalho.

Respondendo à pergunta “O que restou do regionalismo?”, feita por Antônio Viana para o jornal *O Estado de S.Paulo*, em 2008<sup>2</sup>, o escritor gaúcho Moacyr Scliar assim se colocou diante da questão:

Durante muito tempo o regionalismo foi uma força política, cultural e literária. [...] Mas o Brasil mudou. Acelerou-se o fenômeno da industrialização e da urbanização. Surgiram as megalópoles brasileiras nas quais vive hoje 80% da população. O sistema de comunicações aperfeiçoou-se, as redes de tevê passaram a levar para todos os pontos do país uma linguagem mais uniforme. O resultado de tudo isso é que o regionalismo perdeu terreno, inclusive a literatura. Um Graciliano Ramos, um Jorge Amado, até mesmo um Érico Veríssimo da fase gaúcha hoje teriam bem menos repercussão. É de lamentar? Certamente. Mas não adianta chorar sobre o leite

---

2 O conteúdo completo está disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,o-que-restou-do-regionalismo,289826>. Acesso em 23/01/2020.

derramado. O declínio do regionalismo era uma inevitabilidade cultural e o jeito é aceitá-la, partindo para novas formas de expressão.

A resposta de Scliar contribui para a reflexão sobre o possível fim do regionalismo literário na medida em que percebe as transformações sociais, econômicas e geográficas pelas quais o país passou desde o período áureo da literatura localista como condicionantes para a extinção desse gênero. Quase sempre restrita ao meio rural e ao seu modo de vida, num país industrializado e largamente povoado a partir das cidades, não haveria mais sentido para que essa literatura continuasse sendo produzida em escala relevante. Vimos, no entanto, que a dimensão regional do texto pode ter como foco também a zona urbana e a partir dela refletir uma espacialidade, uma sociedade, uma visão de mundo. Aliás, essa é a matéria de muitas obras pacificamente consideradas regionalistas na historiografia literária de dois exemplos citados por Scliar, nesse caso, Jorge Amado e Erico Veríssimo. O primeiro, aliás, situou boa parte de sua ficção nas grandes cidades baianas, tendo apenas um romance, *Seara vermelha* (1946), localizado no cenário do sertão nordestino, ou seja, na zona rural. Entretanto, ainda assim, Jorge Amado é comumente estudado como um dos nomes fundamentais do regionalismo literário brasileiro. O mesmo pode ser dito sobre a obra de Erico Veríssimo, que em romances como *Caminhos Cruzados* (1935) e *Olhai os lírios do campo* (1938) faz um retrato da realidade local a partir do espaço urbano. Assim, a transformação do país em uma nação urbanizada não é necessariamente uma condição para o desaparecimento do gênero regional.

Outro ponto importante a se considerar é que, ao refletir sobre uma resistência/renovação dessa abordagem na literatura contemporânea, deve-se ter em mente outras possibilidades de regionalidade, que podem se constituir como as novas formas de expressão de que nos fala Scliar. De fato, em um país que passou por tantas mudanças, que teve a fisionomia de sua sociedade completamente alterada no último século, não faria sentido pensar que formas literárias fundantes de nosso patrimônio cultural pudessem resistir sem que se atualizassem radicalmente para dar conta das demandas que se apresentam nesses novos contextos. Os escritores mencionados por Scliar não teriam hoje a repercussão que alcançaram nos anos 1930 e talvez seja possível afirmar que nenhum outro escritor pudesse atingir o público com o mesmo impacto logrado no passado, valendo-se da mesma receita de uma obra escrita para leitores de quase 80 anos atrás. O Brasil mudou, o regionalismo tradicional, tal como foi definido pelo chamado Romance de 1930, outros gêneros literários que não surgiram apenas agora, no século XXI, mas que se reinventaram para cumprir uma das tarefas fundamentais da literatura, ou seja, falar de seu tempo, de seu espaço e do seu povo.

Alguns pesquisadores ainda problematizam a categoria do regionalismo literário, identificando-a a visões que historicamente colocaram espaços, personagens, comunidades e culturas (rurais, iletradas, periféricas) em posição de inferioridade. Luís Augusto Fisher (2007, p.8) vê a emergência de um olhar “modernistocêntrico” a partir do século XX que relegou a literatura não urbana (ou não paulista) à condição de subliteratura através da equação: “cidade grande + modernização + vanguarda = arte verdadeira” (2007, p.9). Para o crítico, “a nefasta categoria regionalismo” é um pilar que reforça esse preconceito em torno de boa parte da produção cultural nacional. Fisher (2007, p.9) aponta ainda que a perspectiva que emerge a partir do modernismo promove o entendimento de que “toda arte que apresentar qualquer aspecto de permanência rebaixa imediatamente seu valor”. A posição diante da questão que adotamos a partir dos resultados de nossa pesquisa compreende que o problema é muito menos o regionalismo como uma nomenclatura, categoria literária ou de análise do que o rótulo pejorativo e redutor que envolveu essa possibilidade representacional a partir do Modernismo como bem aponta o autor. O reconhecimento do Neorregionalismo como tendência viva na literatura brasileira contemporânea, ainda, nos parece, contribui para a desconstrução dessa ideia que liga os produtos de culturas locais a objetos de complexidade e alcance limitados. Não nos parece, assim, que o inimigo a combater diante do cenário descrito por Fisher seja o regionalismo como conceito, mas sim o arcabouço de preconceitos que emergem quando lidamos com obras resultantes de espaços e de setores sociais não hegemônicos. Cada vez mais, o meio acadêmico reconhece e debate a produção artística de diferentes grupos sociais: a literatura feminista (ou a escrita de mulheres), *queer* ou periférica. Todas essas obras já nascem marcadas sob o signo de uma adjetivação que se faz necessária por sua condição de não-centralidade. Da mesma forma, historicamente, a narrativa que tem o sertão nordestino como cenário é regionalista e um romance que tem sua ação desenvolvida em São Paulo dispensa outras classificações. Se entendermos que conceder a essas obras a qualificação de regionalista é problemático, afirmaremos que as categorias que hoje identificam a cultura produzida por grupos historicamente silenciados, como as mulheres, os negros, os homossexuais, os moradores das periferias urbanas são também elas redutoras, o que não nos parece produtivo e/ou verdadeiro. O neorregionalismo é, portanto, uma tendência (entre muitas) presente na literatura contemporânea que retoma espaços e comunidades não-centrais dentro do contexto nacional, para representar sua atualidade, em um movimento de diálogo e ao mesmo tempo de ruptura com o tradicionalismo cultural.



E o que dizem os escritores? Os autores cujas obras servem de *corpus* ao presente trabalho de pesquisa são frequentemente questionados, em eventos e entrevistas, sobre a inclusão de seus romances no vasto rol do regionalismo nordestino. Antônio Torres (2019)<sup>3</sup>, apesar de não negar a forte influência dessa tendência em suas narrativas, costuma sublinhar o fato de que sua prosa não se situa exclusivamente no espaço do sertão:

Dos meus onze romances publicados até agora, quatro têm cenários urbanos, dois, da História — *Meu querido canibal* e *O nobre sequestrador* — e cinco, rurais. Esses cinco mostram um mundo rural em contraponto com o urbano, com todo o conflito de valores que isso acarreta. Nunca vim ao teclado dizendo que vou escrever um livro assim ou assado. As ideias vêm e me levam, com um pé na tradição e outro fora dela.

Parece causar certo incômodo ao escritor baiano o rótulo de regionalista. Esse desconforto, possivelmente se deve a certo preconceito quanto a essa abordagem que historicamente se fez sentir entre a crítica brasileira, sobretudo depois da Semana de Arte Moderna de 1922 e de sua reivindicação por uma cultura cosmopolita brasileira. Além disso, essa classificação evoca, erroneamente, um entendimento reducionista, que poderia reduzir o complexo espectro temático abordado pelo conjunto de sua obra. Na mesma entrevista, inclusive, o autor ressalta a grande importância dos romancistas nordestinos da década de 1930 para o seu trabalho. Ao descrever sua postura como a de um escritor com “um pé na tradição e outro fora dela”, Antônio Torres reafirma a relevância da dimensão regional de sua obra, mas também mostra que sua perspectiva narrativa não é a mesma da tradição regional que a antecedeu, mas sim a de um artista de seu tempo, que percebe e traz para sua ficção as novas configurações sociais do sertão contemporâneo, das pequenas cidades interioranas do Nordeste, em constantes trocas com os espaços urbanos, percebendo a intensidade dessa dinâmica provocada especialmente pela diáspora nordestina, que produziu uma decisiva transferência populacional entre a zona rural regional e os espaços urbanos nacionais, sobretudo na região Sudeste, por quase dois séculos. Parte significativa da obra do escritor baiano pode ser entendida como neorregionalista, na medida em que tematiza as realidades desses espaços na atualidade, em constante diálogo com o passado, mesmo que para ele esse não seja um programa de atuação, como fora para os escritores dos anos 1870 ou 1930.

Para Ronaldo Correia de Brito, a questão é bastante clara. Não só em suas crônicas, com as quais alimenta assiduamente o seu site, como também nos próprios romances, o autor

---

<sup>3</sup> As entrevistas aqui referidas foram concedidas à edição digital da Revista Caliban. Elas fazem parte do projeto “Notícia da atual literatura brasileira: entrevistas”, coordenado por Vitor Cei. A conversa com Antônio Torres está disponível em: <https://revistacaliban.net/tagged/entrevista>. Acesso em 2/12/2020. A entrevista de Ronaldo Correia de Brito está disponível em: <http://www.ronaldocorreiaebritobrito.com.br/site2/2020/06/somos-regionalistas/>. Acesso em 2/12/2020.

cearense revela que os debates em torno do regionalismo são, para ele, uma reflexão constante: “Considerem que existiram cânones do regionalismo e do romance de 30. Passados noventa anos, não se escreve mais com essa linguagem, a menos que seja um caso de anacronismo. Mas se vocês consideram ter nascido, morar e viver numa região e vivenciar a cultural local como regionalismo, eu me assumo regionalista.” (BRITO, 2020). Sua resposta sobre a identificação de sua obra com essa categoria mostra que Brito também concebe sua literatura como uma renovação/ atualização, que deve ter sua concepção descolada do cânone do passado para que, assim, possamos compreendê-la em sua atualidade, como texto que recria e retrata o Nordeste contemporâneo.

José Carlos Garbuglio (1979, p.41), em texto no qual atribuiu ao regionalismo um certo “fôlego de gato”, por sua capacidade de resistir ao tempo, afirma que o que não se verifica mais na literatura regionalista é “um conjunto com relativa uniformidade, capaz de fazer supor a presença de um movimento com programa, ação, harmonia e força suficientemente conhecidos e definidos e dentro de certa linhagem”. As imposições do contexto atual não pedem a organização de um movimento regionalista como ocorrera nos anos de 1930, por exemplo. Essa inexistência de uma organização ou movimento sob o título de (neor)regionalismo pode fazer com que observadores menos atentos postulem o fim dessa tendência. No entanto, ao contrário, essa possibilidade representacional, sempre inscrita em seu tempo, toma novas formas na modernidade e sua ascensão, não só no Brasil como em países da Europa e da América Latina, mostra que a arte contemporânea continua expondo realidades sociais e culturas locais, que são hoje outras e, por serem dinâmicas, são também urgentes de uma constante recriação artística permeada pelo teor de denúncia que essa abordagem historicamente tomou para si. Assim, o regionalismo

hoje se reatualiza como reação à chamada globalização. Se, para um pensamento não-dialético, a chamada “aldeia global” suplantou definitivamente a “aldeia” e tudo o que dela fale e por ela se interesse, a dialética nos faz considerar que a questão regional e a defesa das particularidades locais hoje se repõem com força, quanto mais não seja como reação aos riscos da homogeneidade cultural, à destruição da natureza e às dificuldades de vida e trabalho no “paraíso neoliberal”. (CHIAPPINI, 1995, p.156).

Boaventura de Sousa Santos (2011) destaca que muitos pensadores que se debruçaram sobre a cultura na era da globalização apontavam esse processo como uma ameaça às culturas locais. Para esses estudiosos, a globalização se traduziria em homogeneização e uniformização culturais, acarretando o enfraquecimento e o apagamento das culturas locais em favor da sua substituição por objetos e signos universalizantes. A diluição das fronteiras territoriais traz como consequência uma dinâmica de intensas trocas culturais, que poderiam causar uma

conversão das culturais nacionais (particulares) em outras formas representativas de culturas hegemônicas centrais. Muitos teóricos, desde a década de 1980, sinalizam para a possibilidade de surgimento de uma “cultura global”, que seria “um dos principais projectos da modernidade” (SANTOS, 2011, p.47).

Eis, no entanto, que o campo da cultura, também ele palco de históricas e incessantes lutas por representatividade, reage à ameaça da descaracterização. O que temos visto nessas primeiras décadas do século XXI é exatamente o contrário do que temiam aqueles pesquisadores: há, em escala mundial, um forte movimento de reação em favor das culturais locais, fomentando um intenso debate pela afirmação das diferenças e dos particularismos.

Poderíamos até afirmar que a cultura é, em sua definição mais simples, a luta contra a uniformidade. Os poderosos e envolventes processos de difusão e imposição de culturas, imperialisticamente definidos como universais, têm sido confrontados, em todo o sistema mundial, por múltiplos e engenhosos processos de resistência, identificação e indenização culturais. (SANTOS, 2011, p.47).

Se é certo que a globalização e a revolução tecnológica mudaram de forma decisiva as realidades sociais, políticas, econômicas e culturais do Brasil e do mundo, também é verdade que essas sociedades não passam incólumes por esses processos. Se a globalização atende pela propagação dos meios de produção modernos e das tecnologias para as mais remotas áreas, ela também responde pelo acirramento das desigualdades sociais nesses espaços. Ademais, uniformizou-se o acesso à tecnologia, mas também, a precarização das relações humanas mediadas pelas mídias digitais. A sociedade pós-moderna não fez com que deixasse de existir uma demanda regional na literatura, mas sim tornou-a novamente urgente, uma vez que essa ficção reatualiza seu compromisso com o retrato crítico das realidades locais, abrindo os olhos do leitor, pela sensibilidade da palavra literária, para uma problemática que agora é tanto sua quanto do outro. A (re)existência e (re)formulação do neorregionalismo revela sobretudo a emergência de novas possibilidades representacionais que apreendem o fluxo de interações que caracteriza o mundo contemporâneo.

#### 1.4 CONSERVADOR E REVOLUCIONÁRIO

O regionalismo sempre esteve estreitamente ligado a ideologias políticas. Ele encarna as possibilidades da escrita literária como instrumento atuante nas lutas sociais. Por seu vínculo indiscutível com uma região objetivamente real e, conseqüentemente, com a existência social e política do brasileiro comum, personagem dessa ficção, o espaço da escrita regional sempre foi

afeito ao debate, mais ou menos aprofundado, do contexto sociopolítico, tanto em nível regional quanto nacional. Ao longo de sua história, como veremos no próximo capítulo, diferentes agentes se apropriaram do discurso regionalista, dando-lhe várias formas de acordo com o que conviesse aos interesses de determinados grupos sociais. O discurso regionalista chegou, inclusive, a servir aos objetivos de frações sociais politicamente antagônicas. A literatura regionalista brasileira em diversos momentos foi palco dos embates de setores sociais que buscavam assegurar direitos e manter seu poderio.

Para verificar essas relações, basta voltar o olhar brevemente para o passado do regionalismo literário brasileiro. Desde o seu surgimento, no Romantismo, ainda bastante incipiente e deficitário dentro de suas muitas potencialidades, aparece como uma reação dos intelectuais da época à situação política nacional. O gênero se torna o mais expressivo instrumento desses escritores na luta pela separação definitiva, tanto política quanto cultural, da metrópole europeia. Nos anos 1920, período de um consistente movimento regionalista que surge no Nordeste, as elites agrárias locais se apoderam e manipulam o discurso regionalista como forma de luta contra a crise da economia açucareira, em declínio desde a abolição da escravidão. O orgulho local, inflamado por esse discurso, se torna uma arma no combate contra o moderno Sudeste, região a esse tempo já bastante cosmopolita, que através da lavoura cafeeira suplantava o Nordeste na política e na economia nacionais. A década de 1920 é, assim, um exemplo da face conservadora que o regionalismo pode assumir, uma vez que seu agenciamento então objetivava a manutenção de uma estrutura social que garantiria o poder das oligarquias rurais historicamente autorizadas na região Nordeste.

Como contraponto a esse agenciamento ideológico do regionalismo, podemos considerar a literatura, especialmente a narrativa em prosa, produzida no Brasil nas décadas de 1930 e 1940. Nesse momento, o regionalismo adota uma postura totalmente diferente daquelas que esse discurso havia tomado no passado. O retrato da paisagem, das estruturas sociais e dos homens e mulheres do interior do país serviu como instrumento de denúncia das injustiças e desigualdades que constituíam a sociedade brasileira. Tanto os escritores quanto os leitores estavam localizados nas cidades, mas a lente da narrativa se voltava para o Brasil rural para revelar ao público uma realidade que provavelmente lhe era desconhecida. A partir dessa denúncia, os autores, quase todos eles declarados politicamente à esquerda, buscavam operar uma tomada de consciência entre o público. Esses intelectuais entenderam a literatura como missão e, assim, produziram seus romances certos de que

quanto mais o homem livre que pensa se imbui da realidade trágica do subdesenvolvimento, mais ele se imbui de aspiração revolucionária – isto é, do desejo de rejeitar o jugo econômico e político do imperialismo e de promover em cada país a modificação das estruturas internas, que alimentam a situação de subdesenvolvimento. (CANDIDO, 2011a, p.186).

Ao percorrer a fortuna crítica brasileira, percebe-se que uma parte dos pesquisadores vê a literatura regionalista unicamente através de uma perspectiva conservadora e a acusa de promover uma abordagem reacionária das questões nacionais. Esse mal-entendido é compreensível, pois muitas vezes não é fácil, nem mesmo para os escritores, separar o orgulho local de uma atitude perigosamente ufanista ou nacionalista. A história do século XX nos ensina que discursos que exaltam determinados espaços e povos podem facilmente levar a contextos de preconceito, de racismo e de violência. Por isso é importante reconhecer a diversidade ideológica que subjaz o discurso regionalista. Ele pode ser, de forma humanitária e democrática, um espaço onde os marginalizados ocupam os papéis principais e mostram ao público sua realidade, por vezes tão distante de seus leitores. O pesquisador que se dedica a esse gênero deve ter receptividade e estar aberto a conceber novas nuances nesse discurso, para assim perceber os seus diferentes momentos na história, inclusive aqueles nos quais a literatura regionalista, revestida de um olhar político e ideológico, acabou “auxiliando-nos a vencer preconceitos, respeitar a diferença e alargar nossa sensibilidade ao descobrir a humanidade do outro de classe e de cultura” (CHIAPPINI, 1995, p.154).

## 1.5 PARTICULAR E UNIVERSAL

Frequentemente (talvez quase sempre) a crítica, ao apreciar uma obra regionalista, utiliza como critérios de valoração a capacidade de determinada obra (ou a falta dela) de transcender o particular e alcançar o universal. O universal, nessa perspectiva, seria essencialmente o caráter humano do texto, aquilo que não pertence apenas a uma comunidade ou região, que faz com que qualquer leitor, de qualquer origem, possa sentir-se representado nas personagens e na trama ou nas emoções expressas pelo eu lírico: “é através do particular que a arte atinge o geral, do individual que se alarga no humano.” (COUTINHO, 2004, p.238). A obra de Guimarães Rosa, por exemplo, quase unanimemente apontada como a mais sofisticada realização do regionalismo brasileiro, é exaltada por sua capacidade de partir da região, da paisagem, do homem e da sociedade rurais e atingir a dimensão do universal, a reflexão sobre os grandes questionamentos humanos que historicamente atravessam as fronteiras do tempo e do espaço.

No entanto, em se tratando de regionalismo, essa premissa ou exigência pode parecer um tanto inconsistente, uma vez que a proposta desse gênero é justamente a de captar a realidade local de um dado espaço, ou seja, seu foco e sua razão de ser são a caracterização do particular. Para Lúcia Miguel-Pereira (1973, p.180), por exemplo, o regionalismo

entende o indivíduo apenas como síntese do meio a que pertence, e na medida em que se desintegra da humanidade; visando de preferência ao grupo, busca nas personagens não o que encara de pessoal e relativamente livre, mas o que as liga ao seu ambiente, isolando-as assim de todas as criaturas estranhas àquele. Sobrepõe, destarte, o particular sobre o universal, o local ao humano, o pitoresco ao psicológico, movido menos pelo desejo de observar costumes - porque então se confundiria com o realista - do que pela crença o seu tanto ingênua de que divergências de hábitos significam divergências essenciais de feitio.

Não é difícil concluir que a definição da crítica é insuficiente para compreender muitas obras indiscutivelmente consideradas regionalistas. Possivelmente essa abordagem das personagens locais seja verdadeira para um momento específico do regionalismo literário brasileiro. No entanto, como vimos, esse gênero vem historicamente se transformando, adquirindo novas formas e moldando o seu discurso de acordo com as demandas que se apresentam em cada contexto. Ainda assim, a visão de Miguel-Pereira é interessante para a reflexão que fazemos nesse ponto porque atribui, como característica inerente ao regionalismo, a propriedade de narrar o particular em detrimento do universal. Para a autora, a humanidade das personagens, componente que as torna universais, se desintegra no regionalismo. Dessa forma, a universalidade da obra fica bastante comprometida como critério para apreciar a qualidade de um texto de proposta regionalista, uma vez que essa abordagem se constitui precisamente na negação da universalidade como propriedade uniformizadora do humano e no realce dos caracteres compartilhados por comunidades que participam uma vivência e uma identidade locais.

Por trás dessa necessidade de classificar a literatura regionalista nesses critérios, tão imprecisos e dicotômicos, parece haver mais uma vez certo preconceito com essa possibilidade artística. A ele subjaz a ideia de que as personagens e os autores provenientes das camadas populares, marginalizados, iletrados, originários da periferia e/ou da zona rural, não teriam complexidade suficiente para representar a grandeza humana, os questionamentos universais do homem em todos os tempos. Sob essa perspectiva, a dimensão regional é “impotente para falar dos grandes problemas da humanidade e atingir um público mais amplo” (CHIAPPINI, 2013, p.25). Isso fica claro na abordagem que se faz da obra de Guimarães Rosa, uma quase unanimidade entre a crítica sobre o regionalismo, que teria alcançado a dimensão universal da literatura, porque teria sido capaz de registrar o “regional expresso por intelecto sofisticado e

erudito” (LEONEL; SEGATTO, 2008, n.p.). Muitos escritores ao longo do tempo rejeitaram a classificação de regionalistas em função de toda a carga negativa e limitante que circunda o gênero. Eles sabiam que ter suas obras associadas ao regionalismo poderia lhes restringir o alcance entre o público, os meios de comunicação e a indústria cultural, pois, para parte da crítica, “não há conciliação possível entre o espaço limitado da região e a validade universal a que deve fazer jus toda grande obra” (PELINSER, 2017, p.8).

É importante ainda considerar que por trás da universalidade como critério valorativo, há uma longa história de eurocentrismo, e esse olhar tem orientado o debate crítico e o mercado editorial desde que a literatura se constituiu como um bem de consumo. Escritores de regiões não centrais (leia-se não europeus e, a partir do século XX, não estadunidenses) que frequentemente escrevem em línguas não majoritárias ou pouco (re)conhecidas no cenário mundial, sempre enfrentaram a cobrança da universalidade como única maneira de inserir suas obras no circuito literário internacional. Falar de suas aldeias seria um pecado imperdoável. Para que esses autores periféricos pudessem ser anexados ao capital literário universal, suas obras deveriam evitar a temática particular, fugir dos debates e dos posicionamentos políticos próprios de seus espaços nacionais para, assim, buscar o universal e a aceitação do grande público.

A mais forte encarnação dessa universalidade é representada historicamente por Paris e pela literatura francesa. Cristalizada no imaginário coletivo pela narrativa histórico-literária como capital da cultura e do progressismo, a França se tornou o ideal de um equilíbrio que se traduz pela negação do nacional e do particular em busca de um refinamento literário que se traduz no universal, ou seja, no cosmopolitismo. Esse mercado literário que se estrutura a partir da França inclui os prêmios como mecanismos de valoração e de inserção de autores descentrados no panteão literário internacional. Entre as recomendações do comitê do Nobel, o mais célebre dos prêmios, abundam critérios que nada mais fazem do que reafirmar a centralidade da categoria do universal na literatura. Aparecem, no testamento de Alfred Nobel, as qualidades que definem a grande arte, como o “equilíbrio, a harmonia, e as ideias puras e nobres” (CASANOVA, 2002, p.188). Os critérios de avaliação do prêmio revelam, portanto, a busca por textos cuja dimensão local seja tênue ou preferencialmente nula: o universal em literatura historicamente se traduziu como internacionalismo, como condição de anexação ao modelo de idealismo narrativo consagrado pelo maior capital literário mundial, a França.

O universal é de certa forma uma das invenções mais diabólicas do centro: em nome de uma negação da estrutura antagonista e hierárquica do mundo, sob o pretexto de igualdade de todos em literatura, os detentores do monopólio do universal convocam

a humanidade inteira a se dobrar à sua lei. O universal é o que declaram adquirido e acessível a todos, contanto que se pareça com eles. (CASANOVA, 2002, p.194).

A crítica brasileira, tradicionalmente orientada pelos critérios e valores eurocêntricos, ecoou e reproduziu por muito tempo os padrões belettristas. Dessa forma, para parte de nossa intelectualidade, o regionalismo se tornou um “nome feio”, e, com isso, surgiu para os escritores a demanda mercadológica de diluir o particular no universal. Ronaldo Correia de Brito (2020), em texto publicado em seu site<sup>4</sup>, comenta a recusa por parte de uma editora de São Paulo dos originais de um autor de Recife. O motivo alegado foi o caráter regionalista do texto. Brito (2020) expõe sua visão a respeito do preconceito que circunda o regionalismo no contexto nacional, onde o mercado editorial reproduz as mesmas estratégias universalizantes observadas no cenário internacional para a seleção de autores e obras.

Passado o Movimento Regionalista, aquele do romance de 30, idealizado por Gilberto Freyre para contrapor-se à onda modernista de 1922, o termo regionalista ganhou significado pejorativo, referindo-se a tudo o que se produzia fora do eixo Rio e São Paulo e, portanto, de qualidade suspeita. Escritor regionalista deixou de ser aquele que fez parte do movimento do Recife e virou a caricatura de quem escreve trôpego e conta causos. [...] Para não ser considerado um regionalista o escritor pernambucano precisaria ter escrito um texto sem nenhum caráter, algo tão sem identidade quanto um hambúrguer da Mcdonalds, que tanto faz ser comido na China, na Rússia ou nos Estados Unidos, porque o sabor é sempre o mesmo. (BRITO, 2020).

Considerando todos os mecanismos de exclusão e de padronização que se escondem por trás da aceitação da literatura não-europeia no circuito literário internacional, torna-se possível perceber o comprometimento desse juízo de valor e compreendê-lo como mito da universalidade literária. Apesar de amplamente consagradas pela crítica, que ainda hoje aprecia as obras nesses termos, as categorias de universal (qualidade superior) e particular (qualidade limitada) parecem insuficientes e com frequência até injustas. As questões que se colocam hoje para o neorregionalismo não dialogam necessariamente com os critérios críticos de outrora. A superação dessa oposição implica a compreensão de que a região pode sim fazer emergir profundos questionamentos humanos, assim como pode se ater à narrativa de uma realidade que é apenas local sem que isso comprometa o seu valor, qualidade ou representatividade. Mais uma vez: “A literatura nos ensina a superar dicotomias.” (CHIAPPINI, 2013, p.26).

---

4 Disponível em: <http://www.ronaldocorreiaebritobrito.com.br/site2/2020/10/ignorancia-ou-preconceito/>. Acesso em 2/12/2020.



## 1.6 A QUESTÃO DA LINGUAGEM

Uma das particularidades da literatura (neor)regionalista é a grande distância social que existe entre o escritor e o universo narrado. Como vimos, ainda que com frequência os autores sejam provenientes das regiões que figuram em seus textos, quase sempre eles pertencem a extratos sociais diferentes de, pelo menos, parte de seus personagens. Portanto, para o escritor (neor)regionalista, se coloca sempre um questionamento que exige uma tomada de decisão cheia de implicações para o seu texto: como representar literariamente a linguagem local?

Ao longo da história, diferentes artistas buscaram caminhos diversos e frequentemente enfrentaram críticas pelas escolhas que fizeram com respeito a maneira como representaram a fala do outro. O desafio está em dar voz aos interioranos, aos iletrados, aos pobres, através da escrita do intelectual de cultura e/ou vivência citadina. O perigo do artificialismo, quando a fala da personagem parece inverossímil em relação ao seu caráter e ao seu meio social, e o do preconceito, quando o escritor procede a pura transcrição da oralidade regional, tornando-a caricata, ridícula ou pitoresca, são perigosas armadilhas para o literato. Ao se percorrer a fortuna crítica do regionalismo brasileiro, comumente se encontram juízos que desvalorizam determinadas obras em função de registros linguísticos considerados problemáticos. A linguagem da literatura regionalista tornou-se, assim, mais um critério de valoração desses textos: “Impõe-se distinguir matizes: há um regionalismo ‘sério’, que implica a pesquisa e íntimo sentimento da terra e do homem, mas há também um regionalismo de fachada, pitoresco e elegante.” (BOSI, 1966, p.55).

Mais uma vez as desigualdades sociais que estruturam a sociedade brasileira se diluem dentro da literatura regionalista e se transformam em um problema e em uma necessidade de escolha, que é estética e política, mas também subjetiva. Assim, o registro linguístico regional pode ser revelador de uma concepção ideológica do autor sobre a matéria narrada. O trabalho de recriação da linguagem é uma das mais fundamentais funções da literatura. No (neor)regionalismo, no entanto, as culturas e personagens representadas têm um correspondente real reconhecível e a busca pela verossimilhança e pelas coerências interna e externa ao texto pode entrar em choque com as representações localistas que se deixam contaminar por discursos pedantes, ufanistas, preconceituosos ou classistas. O terreno é, portanto, bastante acidentado. O que está em jogo é a capacidade que o autor tem de retratar literariamente de forma respeitosa e consciente e, ao mesmo tempo, verossímil a cultura do outro. Assim, seria uma das tarefas do escritor regionalista “criar uma linguagem que suprisse com verossimilhança a assimetria

radical entre o escritor e o leitor cidadão em relação ao personagem e ao tema rural regional, humanizando o leitor em vez de aliená-lo em relação ao homem rural representado” (CHIAPPINI, 1995, p.154).

Em outro texto, Chiappini (1994), assim como faz parte significativa da crítica, aponta Simões Lopes Neto como um exemplo feliz de tratamento literário da linguagem regional, uma vez que o autor soube representar fidedignamente a fala do gaúcho interiorano, sem retirar-lhe a complexidade humana e reflexiva, realçando o seu grande potencial expressivo, e ainda suprimindo as necessidades poéticas do texto artístico. A saída encontrada pelo escritor gaúcho, que coloca o homem da região, “Blau Nunes, o vaqueano”, como narrador das histórias de seus conterrâneos, teria resolvido o problema da linguagem regional, uma vez que evitou a intromissão de uma variante culta e cidadina no texto, ao passo que tornou a narrativa mais convincente e representativa, já que expressada pela própria voz rural. Simões Lopes Neto soube “escolher os ângulos narrativos corretos, que identificavam o narrador com o personagem e, assim, suprimiam a distância paternalista e a dicotomia entre os discurso direto (‘popular’) e o indireto (‘culto’)” (CANDIDO, 2011b, p.245).

É importante também salientar que, ainda que a questão da linguagem tenha sido um aspecto que frequentemente rendeu críticas à ficção regionalista, esse também foi um dos elementos que podem ser considerados inovadores no gênero. Ao conseguirem trazer para a literatura a fala regional e coloquial, esses escritores começavam a resolver uma questão que só seria apreciada e formulada como uma proposta consciente pelos modernistas dos anos 1920, que ressaltariam a necessidade da literatura de se aproximar da linguagem popular, distanciando-se de uma concepção artística acadêmica e eurocêntrica, buscando, através não só dos temas, mas também do registro linguístico, alcançar as massas.

A questão em torno da representação linguística é mais um dos aspectos que permitem concluir que quando se trata de regionalismo, estamos sempre em um terreno movediço, que nos coloca diante das grandes disparidades sociais brasileiras que se manifestam através de um olhar atento e sensível para a região e para os seus habitantes. Há, entretanto, sempre o risco de nos depararmos com ideologias e discursos perigosos. Portanto, na ficção regionalista, não é só a região e o seu povo que se desnudam, mas também o escritor.

## 1.7 REGIONALISMO E CRÍTICA

Nesse ponto, depois de considerarmos os principais debates críticos em torno do regionalismo literário, fica claro o quanto o gênero foi, desde o início de nossa historiografia literária, debatido e analisado. Possivelmente por se tratar de uma abordagem artística que se relaciona de forma bastante direta com questões sociais, políticas e históricas, e por ter tido presença tão decisiva em nosso sistema literário desde a sua instituição, os mais importantes e reconhecidos intelectuais, em algum momento, se posicionaram a respeito desse fenômeno. Infelizmente os próprios avanços críticos, no sentido de alcançar uma melhor compreensão do gênero, com frequência serviram para injustiçá-lo, delimitando drasticamente o seu poder de representação e seu alcance social enquanto manifestação artística. Esse é o caso da relação que a crítica percebeu entre o regionalismo e a condição de subdesenvolvimento, considerada anteriormente, que foi vista por muitos como uma prova da baixa qualidade dessa literatura, uma vez que sendo um sintoma de uma cultura incipiente que viveu por três séculos sob dominação colonial, o produto resultante só poderia ser problemático e fraco em originalidade.

O advento do Modernismo brasileiro contribuiu muito para o preconceito crítico em relação ao regionalismo. A Semana de Arte Moderna de 1922 acendeu debates sobre a arte e a cultura em todo o país, e neles os modernistas condenavam o regionalismo. O gênero foi rotulado como um discurso anacrônico, excessivamente apegado ao passado: sob essa perspectiva, ele contrariava as pretensões progressistas e cosmopolitas das novas elites intelectuais citadinas. Naquele contexto, falar de tradições e do Brasil rural parecia uma heresia dentro de um país que desesperadamente buscava se integrar ao capitalismo mundial. A hostilidade do discurso modernista em relação ao regionalismo

fundou tradição e fez escola, matriciando um pensamento até hoje largamente em vigor, de modo que o regional, o regionalista e o regionalismo tiveram seu eixo semântico gradualmente deslocado da designação de uma corrente literária para a designação de literatura de má qualidade. (PELINSER, 2012, p.164).

É possivelmente a partir desses julgamentos que se cristalizaram ideias que restringem o campo de representação e a significação histórica e social do regionalismo. A partir desse enfrentamento do gênero se instituiu, em parte significativa da crítica, a ideia de que o regionalismo só poderia falar sobre o ambiente rural e sobre o homem rústico. Ou ainda que o gênero estaria fadado ao desaparecimento, pois com a modernização que se operava no país, sua capacidade de retratar essa nova configuração social estaria radicalmente restrita e, assim, essa literatura acabaria por se tornar completamente obsoleta. É por isso que muitos críticos

equivocadamente apontaram os anos 1930 como o último momento do regionalismo brasileiro. Para lidar com a questão, esforços, que resultaram em classificações no mínimo problemáticas, foram empreendidos para compreender o trabalho de Guimarães Rosa. Candido (2011a), por exemplo, cunhou o termo “super-regionalismo” para abarcar a inovadora obra do escritor mineiro, quando possivelmente teria sido suficiente compreender o regionalismo como um fenômeno em constante transformação, participante ativo e consciente dos processos de modernização da sociedade e da cultura nacional. A dificuldade dos estudiosos em atribuir o caráter de regionalistas às obras que em alguma medida concretizam propostas de vanguarda, ou que atingem o que julgam a dimensão universal da problemática humana, revela o quanto o gênero ficou taxado por preconceitos que limitam sua compreensão crítica. Fica claro, nesses exemplos, que o regionalismo foi tradicionalmente visto como

uma restrição qualitativa que, no limite, invalida conceitualmente a própria categoria, pois tudo poderia resumir-se à seguinte fórmula: quando a obra não atinge um certo padrão de qualidade que a torna digna de figurar entre os grandes nomes da literatura nacional, ela é regionalista; quando, pelo contrário, consegue atingir esse padrão, ela não poderia mais ser regionalista, seria uma obra da literatura nacional, reconhecida nacionalmente e, até mesmo, candidata, como é o caso de Guimarães Rosa, a um reconhecimento supranacional, para não dizer universal. (CHIAPPINI, 1994, p.699).

Outra abordagem crítica frequente consiste no apontamento de “defeitos literários” que seriam verificáveis nas obras regionalistas desde o seu surgimento no contexto nacional. Há uma grande dificuldade em perceber a evolução do gênero, assim como a sua constante readaptação às novas configurações sociais brasileiras. O regionalismo permanece vinculado a um estereótipo que o reduz “a sinônimo de localismo literário, a literatura regional não passando da exploração do pitoresco, das formas típicas, do colorido especial das regiões” (COUTINHO, 2004, p.235). Ora, se em um dado momento o regionalismo se manteve limitado à busca pelo exotismo (do ponto de vista eurocêntrico) de cada espacialidade, também é verdade que essa deficiência foi há muito superada. Parte da crítica, no entanto, não percebe essa evolução porque a partir do momento em que o gênero se transforma e muda seu espectro temático, não é mais reconhecido como regionalismo por estar essa literatura cristalizada no senso comum como uma arte essencialmente rural e arcaica.

Além disso, é preciso considerar ainda, como aponta Denise Vallerius (2010, p.68 – grifos da autora), que muitos dos problemas imputados ao regionalismo são, na verdade, características do estilo literário da época e não devem entrar na conta da literatura regional: “muitos dos *pecados imperdoáveis* cometidos pelo regionalismo *stricto sensu* não se originaram da *incapacidade* daqueles que o exerceram, mas configuravam-se muito mais como

consequência da aplicação irrestrita das escolas literárias europeias que aqui aportavam”. Esse é o caso do regionalismo romântico, contaminado pela descrição idealizada da “cor local” e do exotismo, e que ainda hoje se vê relacionado à concepção comum e generalista que se tem sobre essa possibilidade representacional, que, na contemporaneidade, em nada se relaciona com aquela abordagem da região.

## 1.8 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O breve levantamento dos muitos impasses que atravessam o estudo do regionalismo literário mostra o quanto há de discordâncias, de preconceitos e sobretudo de ideias ultrapassadas sobre esse campo de pesquisa. Parece, nesse ponto, que teríamos um importante avanço se compreendêssemos as potencialidades do (neor)regionalismo, enquanto discurso estético, de se reinventar, acompanhando o movimento inexorável da cultura de uma espacialidade e, com isso, estudássemos a literatura brasileira contemporânea como uma realização concreta dessa capacidade. O regionalismo não morreu: ele se transformou com o passar do tempo, refletindo as enormes mudanças sociais que se deram nas diferentes regiões do país.

Nesse processo, muitas das características tradicionalmente atribuídas ao gênero desapareceram, ou se modificaram, o que fez com que parte da crítica não enxergasse mais nessas obras o bom e velho regionalismo constante nos mais consagrados e empoeirados compêndios de historiografia literária brasileira. Como exemplo, considere-se que no romance nordestino, agora, ao invés de termos personagens rurais ligadas a terra numa quase simbiose, na qual a natureza toda sentia o que a personagem vivia e vice-versa, temos homens e mulheres sem lugar, migrantes que tiveram que partir e, nas grandes cidades, nunca deixam de ser forasteiros. Não se sentem mais ligados a espacialidade alguma: não podem voltar para o sertão, pois lá não conseguiriam sobreviver, marginalizados pelo abandono estatal dessas localidades, e na cidade grande são relegados às margens. A relação entre o homem e a terra, tradicionalmente tão importante para o regionalismo brasileiro, é agora outra, mas não deixou de ser debatida e representada pela literatura: “Urbanização, desterritorialização, transformações nas esferas pública e privada, segregação – esses são alguns elementos que, combinados entre si, podem ajudar a entender melhor a configuração espacial da narrativa dos nossos dias.” (DALCASTAGNÈ, 2012, p.111).

Nesse momento, em que abundam as pesquisas que tentam compreender, no calor dos acontecimentos, os novos caracteres que constituem a literatura brasileira contemporânea, urge reconhecer o neorregionalismo como um gênero vivo. Nossos escritores continuam falando a partir de regiões, sejam elas rurais ou urbanas; continuam denunciando (hoje mais do que nunca) as realidades periféricas para o leitor frequentemente inconsciente de suas nuances; continuam mostrando os abismos socioespaciais que configuram nosso planeta; continuam trazendo a cultura popular como um traço constituinte de nossa identidade; continuam reconhecendo e revelando a imensidão continental geográfica, social e cultural de nosso país e, assim, narrá-lo regionalmente se torna uma necessidade premente em todos os tempos.

## 2 BREVE HISTÓRIA

*A tradição desse meu fole velho  
É conservada na alma do povo  
Batendo junto na nossa raiz  
Para fronteiras de um mundo novo*  
“Eu e meu fole” (1986), de José Marcolino

A atitude do escritor que observa a natureza e o “outro” e então escreve o que vê e o que sente está presente em nossa literatura desde a sua gênese: não é outra a postura dos primeiros cronistas europeus que falaram sobre o Brasil desde Pero Vaz de Caminha. Parece haver, entretanto, uma espécie de consenso entre os críticos sobre o fato de que o programa regionalista se mostra pela primeira vez em nossas letras no Romantismo. A missão política que se colocaram muitos escritores do período, de afirmar a cultura e a autonomia brasileiras através da literatura, fez com que as obras se colorissem do que se chamou de “cor local”. O desejo de tornar nossa literatura independente da europeia fez com que nela surgissem, como nunca anteriormente, a paisagem e o homem brasileiros através da pena da intelectualidade nacional do século XIX. Ainda assim é bastante problemática a categorização dos romances românticos como regionalistas. Para ilustrar esse debate, trazemos a definição de regionalismo proposta por Afrânio Coutinho, que vai de encontro a de muitos outros estudiosos. Para o crítico,

para ser regional uma obra de arte, não somente tem que ser localizada numa região, senão também deve retirar sua substância real desse local. Essa substância decorre, primeiramente, do fundo natural – clima, topografia, flora, fauna, etc...- como elementos que afetam a vida humana da região; e, em segundo lugar, as maneiras peculiares da sociedade humana estabelecida naquela região e que a fizeram distinta de qualquer outra. Este último é o sentido do regionalismo autêntico. (COUTINHO, 2004, p.235).

A definição do autor coloca a obra regionalista como uma realização que se dá em dois níveis distintos e complementares. O primeiro diz respeito à ambientação do texto, a seus aspectos cênicos sobretudo e à ação desses elementos na vida dos que habitam o espaço representado. O segundo, e o mais importante, o que confere a autenticidade ao gênero, é o retrato dos aspectos sociais e culturais de um dado recorte territorial, do modo como as pessoas vivem, agem e são atravessadas pela região onde se encontram. Assim, o que torna uma obra regional são fundamentalmente os traços que atuam na substância e na personalidade das personagens e que lhes são conferidos como informação regional – cultural, social, histórica e política.

A forma como esses dois níveis de composição apontados por Coutinho foram articulados se transformou significativamente ao longo de nossa historiografia literária. O

Romantismo brasileiro, por exemplo, tratou a ambientação das obras, a natureza como cenário, como elemento fundamental na caracterização regional, sobrepondo-se à particularização do homem brasileiro, que, por vezes, foi uniformizado em atitude e caráter que pouco o distinguiam do herói épico clássico ou europeu. Dessa forma, apesar da preocupação primordial dessas obras ser a de reforçar a brasilidade de nossa incipiente literatura, é passível de discussão a prática de caracterizá-las como regionalistas, uma vez que o aspecto fundamental do estilo, a constituição mesma dos caracteres humanos e sociais como produtos regionais, não foi atendido.

A definição de Lúcia Miguel-Pereira também parece apontar para a problemática em torno do conceito de regionalismo. Segundo ela, só podemos classificar como tal “as obras cujo fim primordial for a fixação de tipos, costumes e linguagem locais, cujo conteúdo perderia a significação sem esses elementos exteriores” (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p.179). O componente regional não deve estar simplesmente na ambientação da obra, não deve se restringir à paisagem. Além disso, a trama deve estar intrinsecamente atravessada pelo dado local e não apenas ter lugar na região. A dificuldade dos romancistas românticos brasileiros em se desligar das fórmulas literárias europeias muitas vezes impediu que suas personagens pudessem encarnar os tipos regionais. Para Afrânio Coutinho (2004, p.234), por exemplo, o que nosso indianismo produziu estaria mais próximo de um “europeu de tanga e tacape”.

Pode-se objetar ainda que a dimensão local das obras românticas se dá superficialmente, ao nível de uma espécie de abstração ou uniformização nacional, deixando de lado as muitas especificidades regionais que coexistem dentro do Brasil. A falta desse recorte espacial impede que haja um tratamento regional convincente no texto, uma vez que “a arte regionalista *stricto sensu* seria aquela que buscaria enfatizar os elementos diferenciais que caracterizam uma região em oposição às demais ou à totalidade nacional” (ALMEIDA, 1980, p.47). Alguns escritores românticos, entretanto, se aventuraram ao situar suas tramas em regiões específicas e afastadas da Corte, como é o caso dos convencionalmente chamados romances regionalistas *O gaúcho* (1870) e *O sertanejo* (1875), ambos de José de Alencar. Nesses textos a região é precariamente trabalhada, é retratada através de clichês que não dão conta da singularidade humana e geográfica de cada um desses espaços. Essas obras, inclusive, valeram ao mais célebre romancista do Romantismo brasileiro fortes críticas reunidas em um volume intitulado *Cartas de Semprônio a Cincinato* (1871), produzido por seu conterrâneo Franklin Távora, e que são em si a prova de uma primeira consciência regionalista na literatura brasileira. Para Távora, o grande “pecado” desses textos de Alencar, pretensamente regionalistas, está no desconhecimento do autor dos espaços e das culturas sobre as quais falava. Essa desinformação



fez com que os seus cenários, as suas personagens e as cenas carecessem não só de verossimilhança, mas também de precisão e respeito às particularidades físicas e sociais das regiões retratadas.

Essa artificialidade explica o fato de que os romances regionalistas da época, tanto de Alencar quanto de outros escritores, ficaram em segundo plano na história literária brasileira - a romanesca romântica é sobretudo urbana. O contexto político e social do Brasil da primeira metade do século XIX explica a deficiência desse primeiro olhar localista em nossas letras. A posição subalterna do país, tanto cultural e política quanto econômica, parecia ser apenas em parte compreendida pela intelectualidade brasileira. Ao mesmo tempo que os românticos buscaram uma literatura verdadeiramente nacional, não compreenderam as idiossincrasias de sua realidade, nem seu papel e seus limites como escritores. Produziram uma literatura que se queria brasileira, sob moldes europeus, para um público nacional, embora “europeizado”.

As elevadas taxas de analfabetismo mantinham os intelectuais distantes do público e sua atitude alienada impedia a necessária proximidade das camadas populares que o olhar regional exige. “A penúria cultural fazia os escritores se voltarem necessariamente para os padrões metropolitanos e europeus em geral, formando um agrupamento de certo modo aristocrático em relação ao homem inculto.” (CANDIDO, 2011a, p.179-180). Constitui-se nesse ponto uma das mais flagrantes contradições inerentes ao nosso regionalismo, não só romântico, mas considerado como um todo: na maioria das vezes, ele não nasce de uma identificação real dos escritores com o meio e com os personagens que descrevem, mas sim através de “um movimento de fora para dentro” (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p.181), da curiosidade ou admiração de intelectuais citadinos, por nascimento, por migração e ou por formação cultural, que buscam no interior o exotismo, o pitoresco ou o idílio idealizado da vida campesina. Essa visão “deformada de sua posição” (CANDIDO, 2011a, p.179) parece ter sido o que permitiu a Alencar escrever um romance integralmente ambientado em uma região que ele não conhecia, cometendo incoerências e gafes geográficas que lhe valeram as já referidas críticas de Franklin Távora.

## 2.1 O REGIONALISMO ROMÂNTICO

A obra do cearense Franklin Távora é precisamente aquela que, já no Romantismo, revela pela primeira vez uma preocupação e uma problematização sobre o aspecto regional da literatura nacional e que apresenta uma pioneira possibilidade de romance regionalista que

melhor atenderia às características fundamentais de composição do gênero<sup>5</sup>. O prefácio do romance *O cabeleira* (1876), por exemplo, é um importante documento precursor, que reivindica um olhar regional dentro de nossa incipiente literatura.

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 propriamente brasileira, filha da terra. A razão é óbvia: o Norte ainda não foi invadido como está sendo o Sul de dia em dia pelo estrangeiro. A feição primitiva, unicamente modificada pela cultura que as raças, as índoles, e os costumes recebem dos tempos ou do progresso, pode-se afirmar que ainda se conserva ali em sua pureza, em sua genuína expressão. (TÁVORA, 2013, p.15).

O escritor afirma que o melhor caminho para alcançar o objetivo primordial de autoafirmação da literatura romântica estaria no regionalismo e, em especial, na exploração literária do que ele chama de “Norte”. É importante nesse ponto considerar que a divisão regional do território nacional tal como a conhecemos hoje não era a mesma à época de Távora. A região Nordeste só teve sua composição estadual estabelecida, e só recebeu nome, na primeira década do século XX. Dessa forma, o autor considera como parte do Norte tanto o Pará e o Amazonas, como o Ceará, Pernambuco e o Maranhão. Sua tese era de que longe da Corte, espaço contaminado por forte influência europeia, residiria o verdadeiro Brasil e, se era desejo da literatura nacional se constituir independente, autônoma e autêntica, ela deveria se voltar para essas raízes profundas e intocadas. Esse sentimento de combate à influência metropolitana atravessará todo o regionalismo brasileiro e se revela, como prova o texto de Távora, desde a sua gênese. “As dimensões continentais de nosso país instigariam manifestações localistas, em protesto contra a hegemonia das letras da Corte.” (GALVÃO, 2008, p.95). É herança do Romantismo, portanto, a ideia de que o interior simbolizaria a autenticidade e a honra, ao passo que a cidade representaria o estrangeiro e a futilidade. Esses estereótipos têm tal força na ficção regionalista, sobretudo nordestina, que acompanharão a produção literária durante todo o século XX, como se verá adiante.

A obra de Franklin Távora, bastante *sui generis* dentro do contexto do Romantismo brasileiro, é fundamental para a compreensão do surgimento da ideia de regionalismo literário no país. Antonio Candido (2007, p.619) o considera “fundador de uma das correntes mais

---

5 Como aponta Chiappini (1994), é discutível, tendo em vista o aspecto cronológico e as definições que existem sobre o conceito de regionalismo, dar a Franklin Távora o pioneirismo no que diz respeito à ficção regionalista brasileira, uma vez que as obras de Coelho Neto (1864-1934) e de Calde Fialho (1821-1876) são anteriores às do escritor cearense. Entretanto, consideramos válido colocá-lo como precursor do gênero no Brasil, pois em sua obra, pela primeira vez, tem-se uma proposta regionalista exposta consciente e concretamente. Távora é o primeiro escritor nacional a defender o regionalismo como uma bandeira, uma atitude intelectual necessária ao objetivo romântico de nacionalizar a produção cultural brasileira.

poderosas do nosso romance”. A maior parte de sua produção, tanto crítica quanto literária, revela tal compromisso com o retrato regional que frequentemente cruza a fronteira do literário rumo ao documento histórico, relegando o aspecto estético do texto a um segundo plano em favor da historiografia. O mais conhecido romance de Távora, *O cabeleira*, inaugura ainda uma tradição temática que será bastante fecunda na literatura brasileira, sobretudo na nordestina, a da “figura do herói-bandido” (CHIAPPINI, 1994, p.673), que problematiza a categoria do vilão, trazendo para a composição da narrativa sua condição de marginalidade e a denúncia das cruéis desigualdades sociais que produzem esses indivíduos sem parâmetros sociais e humanitários. É aqui que se insere a figura do cangaceiro, personagem que será constantemente retrabalhado pela literatura nordestina até os dias de hoje.

A obra crítica de Távora, notadamente as *Cartas de Semprônio a Cincinato* (1871) bem como o prefácio de *O cabeleira*, deixa clara a proposta reformadora de sua produção, o desejo de divulgar a necessidade de uma concepção regional na literatura entre seus contemporâneos. Para Antonio Candido (2007, p.617), “há muito de programa em sua obra” e é na proposição desse programa e na tentativa de realizá-lo em seus textos literários que reside o principal mérito de Távora. O autor cearense, assim, se torna precursor de toda uma tradição, a do regionalismo nordestino, frequentemente apontada pelos críticos como a mais expressiva e prolífica do país dentro do gênero. “A virtude maior de Távora foi sentir a importância literária de um levantamento regional; sentir como a ficção é beneficiada pelo contato de uma realidade concretamente demarcada no espaço e no tempo, que serviria de limite e em certos casos, no Romantismo, de corretivo à fantasia.” (CANDIDO, 2007, p.616).

Candido (2007) ressalta ainda a evolução que o olhar regionalista proporciona à literatura brasileira no contexto de seu surgimento, ajudando-a a superar as idealizações românticas a caminho de uma conjunção mimética e estética próprias do gênero romanescos, alargando consideravelmente os limites da literatura da época, permitindo-lhe atingir uma dimensão social inexistente em nossa produção cultural até então. Em outro texto, afirma que “o regionalismo foi uma etapa necessária, que fez a literatura, sobretudo o romance e o conto, focalizar a realidade local” (CANDIDO, 2011a, p.192). O crítico paulista reconhece na produção de Távora a militância em favor do enriquecimento da narrativa brasileira, que, com isso, teria fundado uma consistente tradição, a da literatura regional brasileira e nordestina. O olhar regionalista soube conjugar denúncia social e elaboração estética, provocando o debate sociopolítico através da literatura.

A partir dos anos 1870, com a crise do Romantismo, a proposta regionalista de Távora vai tomando forma. *O gaúcho* (1870) e *O sertanejo* (1875), de José de Alencar, o romance de Távora *O cabeleira* (1876) e *Inocência* (1872), de Visconde de Taunay, são publicados nesse período e têm em comum a substituição do índio pelo caboclo ou sertanejo, além do deslocamento da Corte para o sertão. O romance de Taunay é importante por inaugurar uma corrente temática que será altamente produtiva dentro do romance regionalista brasileiro, o “sertanismo”. Essa vertente da ficção situa a trama nos interiores do país, genericamente chamados de sertão e, assim, “tenta apanhar o homem, a paisagem, os costumes, o linguajar e a cultura rurais” (CHIAPPINI, 1994, p.675). Esse conceito é importante para a pesquisa desenvolvida por esse trabalho, uma vez que esse é um dos aspectos do regionalismo literário que persiste e se reinventa no romance contemporâneo: “esse filão atravessa de ponta a ponta o nosso regionalismo” (COUTINHO, 2004, p.237).

Não por acaso, Machado de Assis (1999, p.9), em sua “Notícia da atual literatura brasileira”, de 1873, percebe como traço essencial de nossa literatura “certo instinto de nacionalidade”, definição que mais tarde se tornaria o título de seu texto. O célebre literato carioca, ainda no calor dos acontecimentos, conseguiu perceber como elemento identificador essencial da preambular produção literária brasileira a busca constante por uma independência cultural, que se traduz na prática pelo relevo das “cores do país” no texto. Machado tem ainda condições de compreender os limites que uma tal abordagem colocava para a literatura nacional, percebendo já a necessidade de compreender o regionalismo de forma mais ampla e complexa.

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobreçam. O que se deve exigir do escritor antes de tudo é certo sentimento íntimo, que o torne homem de seu tempo e de seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. (ASSIS, 1999, p.17-18).

Machado não só avança, nesse ponto, no debate sobre a independência cultural brasileira, como também alarga a compreensão do que seria o nacionalismo literário efetivamente, até então restrito às fórmulas românticas europeias, aclimatadas à paisagem americana pelos intelectuais da terra. Considerando a obra literária do próprio Machado de Assis, pode-se estabelecer que o autor pôs em prática a demanda que colocava em seu texto de 1873. O cenário da narrativa machadiana, o Rio de Janeiro do século XIX, não foi tratado pelo Romantismo como uma paisagem regional – o tipo nacional por excelência estava no interior, no pampa, na selva, no sertão. Por outro lado, não se poderá negar que a obra de Machado retrata e eterniza a vida carioca (e brasileira) oitocentista e, em certa medida, afirma a

independência da literatura nacional quando rompe e transcende a representação romântica europeia. Trata-se, portanto, de uma obra profundamente brasileira, ainda que situada no espaço urbano da Corte. “Compreendo que não está na vida indiana todo o patrimônio da literatura brasileira, mas apenas um legado, tão brasileiro como universal.” (ASSIS, 1999, p.15).

O desgaste da ideologia romântica, evidenciado pelo debate proposto por Machado, abre caminho para o fortalecimento da observação sobre a imaginação na concepção das obras literárias. A coerência, a verossimilhança e o compromisso documental da literatura ganham espaço no olhar para a região, para o povo e para os seus costumes, através de escritores já tocados pelas tendências real-naturalistas que começam a surgir em nosso meio intelectual. Assim, “não se tratando mais de provar que não éramos portugueses da América, o acento tônico deveria deslocar-se do tipo representativo ou simbólico do elemento nativo para o indivíduo, das características gerais para as pessoais” (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p.32). Nesse momento, fica evidente um importante deslocamento na perspectiva dos autores sobre os objetos e espaços narrados, uma vez que “graças ao senso da verdade do Realismo, a mentalidade literária brasileira perdeu o sentimentalismo na consideração da regionalidade” (COUTINHO, 2004, p.235).

Além da estética real-naturalista que nos vinha da França, concorreu fortemente para essa mudança de foco a abolição da escravidão, em 1888, que provocou a decadência de determinadas zonas de economia rural, notadamente do Nordeste açucareiro, aumentando significativamente a importância econômica e cultural dos centros urbanos no cenário nacional. Com isso, como ocorre historicamente nos momentos de fortalecimento do regionalismo, essa abordagem se consolida como uma reação ao perigo de descaracterização cultural que o avanço da cidade representa sobre o interior. Surge, através dos escritores citadinos, o “enfoque evasionista”, provocado pelo “peso crescente da própria vida urbana sobre o indivíduo” (ALMEIDA, 1980, p.113).

A prosa regionalista da segunda metade do século XIX se constitui ainda através de iniciativas regionais que descentralizam a vida cultural brasileira e que promovem o debate acerca da importância da valorização das tradições, da pesquisa e do tratamento artístico desses objetos. Esse é o caso, no Rio Grande do Sul, do *Parthenon Literário*, agremiação cultural que através de diversas publicações fazia a propaganda republicana e abolicionista e fomentava a produção e o consumo de uma literatura gaúcha que se voltasse para o povo e para os seus

costumes. Dessa sociedade faziam parte alguns dos mais importantes nomes do regionalismo gaúcho, como Apolinário Porto Alegre e Antônio do Vale Caldre e Fião.

O Ceará, estado que tomou a frente na campanha abolicionista ao proclamar o fim do trabalho servil ainda em 1884, deu lugar a importantes organismos culturais de fundamental importância para a consagração do regionalismo brasileiro. A *Padaria Espiritual*, na década de 1890, foi uma agremiação cultural surgida em Fortaleza que fundou um jornal de nome *O Pão*, cujo principal objetivo era debater questões relativas à literatura e ao regionalismo cearense. Os membros tinham como pseudônimos plantas nativas ou palavras indígenas de tribos locais. Além da *Padaria*, mais tarde, como um prolongamento desta, forma-se o *Programa de Instalação*. Denotam ainda a agitação cultural do estado a atuação da Academia Francesa do Ceará, por onde certamente muitos tiveram acesso às novidades do Real-naturalismo, e a criação da Academia Cearense de Letras, fundada em 1894, três anos antes da Academia Brasileira de Letras. Alguns dos mais importantes romancistas regionalistas do período estiveram ligados a esses grupos, como Antônio Sales, Adolfo Caminha e Manuel de Oliveira Paiva.

Nesse contexto, o Nordeste, em primeiro lugar, seguido do Sul, encabeçam a produção literária nesse segundo momento de um regionalismo mais consciente e consistente. As obras frequentemente referidas como essenciais do romance regionalista naturalista são *Luzia-Homem* (1903), de Domingos Olímpio, *Aves de arribação* (1914), de Antônio Sales, e *Dona Guidinha do Poço*, de Manuel Oliveira Paiva, escrito em 1892, mas publicado apenas postumamente, em 1952, graças a esforços da crítica Lúcia Miguel-Pereira. Apesar de frequentemente relegado a segundo plano, o trabalho dos escritores real-naturalistas identificados com propostas regionalistas deixou de herança à nossa literatura algumas das tendências que a acompanhariam por toda a sua história. Como lembra Alfredo Bosi (2017, p.221), “alguns de nossos regionalistas precederam, em contexto diferente, o vivo interesse dos modernos pela realidade brasileira total, não apenas urbana”. A libertação do sentimentalismo e das idealizações e uniformizações românticas, a primazia da observação sobre a imaginação, a preocupação com a verossimilhança e o relativo conhecimento das regiões e das culturas retratadas, herdados dos regionalistas do século XIX e início do XX, floresceram na prosa dos anos 1930 naquele que foi possivelmente o melhor momento de nosso regionalismo. Afonso Arinos, Valdomiro Silveira, Alcides Maya e Simões Lopes Neto também são apontados como expoentes do regionalismo da transição do século XIX para o XX.

## 2.2 EUCLIDES DA CUNHA E O REGIONALISMO NO DEBATE NACIONAL

No despontar do século XX, soma-se aos gêneros e estilos cultivados pela literatura oitocentista, como o Parnasianismo, Simbolismo e o Real-naturalismo, um importante elemento inovador: “eis que chega a vez de um renovado debruçar-se sobre os problemas sociais e morais do país” (BOSI, 1966, p.12). A prosa brasileira passa a se preocupar, como nunca antes, com a vida e a realidade locais e, dessa forma, se desenvolve um regionalismo bastante consistente, que se baseia no potencial do gênero para refletir e analisar diferentes espaços e sociedades, capturando as especificidades culturais e sociais de cada conjuntura, tornando possível “um mergulho profundo na realidade do país a fim de conhecer-lhe as características, os processos, as tendências e poder encontrar um veredito seguro, capaz de descobrir uma ordem no caos presente” (SEVCENKO, 1999, p.85).

Esse interesse pelos problemas nacionais surge, portanto, a partir das reflexões críticas de alguns escritores sobre as recentes transformações políticas e sociais pelas quais o país passava nessa virada de século, como a abolição da escravidão e a proclamação e a estruturação da República, bem como os desconcertos advindos dela, como o grave acirramento das desigualdades econômicas causado principalmente pela política de Encilhamento. Uma parcela significativa da intelectualidade brasileira havia militado a favor da causa abolicionista e do ideal republicano e, nesse momento, desiludidos, esses agentes retomam a função política de sua produção literária para refletir e denunciar os rumos inesperados que a política nacional tomava. O regionalismo mais expressivo, e que melhor antecipa o Modernismo, aparece atrelado a uma função utilitária da literatura, através da qual o escritor se vê como um “agente de uma corrente transformadora” (SEVCENKO, 1999, p.80). Sob essa perspectiva, “se apagam as fronteiras tradicionais entre o homem de letras e o homem de ação” (SEVCENKO, 1999, p.232).

É nesse contexto que surge uma obra não só fundante de uma nova consciência literária nacional, mas principalmente constituinte e basilar do regionalismo nordestino: *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha. Esse livro marca uma reviravolta no olhar regionalista, na medida em que rompe com o idealismo romântico, ao qual ainda estavam presos muitos dos escritores da época, e transcende a distinção entre literatura urbana e regional, quando problematiza e denuncia, lúcida e conscientemente, a distância econômica e social que separam sertão e litoral. “Paradoxalmente, *Os sertões* pode ser lido, ao mesmo tempo, como fonte da manifestação pré-modernista do regionalismo e como um marco da aguda reflexão crítica já

tipicamente urbana, alicerçada na ciência do colonizador, dialeticamente utilizada para iluminar sua barbárie.” (CHIAPPINI, 1994, p.681). A obra de Euclides da Cunha é um dos mais significativos exemplos desse compromisso que parte da intelectualidade da Primeira República vê na atividade literária.

*Os sertões* é resultado do trabalho do carioca Euclides da Cunha como jornalista do periódico *Estado de S. Paulo*. Em 1897, o jovem engenheiro militar é enviado para o povoado de Canudos, no sertão baiano, com a missão de fazer a cobertura jornalística de um conflito armado, conhecido como a Guerra de Canudos, entre o exército brasileiro e um grupo de aproximadamente 25 mil sertanejos que se reuniam em torno da figura do profeta Antônio Conselheiro. Após a abolição da escravidão, com a Proclamação da República e acometidos pelas terríveis secas periódicas, esses sertanejos, muitos deles escravos libertos que, apesar da abolição do trabalho servil, não obtiveram acesso à terra ou a um espaço social digno, encontravam-se em situação de absoluta miséria. Cansados da violência institucional dos cobradores de pesados impostos, que não lhes garantiam em retorno quaisquer serviços sociais, e dos latifundiários e coronéis que os mantinham em condição análoga à escravidão, reúnem-se em Canudos, conquistados pelo discurso messiânico e libertário de Antônio Conselheiro.

Três expedições militares haviam sido enviadas à comunidade para aniquilar e dispersar o grupo, mas todas foram derrotadas pelos sertanejos em grande desvantagem em termos de qualidade e quantidade de armamentos. As vitórias dos canudenses assanhavam mais ainda a já assustada e preconceituosa opinião pública nacional. A imprensa dava grande destaque ao conflito e vinculava os revoltosos de Canudos aos ideais monarquistas - tratava-os como inimigos da República, espalhando o terror através da informação de que os sertanejos estavam se organizando para instaurar a volta da monarquia no país. Como Euclides verifica e afirma posteriormente em *Os sertões*, os canudenses mal tinham clareza sobre o que significava um ou outro sistema de governo, apenas percebiam que, depois da Proclamação da República, suas já precárias condições de vida pioraram ainda mais e sabiam que se encontravam completamente à margem dos benefícios e da assistência social estatais. As pressões da imprensa e do exército para a dispersão do grupo tinham origem nas elites locais, que se sentiam ameaçadas pela coragem que os canudenses mostravam, por seu poder agregador que inseria os historicamente despossuídos e os marginalizados sertanejos numa grande comunidade e, assim, tornava-os uma força potencialmente perigosa.

Era inexplicável o que estava acontecendo: o povo de Canudos ia tomar o seu destino em suas próprias mãos, dispondo-se a entrar no palco da história enquanto sujeito político com um projeto social alternativo, regional, transétnico, brasileiro, baseado



num catolicismo tradicional, procurando obstinadamente resolver os seus problemas materiais e espirituais sem pedir licença nem ao latifúndio, nem ao Estado, nem à Igreja. Afinal, todas essas instâncias haviam entregue, durante séculos, o povo do sertão ao abandono, nada fazendo para diminuir a sua miséria e opressão. E a República, com seu lema de origem positivista Ordem e Progresso, só se lembrou do sertão quando lá se formou uma comunidade fora do seu alcance. (ZILLY, 2005, p.30-31).

A imprensa formou e alimentou o imaginário da população urbana sobre Canudos: tratava-se de “uma contrarrevolução monarquista internacional com sede em Nova York, Paris e Buenos Aires. Essa conspiração contaria com ramificações em todo o território brasileiro, navios ao largo, rede de apoio logístico e mesmo treinadores estrangeiros no local” (GALVÃO, 1994, p.623). O próprio Euclides da Cunha acreditava inicialmente em parte da paranoia que se espalhava sobre o conflito. O jovem carioca, que estudou na Escola Politécnica e, posteriormente na Escola Militar, recebeu aí não só a formação militar como também científica de sua época, sobretudo a influência do positivismo francês, do determinismo e do darwinismo através de mestres como Benjamin Constant. Esse ambiente intelectual foi um dos mais importantes focos do ideal e da atividade abolicionista e republicana do Brasil do final do século XIX, uma vez que, é importante lembrar, nossa República foi instituída por militares. A formação científica, humana e ideológica de Euclides se constitui a partir desses pilares e, dessa forma, ele se revelaria um dos intelectuais da época que se sentiram decepcionados com os rumos que a Primeira República viria a tomar. Euclides da Cunha verá a escrita como oportunidade para denunciar e criticar a estruturação do novo regime.

Um dos aspectos mais fascinantes de *Os sertões* é a possibilidade, aberta pela narrativa, de um mapeamento do percurso ideológico de seu autor. O livro marca uma “consciência dividida” (SEVCENKO, 1999, p.133), ou ainda uma espécie de transformação pela qual passa o militar, engenheiro, cientista e integrante da elite política nacional Euclides. O texto revela uma possível mudança de ponto de vista sobre o conflito de Canudos, sobre o exército e, principalmente, sobre o sertanejo. O povo do sertão, antes visto por ele como um grupo de fanáticos, heréticos e revoltosos, ignorantes inimigos da República e, por isso, da evolução e do progresso, receberá em sua obra uma caracterização sem paralelo em toda a literatura brasileira anterior. Trata-se de um olhar mais lúcido do que o inscrito pelo sertanismo romântico, uma vez que atravessado pela erudição científica e pela racionalidade do autor, mas, ao mesmo tempo, literariamente apaixonado, contaminado por certa admiração que o autor passa a nutrir pelo sertanejo depois de viver a experiência de Canudos. Sua linguagem, o mais forte resquício romântico do texto, é reveladora desse processo. Esse olhar e a formação de Euclides

constituem a inusitada confluência de gêneros que compõe *Os sertões*: trata-se ao mesmo tempo de um texto sobre ciência, de um documento histórico e de uma narrativa de acento épico.

A organização pela qual o autor opta, em três partes, *A Terra, O Homem e A Luta*, é reveladora de seu apego aos esquemas deterministas, ainda em voga em meio à intelectualidade brasileira da Primeira República. Esses três elementos se relacionam de forma que existem em função ou como reflexo um do outro. O sertanejo vive em luta constante contra a terra para nela sobreviver; a terra reflete o estado de ânimo e o caráter do homem – é dura, seca e imutável. Em Canudos, o sertanejo luta ainda contra o exército, que está a serviço das elites econômicas e da classe política republicana, que sentiam ameaçados não só “o seu domínio sobre a mão de obra rural, mas também o monopólio da violência do Estado” (ZILLY, 2005, p.31).

Apesar de Euclides não ser um escritor de proposta regionalista conscientemente formulada, as três partes que compõem *Os sertões* cristalizaram o imaginário literário, artístico e social sobre o Nordeste. Essas imagens se repetirão em vários discursos através dos séculos XX e XXI, como a presente pesquisa pretende mostrar, o que evidencia a enorme importância da obra para o regionalismo nordestino e nacional. “A partir da publicação da obra de Euclides (1902), *sertão* se torna categoria essencial para o pensamento social brasileiro.” (ALENCAR, 2012, p.94). A terra, o homem e a luta que acompanhamos nos romances de 1930; no cinema de Glauber Rocha; nas canções de Luiz Gonzaga e da enorme leva de nordestinos que farão sucesso no Sudeste a partir dos anos de 1970, como Alceu Valença, Belchior e Zé Ramalho; ou, ainda, tomando um exemplo bastante recente, na narrativa de *Bacurau* (2019), filme de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles e de *Sertânia* (2019), de Geraldo Sarno, são, em grande medida, as mesmas categorias eternizadas por Euclides da Cunha ou são ao menos claramente tributárias delas.

A terra é o sertão e a sua simbiose com o sertanejo é tal que, passando por cima de sua densa formação científica, o autor a vê através da “antropomorfização dos elementos naturais, dotados de desígnios e sentimentos” (GALVÃO, 1994, p.626). A relação entre o homem e a terra é de luta, mas também de total consonância. É através do seu domínio sobre a terra que o sertanejo mostra sua superioridade enquanto raça. Uma de suas vantagens decisivas na luta contra as expedições militares era o desconhecimento e o despreparo destes últimos para lidar com o calor, a seca, a vegetação espinhosa, os caminhos acidentados. Os canudenses estavam em casa. O sertão revelado ao Brasil por Euclides da Cunha se torna inclusive uma categoria geográfica objetiva. A partir dele, “o discurso nortista encontra mais um motivo para criar vínculos entre identidade e espaço. A obra [...] transforma a palavra sertão, anteriormente de

significado genérico, em imagem representativa do semiárido nordestino” (CARVALHO, 2005, p.270).

O sertão de Euclides da Cunha é representado através de uma perspectiva dual. É descrito de forma realista e geograficamente precisa pelo engenheiro e cientista e, é, ao mesmo tempo, visto como uma possibilidade de Brasil ideal, livre da influência estrangeira, autêntico, independente, bravo. “Euclides admite que o caráter sagrado que Canudos tem na visão dos seus moradores passe para a obra que está escrevendo.” (ZILLY, 2005, p.47). Ao fim da sua destruição, a comunidade fica inscrita no relato do autor como memória de uma “utopia trágica” (ZILLY, 2005, p.46). A narrativa do que se passou em Canudos representa não só uma fábula de nosso passado indígena, da raiz brasileira, como também o rascunho de um futuro de eterna luta desigual por uma real independência nacional, que se verificasse objetivamente na vida cotidiana do povo. Essa visão dual sobre o sertão, por vezes até paradoxal, será constantemente (re)trabalhada pela ficção narrativa nordestina dos séculos XX e XXI, representada através de um sentimento duplo em relação a esse espaço: é a terra natal, o lugar da saudade, da infância, dos laços comunitários, das tradições; por outro lado, é também o lugar da seca, do abandono do poder público, do isolamento, da falta de oportunidades que obriga o migrante a partir para as cidades. Dessa forma, *Os sertões* é em grande medida responsável pelo imaginário que se constrói em torno do espaço sertão e que nos vem através do discurso artístico.

Sendo o meio natural indispensável à construção da identidade sertaneja, Canudos só foi possível por seu isolamento. Era um hiato, um parêntesis – mais que um lugar do fim do mundo, era um lugar fora do mundo. Não existia. Passa a existir pela história, pela obra de Euclides da Cunha. (ALENCAR, 2012, p.96-97).

É, no entanto, sobretudo na representação do homem que a obra eterniza uma das imagens mais fortemente consolidadas na história da literatura brasileira. Sua representação do sertanejo, assim como a da terra, é reflexo da já referida consciência dividida de Euclides da Cunha. O homem da ciência, a partir da experiência vivida em Canudos, percebe que as teorias científicas e sociológicas de seu tempo são insuficientes para explicar a complexidade do que vê. Seu olhar então transcende a perspectiva racional e alcança a dimensão quase mítica desse povo. O seu “Hércules-Quasímodo”, imagem que une a força sobre-humana à fealdade e à bestialidade, sintetiza sua percepção sobre o homem sertanejo. Nessa altura, “esboçava-se, em Euclides da Cunha, a redefinição da nacionalidade como produto histórico e não como herança biológica” (ALENCAR, 2012, p.96). Ao mesmo tempo, seu apego determinista à noção de raça fez com que o autor visse na mestiçagem do sertanejo a fonte de sua força, sua principal vantagem natural. Descendente do indígena brasileiro, ele será visto como “a própria epítome

da população brasileira: ‘o cerne de uma nacionalidade’, ‘a rocha viva da nossa raça’ (SEVCENKO, 1999, p.139).

O isolamento no qual vivia protegeu o povo do sertão de influências estrangeiras e cosmopolitas que poderiam descaracterizá-lo e, assim, esses homens e mulheres mantiveram-se rigidamente apegados à sua terra, resistentes à seca, à pobreza, à violência discricionária do Estado e do latifúndio. Essa imagem do nordestino como o último depositário autêntico da identidade brasileira, como um intocado habitante do Brasil profundo, aparecerá frequentemente não só na literatura, mas também no pensamento social brasileiros. Assim como a terra que o circunda, o sertanejo é imutável, tem uma “identidade monolítica, única e estável” (CARVALHO, 2005, p.272). Os homens e mulheres que se movimentam em *Os sertões* não são personagens, não têm características distintas, experiências particulares ou sequer traços pessoais: são encarnações do sertão, entidades que representam uma coletividade, um povo, uma região.

O olhar de Euclides para os canudenses por vezes parece ter a pretensão de formar uma imagem acabada do sertanejo, que o cristalizará a partir de então e se repetirá em vários discursos que delimitarão o seu caráter, sua formação racial e social, sua identidade. Sua célebre conclusão, de que o sertanejo é, antes de tudo, um forte, será o traço fundamental desse povo-personagem e se prolongará até mesmo na produção artística do século XXI: é assim que se fixam as personagens do cangaceiro, do cabra da peste, da “Paraíba masculina” e sua “mulher macho”, cantados por Luiz Gonzaga: “O nordestino é definido como um homem que se situa na contramão do mundo moderno, que rejeita suas superficialidades, sua vida delicada, artificial, histórica. Um homem de costumes conservadores, rústicos, ásperos, masculinos.” (ALBUQUERQUE JR., 2013, p.150) A força sertaneja se torna, assim, a síntese da personalidade nordestina.

### 2.3 QUANDO O REGIONALISMO VIRA PRAGA

O começo do século XX, no Brasil, traz ainda outros escritores que produziram obras regionalistas, como Hugo de Carvalho Ramos, Simões Lopes Neto, Afonso Arinos e Monteiro Lobato. Esses autores também localizaram suas narrativas, sobretudo os contos, no Brasil interiorano, se ocuparam de seus costumes e de sua gente. Entretanto, para a discussão que estabelecemos nesse trabalho, suas obras são menos significativas, uma vez que esses escritores, em geral, tiveram maior dificuldade em transcender o sertanismo romântico, caindo ainda em

idealizações e retratos condescendentes de suas personagens e culturas, ou ainda estavam presos ao realismo oitocentista, se atendo ao retrato mimético da paisagem e do homem do ambiente rural. Nesses escritores, não se mostra claramente uma consciência histórica, uma preocupação com o mundo exterior à região, como o debate que transversalmente se estabelece através da grande obra de Euclides da Cunha.

Paradoxalmente até mesmo no pensamento de críticos ferrenhos do estilo “acadêmico” do autor de *Os sertões*, como Mário de Andrade, há um compartilhamento de visões sobre o povo e a nacionalidade nordestinos. A literatura brasileira do século XX mostra que

O modernismo vai dar continuidade a algumas das preocupações de Euclides com os interiores do país e com a repulsa à macaqueação europeia nos focos populacionais litorâneos. Partilha igualmente com ele a reflexão sobre a especificidade das condições históricas do país, na medida em que já em *Os sertões* Euclides realizara um mapeamento de temas que se tornarão centrais na produção intelectual e artística no século XX, ao debruçar-se sobre o negro, o índio, os pobres, os sertanejos, a condição colonizada, a religiosidade popular, as insurreições, o subdesenvolvimento e a dependência. Aí fincam suas raízes não só o modernismo mas também o romance regionalista de 1930 e o nascimento das ciências sociais no país na década de 40. (GALVÃO, 1994, p.618).

A Semana de Arte Moderna de 1922 e a produção literária dos escritores envolvidos nesse primeiro projeto modernista monopolizaram boa parte da crítica literária da época. A partir de então passa a circular um discurso bastante duro em relação à literatura regionalista que, na perspectiva dos vanguardistas brasileiros, representava o passado, o retrocesso, o apego a costumes antiquados e coloniais que não combinavam com a proposta cosmopolita e tecnológica que defendiam para as artes e para a nação. O mais célebre dos embates entre “modernistas e passadistas” envolve o futuro grupo de 1922 e Monteiro Lobato e se dá em função das duras críticas que este fez à exposição das obras da jovem pintora Anita Malfatti em 1917. O episódio representa bem o quanto de incompreensão e de polarização havia no cenário intelectual do Brasil das primeiras décadas do século XX. Monteiro Lobato, que além de escritor também era pintor e crítico de arte, não compreendia a possibilidade de diluição da representação e da verossimilhança que as artes plásticas apresentavam como proposta no Modernismo. Os modernistas de primeira hora, por outro lado, taxaram sua obra, assim como a de todos os escritores regionalistas, como um anacronismo nostálgico de um passado de atraso, de celebração da dependência cultural e econômica da Europa. Nas palavras de Mário de Andrade, o regionalismo seria

pobreza sem humildade [...] caipirismo e saudosismo, comadrismo que não sai do beco e, o que é pior, se contenta com o beco. [...] Regionalismo, esse não adianta nada nem para a consciência da nacionalidade. Antes a conspurca e depaupera-lhe

estreitando por demais o campo de manifestação e, por isso, a realidade. O regionalismo é uma praga nacional. Tão praga como imitar a música italiana ou ser influenciado pelo estilo português. (apud CHIAPPINI, 1994, p.669).

É interessante observar que, nesse embate, os dois lados trocavam acusações de mesmo fundo: para Monteiro Lobato, aqueles jovens artistas rebeldes nada mais faziam do que imitar em suas obras as inovações propostas pelas vanguardas europeias. Para Mario de Andrade, o regionalismo celebrava um Brasil antigo, ainda dependente da Europa e deveria ser expurgado do cenário cultural brasileiro para ser substituído por uma arte progressista, de vanguarda e brasileira. O debate sobre o purismo nas artes e na cultura já está superado, todos esses discursos, modernistas, regionalistas ou quaisquer outros se interpenetram constantemente. Parece possível postular, entretanto, que o regionalismo que surge a partir do século XX estava muito mais consciente de seu papel social e político, como tentamos demonstrar em *Os sertões*, do que o Modernismo da primeira fase. Tanto para os regionalistas quanto para o grupo da Semana de Arte Moderna, a modernização era uma questão central. Pelos primeiros, no entanto, ela era vista sob uma perspectiva crítica e pelos segundos era considerada superficialmente, sob o prisma da celebração alienante. A prosa regionalista da época debate as injustiças sociais, prefigurando já um tema caro ao Modernismo brasileiro mais maduro, posterior a 1922, e se mostra consciente e crítica em relação ao processo de modernização desigual pelo qual o país passava. O interior brasileiro ficava à margem dessa transformação, esquecido e apartado das benesses da vida moderna burguesa. Desde a segunda metade do século XIX os regionalistas mostraram esse descompasso, ao mesmo tempo que registraram um Brasil que julgavam em vias de desaparecimento e que hoje conhecemos através de seus textos.

Os modernistas pioneiros, por outro lado, veriam a modernização irrefletidamente, deslumbrados pela tecnologia e pelo cosmopolitismo que, embora não admitissem, surgiam aos seus olhos através da arte, da sociedade e do pensamento europeus. O acirramento das desigualdades provocado pela modernização, que deixava ainda mais marginalizados aqueles que não tinham acesso às suas benfeitorias e comodidades, não apareceu no debate modernista da primeira fase. Além disso, esses escritores não perceberam a seu tempo que valores da arte moderna já vinham sendo trabalhados pelos regionalistas, como a plasticidade das descrições das paisagens, o olhar crítico sobre a sociedade ou o espaço aberto para o humor na literatura, deslocando-a de uma concepção acadêmica da linguagem. Assim, “clivagens oriundas do debate intelectual que se desenrolava desde nosso Romantismo acabaram obliteradas por visões de mundo capazes de circunscrever muitos dos elementos próprios da modernidade às manifestações culturais surgidas com a Semana de 1922” (PELINSER, 2010, p.155).

A cruzada empreendida pelo grupo de 22 contra Monteiro Lobato é bastante curiosa e representativa das incongruências desse primeiro discurso modernista. O criador do Jeca Tatu situa boa parte de sua obra no interior brasileiro, especialmente no Vale do Paraíba, e é aí que reside e toma substância a sua regionalidade. De forma muito diferente do regionalismo que o antecedeu, seu olhar sobre o caboclo, por exemplo, é duro e extremamente preconceituoso, raras vezes revelando alguma valorização do homem simples do interior, como fizera Euclides da Cunha em relação aos sertanejos a despeito dos preconceitos próprios da época que também o contaminavam. A visão de Lobato sobre a vida e a cultura regionais brasileiras frequentemente se aproxima mais daquela descrita por Mário de Andrade do que de seus precursores e contemporâneos regionalistas. O caipira, seu modo de viver, suas crenças e seus costumes representavam o atraso, eram barreiras à necessária modernização do país e de suas instituições.

Esse funesto parasita da terra é o CABOCLO, espécie de homem baldio, seminômade, inadaptável à civilização, mas que vive à beira dela na penumbra das zonas fronteiriças. À medida que o progresso vem chegando com a via-férrea, o italiano, o arado, a valorização da propriedade, vai ele refugindo em silêncio, com o seu cachorro, o seu pilão, a pica-pau e o isqueiro, de modo a sempre conservar-se fronteiriço, mudo e sorna. Encosorado numa rotina de pedra, recua para não adaptar-se. (LOBATO, 2009, p.161).

Percebe-se em ambas as visões, do caboclo de Lobato e do regionalismo de Mário de Andrade, a representação do atraso, da imutabilidade, dos entraves ao progresso. A definição de Mário de Andrade faz uma clara referência ao texto de Lobato quando caracteriza os objetos de que fala como pragas. No caso deste último, o caipira é equivalente ao piolho – um parasita que vive instintivamente tirando da vida o necessário para se manter, em nada contribuindo socialmente, totalmente desinteressado da evolução pessoal e coletiva. É também interessante comparar a caracterização que esse escritor faz do caboclo com aquela realizada por Euclides da Cunha sobre o sertanejo. Por vezes, as mesmas características são vistas por um autor como defeitos e pelo outro como virtudes. Esse é o caso da migração, movimento historicamente necessário ao homem interiorano brasileiro, geralmente movido por razões climáticas e/ou econômicas, visto pelo autor de *Os sertões* como prova da sua resistência e da sua brava luta pela adaptação e pela sobrevivência. O mesmo fenômeno, por outro lado, é considerado por Lobato uma fraqueza, é resultado da falta de raízes do caboclo, de sua débil ligação com a terra. A falta de fixidez é vista como indício da preguiça do caboclo, que prefere partir em vez de trabalhar em condições desafiadoras. Esse deslocamento no olhar sobre o interiorano marca um momento do regionalismo brasileiro que será mais adiante totalmente redefinido e reavaliado a partir da chamada segunda fase do Modernismo. A obra de Monteiro Lobato e a visão de Mário

de Andrade sobre o regionalismo, entretanto, testemunham que “nos anos iniciais da República sua imagem transita paulatinamente rumo à decrepitude. [...] torna-se sinônimo do atraso, da incapacidade de evolução, sinalizando um movimento contrário ao almejado pela nação” (PELINSER, 2010, p.159).

Em contrapartida, os anos de 1920 também marcam um dos mais importantes momentos do regionalismo nordestino. Em 1923 em Pernambuco, em 1927 em Alagoas e em 1928 na Bahia, para ficar apenas com os exemplos mais conhecidos, surgem importantes movimentos locais de resgate e celebração da cultura regional, totalmente alheios às críticas e às bandeiras do grupo de 1922. No próximo capítulo falaremos com mais detalhe sobre essas iniciativas, por hora basta ressaltar sua ocorrência e o apagamento dessas produções que a crítica literária promoveu ao reduzir a literatura brasileira dos anos de 1920 à Semana de Arte Moderna e à produção dos artistas envolvidos no evento, o que fez com que “o modernismo do Nordeste só eclodisse plenamente – ou só fosse percebido como tal - com o romance regionalista de 30. As manifestações anteriores, por terem sido confundidas como contrárias à modernidade ‘desvairada’, não foram assimiladas pela historiografia literária brasileira” (FRAGA FILHO, 2014, p.63).

#### 2.4 UM REGIONALISMO MADURO

Os anos 1930 darão um novo fôlego e uma especial complexidade à prosa regionalista e, assim, constituirão o momento mais consistente do regionalismo brasileiro através do que se chamou “o romance de 1930”. Pode-se afirmar que um tal número de narrativas do gênero e de uma tal qualidade nunca haviam sido produzidos em nossa literatura anteriormente. Explicitar autores e obras individualmente, além de ser trabalho já bem realizado pela crítica, transcende os limites dessa pesquisa. Nesse momento nos deteremos aos aspectos comuns à ficção regionalista do período, à convergência e à emergência de um programa regionalista que subjaz a essas obras, ressaltando a sua decisiva contribuição para a história do gênero na tradição literária brasileira.

O decênio de 1930 é palco de grandes lutas sociais e políticas em nível mundial. A emergência do fascismo e do nazismo provam a intensidade e o extremismo dos embates que se travavam e que marcariam a história global. No Brasil não é diferente: as fortes consequências econômicas da quebra da Bolsa de Nova Iorque, a Revolução de 1930, o golpe de Estado, o governo de Getúlio Vargas e os movimentos de oposição inserem o país na



tendência de recrudescimento ideológico que caracteriza esse contexto mundialmente. A Primeira Era Vargas (1930-1945) representou uma onda reformista em vários campos da cultura e da educação. O vigoroso processo de modernização, já em andamento e que se intensifica cada vez mais, expõe as abissais desigualdades sociais que atravessam o país. Apartado dos milagres da modernização, privado do desenvolvimento tecnológico, social e econômico, o interior brasileiro se torna a própria imagem do descompasso nacional e do abandono. A literatura se mostra consciente dessa realidade e se volta como nunca para o sertão, estabelecendo-o definitivamente como um espaço artístico, uma categoria literária acabada - trata-se do ressurgimento, com força total, do sertanismo, agora liberto das idealizações românticas.

O clima de inconformismo, alimentado na e pela Revolução de 1930, dá o tom da produção literária da segunda fase do Modernismo. Em uma dimensão até então inédita, a intelectualidade brasileira passa a compreender sua produção como um compromisso social através de um forte engajamento político tanto à direita quanto à esquerda. Para Antonio Candido (2011c, p.235), um dos principais legados dos anos de 1930 para a cultura está no estabelecimento do “conceito de intelectual e artista como opositor, ou seja, que o seu lugar é no lado oposto da ordem estabelecida; e que faz parte da sua natureza adotar uma posição crítica em face dos regimes autoritários e da mentalidade conservadora”.

A percepção da sociedade brasileira como um campo no qual as desigualdades sociais atuam livremente, criando e alimentando a pobreza e a desumanidade, especialmente em se tratando das zonas periféricas, fará emergir um regionalismo sólido e politicamente engajado como nunca em nossa história literária. A necessidade de denunciar essa realidade através da literatura impregnará um grande número de romances de um realismo de alto nível, tanto no plano da forma quanto no do conteúdo, cujo conjunto é quase que consensualmente apontado pela crítica como o melhor momento da ficção regionalista brasileira, quando o Modernismo “atinge sua fase áurea de maturidade e equilíbrio” (LAFETÁ, 2000, p.31). Essa tomada de consciência traz para a literatura um novo olhar sobre a região, através do qual os escritores serão capazes de se aproximar empaticamente do cenário narrado para agir como “delegados da coletividade” (CANDIDO, 2011c, p.235). Esse movimento diminui a tradicional distância que separava o intelectual do homem do povo, a quem a literatura retratou ora de forma idealizada e inverossímil, como no Romantismo, ora contaminada por preconceitos, como em *Os sertões* e na obra de Monteiro Lobato. A denúncia das estruturas sociais e econômicas do “Brasil profundo” para os leitores citadinos também não tem precedentes na literatura brasileira:

“é pós-30 a revisão das teses econômicas que viam o capitalismo brasileiro como feudalismo” (CHIAPPINI, 1994, p.686). O público consumidor de literatura, pertencente ao Brasil da indústria, da modernização e do futuro, se choca, assim, com a realidade cruamente revelada pelo romance de 1930.

Os escritores da primeira fase do Modernismo também revelaram em suas obras uma nova consciência do papel social do artista e a tentativa de compreensão dos problemas brasileiros. O compromisso de sua atividade artística, entretanto, era principalmente o de apresentar ao público e à crítica nacionais uma nova estética, uma forma de representação vanguardista e esse foi o tom que regeu a sua produção. Apesar de conhecedores da dimensão social da arte, nossos primeiros modernistas não perceberam amplamente o potencial revolucionário da literatura, não a entenderam como instrumento de conscientização do público. Para Lafetá (2000, p.20), a “fase heroica” de nosso Modernismo, os anos 1920, tinha sobretudo um “projeto estético”, enquanto os anos 1930 elaboraram especialmente um “projeto ideológico”. Se é certo que em toda proposta de transformação estética há inseparavelmente um projeto ideológico, também é certo que ela por si só não tem alcance capaz de atingir as massas e de provocar a conscientização através do impacto da pura inovação formal. Assim, os escritores da segunda fase modernista colheram os frutos da revolução estética proposta nos anos 1920, aplicaram, aprimoraram e aprofundaram seus procedimentos, desenvolvendo de forma mais madura, equilibrada e consciente a temática das obras, respondendo às demandas políticas que se colocavam naquele contexto.

A “politização” dos anos trinta descobre ângulos diferentes: preocupa-se mais diretamente com os problemas sociais e produz os ensaios históricos e sociológicos, o romance de denúncia, a poesia militante e de combate. Não se trata mais, nesse instante, de “ajustar” o quadro cultural do país a uma realidade mais moderna; trata-se de reformar ou revolucionar essa realidade, de modificá-la profundamente, para além (ou para além...) da proposição burguesa. (LAFETÁ, 2000, p.30).

O engajamento político-literário se deu tanto à direita quanto à esquerda. Na poesia surgia então uma corrente espiritualista que desenvolveria um lirismo metafísico, formada por escritores frequentemente identificados com a direita católica. Havia também o grupo de intelectuais e escritores que se organizaria em torno da figura de Gilberto Freyre e que promoveria produções literárias e sociológicas tradicionalistas em busca da recuperação e, em certa medida, da manutenção do passado colonial do Nordeste. No entanto, é a ideologia de esquerda a que mais se faz decisivamente presente na literatura do período, o que fica claro não só nas obras, mas ainda no fato de que um importante grupo de escritores da época desenvolvia atividades ou era filiado ao Partido Comunista Brasileiro, como é o caso de Graciliano Ramos,

Jorge Amado e Rachel de Queiroz. O romance regionalista de 1930, mesmo quando se desenrola no meio urbano, assume o ponto de vista das classes operárias, dos trabalhadores sem posses, dos desempregados que não têm lugar na estrutura social e econômica. Quando ambientado na zona rural, se detém aos que vivem e cultivam a terra alheia, aos que fogem das secas sem deixar nada de seu para trás e que são marginalizados pela lógica das cidades quando nelas conseguem chegar. A identificação com o drama dos pobres e o fomento à luta de classes são abordagens constantes nessas obras, o que revela a sua vinculação ao ideário de esquerda dos seus autores.

O romance regionalista, especialmente do Nordeste, terá uma tal projeção que se tornará a representação em si da ficção do período. Nunca a produção literária nordestina tinha alcançado uma grande aceitação nacional como se verifica na década de 1930. Antonio Candido (2011c, p.226 – grifos do autor) chama a atenção para a extensão das literaturas regionais a nacionais que se percebe particularmente nesse recorte de tempo:

É o caso do “romance do Nordeste”, considerado naquela altura pela média da opinião como o romance por excelência. A sua voga provém em parte do fato de radicar na linha da ficção regional (embora não “regionalista”, no sentido pitoresco), feita agora com uma liberdade de narração e linguagem antes desconhecida. Mas deriva também do fato de todo o país ter tomado consciência de uma parte vital, o Nordeste representado na sua realidade viva pela literatura.

A preocupação em denunciar as injustiças sociais fez com que boa parte da ficção brasileira se voltasse para o interior do país e a maturidade que a estética modernista tinha alcançado nos anos 1930 levou-a a um alto patamar de qualidade, fixando-se em nossa historiografia literária como o melhor momento de nosso regionalismo. Nesse contexto, a literatura nordestina se solidifica no gosto do público e da crítica como a tradução da realidade do país. É importante considerar que esses romances não só apresentaram o Nordeste aos brasileiros como também apresentaram o Nordeste aos nordestinos, uma vez que são em grande medida responsáveis pela construção e pela propagação do imaginário da região, de uma visibilidade que passou a definir esse espaço. Essas obras formularam muitos dos enunciados sobre o Nordeste que circulam ainda hoje e que são (re)trabalhados pela ficção nordestina contemporânea como pretendemos mostrar nesse trabalho. Assim, no romance de 1930, a região transcende completamente a categoria de simples cenário: “essa literatura, longe de representar apenas este objeto, participa de sua invenção, de sua instituição” (ALBUQUERQUE JR., 2011, p.123).

Além das características da literatura da segunda geração do Modernismo e das demandas que surgem para os escritores resultantes do processo histórico, há que se considerar

o fato de que os autores desses romances são eles também nordestinos, filhos da aristocracia decadente, afetada pela abolição da escravidão e pela industrialização, que os manda educar nas cidades, para depois migrarem para o Sudeste em função de cargos públicos, políticos e/ou do fazer literário. Dessa forma, o Nordeste que vemos nas páginas desses escritores é feito de memórias, da percepção desses intelectuais que nesse momento têm condições de avaliar criticamente as relações sociais estabelecidas no lugar onde cresceram. Esses artistas percebem grande parte da região à margem da modernização, por vezes ameaçada pela descaracterização. Portanto essa visibilidade produzida por essa literatura é resultado da soma de experiências individuais e coletivas com a leitura sociológica e ideológica dos autores, filtradas e mediadas pela lente da representação artística.

O sertão, assim como outras categorias trabalhadas pelo romance de 1930, é tributário de uma tradição literária que, como vimos, vem principalmente de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Nesse momento, entretanto, esse espaço adquire uma complexidade que se deve especialmente à compreensão sociológica e política dos autores que o (re)escrevem. O sertão é, por vezes, o espaço da saudade, de um tempo perdido de inocência, de tradições e valores em vias de extinção, apagados pelo furor da modernização. É esse o olhar de grande parte dos romances de José Lins do Rego, por exemplo, notadamente em *Menino de engenho* (1932) e *Doidinho* (1933), obras produzidas a partir das memórias de infância do autor (descendente de uma linhagem de senhores de engenho) e que percebem o espaço através da saudade. No entanto, de forma muito mais frequente, o sertão aparece sob uma perspectiva crítica, atravessado pelo compromisso social de que a literatura então se reveste e que, com isso, inscreve esse espaço no imaginário brasileiro como periferia, como “região problema, sob as bandeiras do atraso e da obsolescência” (LEITÃO JR., 2012, p.6).

A seca, a violência e a fome, por exemplo, serão incansavelmente trabalhadas não só pelo romance de 1930, mas também por uma enorme produção cultural que a sucede, como o cinema e a teledramaturgia, reforçando estereótipos sobre o sertão e sobre o sertanejo que simplificam e descaracterizam as particularidades sociais, geográficas e climáticas existentes dentro da região Nordeste. A força dessa representação é tal que o sertão adquire uma dimensão imagética e cultural que farão dele, não só na literatura como no pensamento social brasileiro, não só “um *local* (materialidade terrestre localizável, passível de ser localizada e cartografada), mas uma *condição* (um qualificativo básico imposto, implicando na valoração de determinadas condições locais)” (LEITÃO JR., 2012, p.5). A literatura de denúncia dos anos 1930 acabou por marcar para sempre a literatura nordestina e o imaginário nacional sobre a região

como um espaço a ser denunciado, cristalizando-o, em oposição ao litoral/cidade, como o lugar do atraso e da miséria. São muitos os romances do período que afirmam essa imagem de sertão, como *Seara vermelha* (1946), de Jorge Amado, e *O quinze* (1930), de Rachel de Queiroz. Entretanto nenhum autor revelou o sertão como uma condição humana, para além de um recorte territorial, como Graciliano Ramos, como se percebe em *São Bernardo* (1934) e *Vidas secas* (1938), narrativas nas quais a secura e a aridez da terra se refletem no caráter das personagens e nas relações interpessoais que estabelecem em sua atuação social.

As personagens que figuram no romance de 1930, apesar de na maioria dos casos revelarem grande complexidade psicológica, são sobretudo tipos, uma vez que são mais que nada produtos dos meios social, econômico e cultural que os cercam. Daí a frequente aproximação feita pela crítica entre o romance regionalista de 1930 e a prosa naturalista. No caso do primeiro, no entanto, há uma forte consciência da dimensão social das personagens e de sua condição humana, visão que supera os reducionismos científicistas que contaminaram a ficção do final do século XIX. O sertanejo, outra categoria literária estabelecida pela obra de Euclides da Cunha, reaparece como personagem central, mas visto através das lentes da sociologia e da compreensão política esquerdizante: são indivíduos condicionados pelo espaço social que ocupam, pelas graves contingências econômicas que limitam sua existência.

O “romance de trinta” aborda, a partir de enunciados sociológicos, as “várias realidades do Nordeste”, levando à superação da tradicional dicotomia que atravessava a produção regionalista naturalista, entre litoral e interior. O homem do interior deixa de ser visto como um ser exótico, pitoresco, que não se encaixava nos padrões emanados das cidades, e passa a ser abordado na sua constituição sociológica e psicológica, denotando o seu pertencimento a um todo social e não mais um ser estranho, apartado da realidade e da civilização. (ALBUQUERQUE JR., 2011, p.127).

Através dessas personagens o romance regionalista de 1930 equilibrou, ou, pelo menos, evoluiu na busca por uma solução de uma questão nunca resolvida nesse gênero em nossa literatura: o problema da linguagem. Em muitas dessas obras, a fala regional adquire força e verossimilhança, se tornando o veículo de expressão do homem do povo e, por vezes, mais uma das amarras que o limitam. O não estabelecimento de um lugar de fala para as camadas sociais às quais pertencem as personagens, assim como sua deficiência na manipulação da comunicação verbal, problematiza a linguagem na ficção regionalista em um nível de complexidade coerente com o papel de denúncia dessas obras. A questão da linguagem regional havia sido anteriormente negligenciada ou simplesmente não percebida pelos escritores do gênero. Os romancistas de 1930 reconhecem a necessidade de “um estilo regional que beberá nas fontes populares”, através de “uma tentativa de fazer a linguagem voltar a ser expressão do

real, de reestabelecer o vínculo direto entre homens e coisas” (ALBUQUERQUE JR., 2011, p.131). É também nesse sentido que esses artistas equilibram as conquistas estéticas do primeiro Modernismo brasileiro, despindo a linguagem literária de um compromisso essencialmente estilístico de vanguarda, o que a tornava inacessível às massas e até mesmo ao leitor médio.

Pode-se identificar, nas obras desses autores que compõem o chamado romance de 1930, mesmo em suas produções posteriores a esse período, categorias que não mais serão abandonadas pela literatura regionalista nordestina. Entre as personagens de grande ocorrência nessa ficção está a figura do cangaceiro, seja diretamente retratada, como uma presença concreta, como em *Cangaceiros* (1953), de José Lins do Rego, e em *Capitães de areia* (1937), de Jorge Amado, seja apresentada como uma entidade, existente nos bastidores do sertão, prestes a surgir a qualquer momento e que, como personalidade, pode encarnar em qualquer sertanejo tendo em vista o caráter destemido, honrado e, sobretudo, forte desse povo, como a figura eternizada em *Os Sertões*. Os romancistas de 1930, através da compreensão sociológica que transferem para seus textos, representarão essas personagens como produtos do meio e das contingências socioeconômicas que lhes são impostas. A violência adquire nesse ponto uma outra dimensão, surge não só como consequência inevitável de um modo de vida cruelmente estabelecido, que inevitavelmente produzirá caracteres doentios, mas também como uma forma de luta, como uma possibilidade legítima de redenção contra as injustiças sociais ou ainda como resistência à opressão das classes dominantes e das autoridades, como em *Vidas secas* (1938), *Terras do Sem Fim* (1943), de Jorge Amado e *Fogo morto* (1943), de José Lins do Rego.

Faz parte também dessa galeria de personagens que formularão o imaginário social sobre o sertanejo as figuras que representam o messianismo popular nordestino. Na esteira da tradição iniciada por Euclides da Cunha através de Antônio Conselheiro, os beatos, profetas, adivinhos, curandeiros e loucos com capacidades místicas ou mediúnicas povoarão as páginas desses romances, registrando na literatura de 1930 mais esse fenômeno fundante da identidade regional: a sincrética religiosidade popular nordestina. Esses profetas do povo e suas multidões de seguidores serão lidos pelos romancistas também como formas de resistência cultural e política. Trata-se de indivíduos das camadas marginalizadas que, através da união do grupo que formam com seus seguidores, se insurgem contra o poder estabelecido, seja na figura dos grandes proprietários de terras, os coronéis, do poder policial/estatal ou da autoridade religiosa católica. Assim, a luta motivada pelo delírio místico coletivo se confunde com a luta de classes. É o que se vê em *Pedra bonita* (1938), de José Lins do Rego e no já mencionado *Seara vermelha* (1946), de Jorge Amado.

O tema por excelência do romance regionalista de 1930 é, no entanto, a seca. Essa característica climática de parte do interior nordestino norteará a caracterização de toda a região, como se todo o território do Nordeste fosse uniforme e constantemente seco. O modo de ser e de viver das personagens será totalmente atravessado pelo fenômeno, o que é compreensível, uma vez que os escritores, sempre orientados pela explicação sociológica, percebem-na como fator principal para o atraso econômico e social do sertão nordestino. A pobreza traz a fome, a violência, a indigência educacional, a diluição das relações sociais e familiares e, no limite, a morte. Dessa forma, toda a denúncia feita através dos romances regionalistas está intrinsecamente ligada à seca.

A seca surge na literatura como aquele fenômeno detonador de transformações radicais na vida das pessoas, desorganizando as famílias social e moralmente. A seca é responsabilizada, inclusive, pelos conflitos sociais na região, pela existência do cangaceiro e do beato, naturalizando-se as questões sociais. Se o sertão pega fogo, é graças ao sol inclemente. (ALBUQUERQUE JR., 2011, p.139).

Como consequência direta da seca, surge o fenômeno social da migração. A população rural nordestina historicamente recorreu ao deslocamento para escapar à onda de miséria e morte que as secas periódicas traziam. Mais tarde, a partir do século XX, até mesmo os residentes nas cidades nordestinas partirão para o “Sul” em busca de melhores oportunidades de trabalho e de estudo. Esse movimento se intensifica, como veremos adiante, a partir dos anos 1940, como consequência do grande processo de industrialização que tem lugar na região Sudeste, principal destino desses migrantes. Na literatura, o tema da migração será o mais regular e constante na história da ficção nordestina, atravessando os séculos XX e XXI como um elemento fundamental para a caracterização dessa sociedade e de sua cultura.

No romance de 1930, a migração aparece como um momento doloroso: os sertanejos, fortemente ligados à terra, se veem obrigados a migrar em busca da sobrevivência, atravessando o sertão a pé, enfrentando a fome, a sede e a doença. Nas cidades, quando conseguem chegar, vencendo tão sofrida jornada pela caatinga, os retirantes estão fadados a serem para sempre cidadãos de segunda classe. Alvos do preconceito, não se encaixam na estrutura social e econômica citadina e, abalados psicologicamente, passam os dias pensando em voltar. As cidades reservam para esses migrantes as mais diversas formas de periferia: no mercado de trabalho, na educação, na saúde, na justiça ou em qualquer das instituições. A ficção nordestina contemporânea trabalhará a face moderna do fenômeno migratório e suas consequências, debatendo aquela que é provavelmente a questão social mais urgente e alarmante do mundo no século XXI: os deslocamentos populacionais e as crises humanitárias a eles relacionadas.

É possível perceber que o romance nordestino de 1930 teve papel crucial não só na consolidação do projeto modernista na literatura brasileira, mas também na emergência do Nordeste como um tema para o debate a nível nacional. Trata-se de um dos momentos em que a arte atinge tão elevado poder de representação, que acaba sendo um agente indissociável da constituição da identidade de um povo. Muito do que os próprios nordestinos reconhecem como o caráter do seu povo está nas páginas desses romances, mesmo entre aqueles que não os tenham porventura lido.

É importante observar que alguns dos exemplos de livros aqui citados a título de exemplificadores da ocorrência das temáticas essenciais do regionalismo de 1930 foram publicados nos anos 1940 e até mesmo 1950. Isso ocorre devido ao estilo dos autores, que continuaram produzindo nas décadas seguintes, fiéis ainda ao compromisso social e político ao qual sempre vincularam o seu fazer literário. Pode-se postular, além disso, que o estilo consagrado nessas obras, o da observação social mediada pelo realismo, nunca abandonará completamente a produção artística brasileira, tão forte é a sua penetração e consolidação na tradição representativa do país. Dessa forma, a maneira de narrar e a matéria narrada do romance de 1930 definitivamente não se esgotaram nessa década e é ainda possível flagrá-los na ficção que se produz a partir da região na atualidade.

## 2.5 GUIMARÃES ROSA E A REINVENÇÃO DO REGIONALISMO

Depois da grande onda de regionalismo literário que teve lugar nos anos 1930, parte da crítica considerava o gênero decadente, pois essa proposta artística estaria em vias de desaparecimento. O forte processo de urbanização, que deslocava a economia e a população brasileiras do campo para as cidades, seria um sinal de que as regiões interioranas não fariam mais sentido como cenários para pensar literariamente a realidade do país e de seu povo. A percepção de características regionais se torna inclusive um índice para a desvalorização de uma obra - elas passam a ser vistas como um anacronismo. O regionalismo se torna, assim, uma “espécie de injúria” (PELINSER, 2017, p.3) da qual muitos escritores procuravam se esquivar. Entretanto, nos anos 1940, inesperadamente surge um autor que coloca novamente o problema do regionalismo em debate: Guimarães Rosa.

Acolhido pela crítica, que atribui à sua obra inovadora um certo “caráter divinizante” (PELINSER, 2017, p.14) ao inseri-la no tão afamado cânone, a obra rosiana parece ressuscitar o regionalismo então dado como morto. A crítica da época parece não saber como lidar com o



problema de um autor que é quase que automaticamente por ela classificado como canônico e que, ao mesmo tempo, situa sua ficção no sertão, categoria literária desacreditada e desgastada depois do romance de 1930. André Tessaro Pelinser (2017, p.8) faz uma interessante análise de leituras de críticos como Antonio Candido e Álvaro Lins sobre a recepção da obra de Guimarães Rosa e revela o quanto, à época da publicação de *Sagarana* (1946), primeiro livro de ficção do escritor mineiro, o próprio conceito de regionalismo era ainda muito nebuloso e acaba se tornando uma “pedra no sapato da produção rosiana”. Os estudiosos, por vezes em um mesmo texto, concedem o *status* de regionalista à sua obra para, a seguir, afirmarem que o conceito não se aplica a ela. Por trás dessa imprecisão está o relativo desprezo no qual sempre esteve envolta a arte regionalista, como evidenciado na fala de intelectuais como Mário de Andrade e que se acentua quanto mais modernas se tornam a sociedade e a literatura brasileiras. No caso de Guimarães Rosa, esse desprezo fica evidente, uma vez que “a defesa da qualidade de sua obra tem seguidamente coincidido com o apagamento de sua dimensão regional” (PELINSER, 2017, p.3). É bastante fácil, no entanto, para o leitor que se depara com a ficção rosiana, reconhecer nela as categorias e características essenciais que tradicionalmente constituem a literatura regionalista como um gênero narrativo: o espaço, as personagens, a linguagem.

Além do já referido preconceito que ronda a “velha praga” do regionalismo, a dificuldade de entender a obra rosiana como exemplar do gênero está no seu caráter inovador e, principalmente, na universalidade dos questionamentos que ela evoca: trata-se do antigo debate crítico acerca do binômio “particular *versus* universal”. Se o sertão como cenário e o sertanejo como personagem não eram novidades na literatura brasileira, a forma como Rosa os narrou representou definitivamente a efetiva apropriação das técnicas narrativas de vanguarda preconizadas pelos modernistas de 1922. A fala do sertanejo é recriada artisticamente e, ao mesmo tempo, é fiel ao ritmo e à lógica da dicção popular, o que traz para a sua prosa nuances líricas. Para o escritor mineiro, “além do referente semântico, o signo estético é portador de sons e de formas que desvendam, fenomenicamente, as relações íntimas entre o significante e o significado” (BOSI, 2017, p.458). Tal representação da palavra literária nunca havia figurado na ficção regionalista brasileira. Nesse ponto estão, justamente, os principais elogios e, ao mesmo tempo, críticas feitas a Rosa. Riobaldo, narrador personagem de *Grande sertão: veredas* (1956), por exemplo, é um jagunço de poucas letras e de muita filosofia, tanta que sua capacidade reflexiva e seu domínio da linguagem tornariam, para alguns de seus leitores, a personagem inverossímil dentro de sua condição social.

Aqui surge outro velho dilema que ronda o regionalismo: a contradição inerente ao gênero que nasce do fato de que seus autores são intelectuais, frequentemente cidadãos, que buscam encarnar o homem simples da zona rural e traduzir sua visão de mundo, contendo ou escamoteando seu academicismo. Assim, a linguagem da ficção regionalista sempre foi um problema para os escritores, que se veem na necessidade de equilibrá-la entre o seu *status* literário e a oralidade do povo que atua nas obras. Grande parte da crítica, no entanto, viu êxito no trabalho linguístico empreendido pela ficção rosiana e entendeu que ela tem qualidade justamente porque atualiza e recria, através da expressão, o regionalismo.

No entanto, o grande problema que se revela de forma constante nas leituras críticas de Guimarães Rosa parece ser o caráter universal que é atribuído à sua ficção. Em vez de se deter a temas particulares da região que toma como cenário, o autor transcende a denúncia da problemática local e prioriza os questionamentos humanos universais. O comprometimento com o documento, com o retrato da vida rural brasileira, levado quase ao limite pelos regionalistas de 1930, foi reelaborado esteticamente pela ficção de Rosa:

a obra rosiana, especialmente *Grande sertão: veredas*, supera a tradição literária do regionalismo, marcada pelo naturalismo, cuja representação é baseada na observação (empírica e documental) e na descrição das personagens, atos e espaços que, como cópia fotográfica, parecem estáticos e até mesmo natureza morta. Em Guimarães Rosa, o mundo do sertão não é visto de fora e de longe, tampouco como objeto inanimado, como realidade fugaz e epidérmica. Ele é recriado e representado artisticamente como um complexo de relações sociais, de dramas humanos, de elementos de imaginário. (LEONEL; SEGATTO, 2009, n.p.).

O caráter universal da obra seria a causa da dificuldade da crítica, especialmente nos anos 1940 e 1950, em entendê-la como uma realização do regionalismo literário, uma vez que ainda estava presa à ideia de que o gênero é limitado em seu espectro, capaz de compreender apenas o particular. Assim como na crítica à verossimilhança na construção das personagens sertanejas, fica claro o preconceito que envolve o regionalismo como possibilidade de representação artística, escamoteando o entendimento de que as classes marginalizadas e as regiões periféricas não são capazes de refletir a complexidade dos grandes temas da literatura universal ou, em outras palavras, do cânone. A famosa frase de Riobaldo, que afirma que “o sertão é o mundo”, foi tomada como argumento para a desregionalização da obra, o que mostra a incompreensão de que o sertão é visto pelo personagem como uma totalidade “por ser tão propenso quanto qualquer outro espaço a encenar os dramas humanos” (PELINSER, 2017, p.14).

A citação de Leonel & Segatto (2009) chama ainda a atenção, além da tão proclamada universalidade, para a forte presença da realidade da região na obra rosiana. O sertão adquire

forte caráter simbólico, mágico, universal e, ao mesmo tempo, real e topográfico. Esse espaço é também atravessado pelas relações sociais e políticas características dos interiores brasileiros. Nesse sentido, sua obra é também mimética, pois ao lado dos questionamentos sobre o amor, a morte, deus e o diabo estão o coronelismo, a desigualdade social, a jagunçagem, a violência endêmica, a construção ao mesmo tempo empírica e imaginária da paisagem. Assim, o sertão de Rosa se afasta daquele construído pelo romance de 1930, no qual a problemática humana surgia unicamente a partir das questões regionais, como no drama da marginalização que temos em Fabiano, de *Vidas secas*, mas que é provocada pela miséria, pela pobreza, pela seca, em resumo por sua condição sertaneja. Ainda assim, a ficção rosiana dialoga com a tradição que a antecede, uma vez que as relações sociais e a identidade sertaneja atravessam as personagens e aparecem na lógica das suas interações, totalmente mediadas pelos papéis sociais que elas ocupam.

Antonio Candido (2002) percebe em *Grande sertão: veredas* as mesmas categorias que estruturam *Os sertões*, de Euclides da Cunha. Ambas representam essencialmente o espaço, o homem e o drama do sertão. Essa aproximação insere mais uma vez o texto do escritor mineiro na tradição regionalista brasileira ao reconhecer que as estruturas fundamentais da constituição do gênero estão nele presentes, ainda que traduzidas em uma nova fatura e atravessadas por questões universais que são humanas e, por isso, independentes das realidades regionais. A terra é construída através da mistura de elementos geográficos reais e de um simbolismo mágico, necessário para traduzir as reflexões que chegam ao leitor pela narração de Riobaldo sobre os mistérios da vida e da morte.

A cada passo, a realidade tangível desse Norte de Minas estendido até o Piauí, onde o homem do Sul é um estranho. Dobrados sobre o mapa somos capazes de identificar a maioria dos topônimos e o risco aproximado das cavalgadas. [...] Cautela, todavia. Premido pela curiosidade o mapa se desarticula e foge. Aqui, um vazio; ali, uma impossível combinação de lugares; mais longe uma rota misteriosa, nomes irrealis, o que leva o leitor a perceber que a flora e a topografia obedecem frequentemente a necessidades de composição. (CANDIDO, 2002, p.124).

O homem e a luta em *Grande sertão: veredas* são traduzidos através da figura do jagunço. Não é difícil entrever nessas personagens a presença da tradição literária regionalista: guardadas as particularidades de seu caráter, esse homem rústico, místico, violento, aventureiro, honrado, portador da mais alta sabedoria popular e seguidor de um código de honra próprio do seu mundo pode ser identificado em boa parte de nossa ficção. “Com efeito, nosso regionalismo nasceu ligado à descrição da tropelia, da violência grupal e individual, normais de certo modo nas sociedades rústicas do passado.” (CANDIDO, 2004, p.99). Guimarães Rosa elevou a

problemática humana dessa figura ao plano principal da ação, sem com isso ignorar o seu lugar social e as contingências objetivas de sua existência. A violência, que constitui a principal forma de luta no sertão, tem uma dupla significação. Ela é resultado da realidade de uma sociedade que precisa se organizar e fazer valer os seus interesses de forma independente do poder do Estado, mas, ao mesmo tempo, adquire uma dimensão que transcende o dado social e assim produz “resultados diferentes dos que esperamos na dimensão documentária e sociológica, tornando-se, por exemplo instrumento de redenção” (CANDIDO, 2004, p.117).

Na lógica desse sertão, que é um (outro) mundo, o jaguncismo e a violência são sim elementos de uma formação histórica e social, mas também são maneiras de ser e existir nesse espaço, de se constituir não só social, mas primordialmente humanamente. A ficção regionalista tem uma longa tradição de obras que trabalham a violência como fenômeno organizador da comunidade e da identidade sertanejas, tão antiga que remonta tanto à poesia popular nordestina quanto à primeira obra que representa um programa regionalista conscientemente proposto, *O Cabeleira* (1876), de Franklin Távora. Assim, a construção literária da região e de sua sociedade se faz desde o início a partir da violência como dado constituinte. A novidade no olhar de Guimarães Rosa para esse aspecto parece estar no fato de mostrá-lo também como “forma de existência, como realização ontológica no mundo do sertão” (CANDIDO, 2004, p.113-114). O suposto pacto com o diabo, que teria transformado Riobaldo e possibilitado que ele tomasse as atitudes necessárias a um chefe de bando de jagunços, revela a dimensão simbólica que reveste sua condição: sua história e sua posição social fizeram-no jagunço, mas o pacto com o diabo deu-lhe o poder necessário para realizar seus desígnios. Essa dupla articulação que constitui Riobaldo, como construção social e ontológica, sobrepõe o caráter universal da ficção rosiana ao dado particular e local, pois provoca uma identificação muito mais fácil e imediata do que a que ocorre com as personagens cujo drama local é o que as constitui essencialmente. Assim, “todos nós *somos* Riobaldo, que transcende o cunho particular do documento para encarnar problemas comuns da nossa humanidade, num sertão que é também o nosso espaço de vida. Se ‘o sertão é o mundo’, como diz ele a certa altura do livro, não é menos certo que o jagunço *somos nós*” (CANDIDO, 2004, p.115 – grifos do autor).

Essa dialética entre universal e particular fez com que uma primeira crítica oscilasse ora negando à ficção rosiana o caráter regionalista, ora tentando compreender o seu regionalismo, e, para isso, surgiu a necessidade de criar categorias novas dentro do gênero que pudessem abarcá-la e compreendê-la em sua novidade. São bastante reveladoras dessa dificuldade de entendimento as palavras de Alfredo Bosi (2017, p.463 – grifo do autor) em texto de 1970, três

anos depois da morte de Guimarães Rosa, que mostram as lacunas então ainda existentes para a crítica quanto ao regionalismo de sua obra narrativa:

Outro problema seria o de situar a opção mitopoética do escritor na práxis da cultura brasileira de hoje. A transfiguração da vivência rústica interessa *principalmente* enquanto mensagem ou enquanto código? O que ficará em primeiro plano na consciência do homem culto: a reproposição da vida e da mentalidade rural e agreste, ou o experimento estético?

Os questionamentos que o autor então colocava como abertos para o estudo de Guimarães Rosa revelam a dificuldade em conjugar a inovação estética, o vanguardismo da linguagem e o tratamento de temas universais com a regionalidade da obra. A necessidade de sobrepor um aspecto a outro parece fundamental para a sua categorização: se a vivência rústica é o que se destaca, então temos um romance regionalista; mas se o que ficará na memória coletiva da tradição literária brasileira for o experimentalismo estético, teremos de classificá-la de maneira diversa. Por trás de tais questões está a ideia de que o regionalismo por si só é incapaz de dar conta da grandeza e da complexidade da linguagem e dos dilemas humanos que se encontram na ficção rosiana. Outros críticos também deixaram entrever em seus textos a mesma dificuldade, que se revelou através da demanda pela criação de subcategorias dentro do regionalismo literário que compreendessem esse novo momento do gênero, já então considerado morto por parte da crítica. Esse é o caso de Tristão de Ataíde e o conceito de “transrealismo” (PELINSER, 2017, p.9) e de Antonio Candido com a classificação de “superregionalismo” (2011a, p.195), conjugando nessa nomenclatura o super-realismo e surrealismo. Dessa forma, passam a “especular se a obra de Guimarães Rosa não assinalaria ao mesmo tempo o apogeu e o encerramento do Regionalismo” (GALVÃO, 2008, p.91).

O fim do regionalismo, como vimos, já foi mais de uma vez proclamado e mais de uma vez refutado. A prosa rosiana coloca novamente para a crítica o debate sobre o gênero e é peça importante para a compreensão de que a “realidade econômica do subdesenvolvimento mantém a dimensão regional como objeto vivo, a despeito da dimensão urbana cada vez mais atuante” (2011a, p.192), conforme afirma Antonio Candido em “Literatura e subdesenvolvimento”. O célebre ensaio mostra a relação entre as nações periféricas e a sua predileção pela literatura regional ou localista, o que surge como uma necessidade de autoafirmação dos “países novos”, de luta por uma cultura local e independente. Não por acaso, o gênero é tão presente na história das literaturas latino-americanas.

O texto de Candido (2011a) marca também uma maturidade quanto ao estudo de Guimarães Rosa, reconhecendo-lhe o estatuto regional em perfeita convivência com as

inovações estéticas e com a universalidade temática. A obra do escritor mineiro marcaria, nesse entendimento, uma terceira fase de nossa produção regionalista, ultrapassando a abordagem do pitoresco e do exótico e a dos anos 1930, em grande medida ainda presa ao naturalismo e ao documento, mas que se mantém “solidamente plantada no que se poderia chamar a universalidade da região. E o fato de estarem ultrapassados o pitoresco e o documentário não torna menos viva a presença da região” (CANDIDO, 2011a, p.195). Candido compreende a atitude de vanguarda de Guimarães Rosa ao mesmo tempo que não deixa de inseri-la e reconhecê-la dentro da série literária, parte e resultado de uma linha evolutiva, atendendo ao “imperativo de reconhecer a literatura em sua tradição histórica” (PELINSER, 2017, p.17).

A terceira fase do regionalismo literário brasileiro é a última sobre a qual nos fala Candido em seu importante texto de 1970. No entanto, conforme ele mesmo postula, assim como muitos outros estudiosos do gênero, a história da literatura tem mostrado que o regionalismo não morre nunca e que sobrevive se renovando sempre, como prova a obra de Guimarães Rosa. Dessa forma, o texto do crítico paulista se torna um convite/desafio para uma pesquisa sobre a possibilidade de continuação da reflexão do autor, buscando a compreensão de como o regionalismo seguiu adiante, mantendo-se vivo e se atualizando no período que sucede à obra rosiana. Esse é um dos objetivos fundamentais do trabalho que aqui desenvolvemos. A partir da consciência sobre a trajetória do gênero brevemente traçada, buscaremos reconhecer na literatura nordestina contemporânea as categorias que resistem, que se mantêm e que se transformam como formas de retratar literariamente a região e o seu povo, unindo-nos ao coro daqueles que, ao se debruçarem sobre essa abordagem artística, se convenceram de que o regionalismo não morrerá nunca enquanto existirmos como nação, pois ele fala de nós.

### 3 MODERNISMO À MODA NORDESTINA

*O nordestino hoje é homem diferente  
Dos velhos tempos do cangaço e Lampião  
Deixou de lado a mania de valente  
Pois o progresso mudou tudo, meu irmão  
“Sertão setenta” (1970), de José Clementino*

A Semana de Arte Moderna de 1922 incendiou o debate em torno da renovação das artes brasileiras. Por todo o país, diversas discussões entre “homens de letras” sobre a nova arte povoavam jornais, revistas e periódicos diversos. As posições tomadas poderiam ser sintetizadas basicamente entre a dos “passadistas”, que acusavam a nova proposta de ser uma pura cópia da arte europeia, que descaracterizaria nossa cultura local; enquanto os modernistas viam nela a necessária e irrefreável mudança estética que refletia a nova cara da sociedade brasileira, a cada dia mais industrializada e cosmopolita.

Na região Nordeste, no entanto, esse debate tomou feições muito particulares, uma vez que justamente os anos 1920 verão surgir a maior das ondas de iniciativas regionalistas da sua história. Como vimos anteriormente, desde a década de 1870, intelectuais como Franklin Távora apresentavam esboços de programas regionalistas que preservariam a cultura brasileira da ameaça de descaracterização. Entretanto é no decênio de 1920, em função das grandes transformações sociais que se operam e que finalmente se fazem sentir de forma concreta no interior do país, que esse discurso se organiza consistentemente. Tais propostas tradicionalistas apresentavam programas bastante organizados e definidos, que pareciam caminhar na contramão do que se propagava a partir da região Sudeste, como comprova a grande repercussão da Semana de Arte Moderna de 1922.

Desses movimentos, o mais representativo certamente é o Centro Regionalista do Nordeste, criado em 1924, em Pernambuco, sob a orientação de Gilberto Freyre. O Centro era formado por intelectuais, artistas, políticos e latifundiários que se organizaram para debater e defender o que eles consideravam ser a cultura regional nordestina, especialmente a pernambucana. De acordo com notícia, transcrita em Azevêdo (1984, p.143) e veiculada pelo *Diário de Pernambuco* quando da criação da organização, o Centro tinha como proposta

exercer viva ação intelectual e social, uma vez congregados em seu seio os elementos mais representativos da cultura do Nordeste. Anima-o largo patriotismo nordestino, que se exprime na defesa das nossas cousas e das nossas tradições, no aproveitamento delas como motivos de arte, no desenvolvimento dos interesses do Nordeste, região cujas raízes naturais e históricas se entrelaçam e cujos destinos se confundem num só.

O mais ativo líder desse movimento, o jovem sociólogo Gilberto Freyre (1900-1987), era descendente de uma família tradicional pernambucana de juristas e senhores de engenho e acabava então de retornar de uma temporada de cinco anos de estudos nos Estados Unidos, na França e em Portugal. Na América do Norte, Freyre concluiu seus estudos acadêmicos tornando-se *Master of Arts* com a defesa da tese *Social life in Brazil in the middle of the 19th century*. Ainda do exterior, o jovem enviava uma série de artigos sob o título de “Da outra América”, que, publicados no *Diário de Pernambuco*, se tornaram uma oportunidade para que Gilberto Freyre se tornasse conhecido no meio intelectual regional. Nesses textos ele falava sobre o seu cotidiano nos Estados Unidos, sobre a política local e sobre as relações que travava com artistas e acadêmicos norte-americanos e europeus. Em 1923, regressou ao Brasil, onde intensificou sua importante participação na imprensa, especialmente no *Diário de Pernambuco*, jornal no qual divulgou grande volume de textos que seriam o germen e a substância do movimento regionalista do qual passaria a ser o principal ideólogo. Em 1925, Gilberto Freyre organiza a publicação do *Livro do Nordeste* em comemoração ao centenário do *Diário de Pernambuco*. Essa obra reúne textos de diversos artistas e expoentes do Centro Regionalista e se tornou um veículo importante para a disseminação das ideias que vinham sendo discutidas pelo grupo dos regionalistas em todo o Nordeste.

Muitos nomes importantes das culturas nacional e nordestina do século XX integravam ou manifestavam apoio à agremiação liderada por Freyre, no entanto José Américo de Almeida e José Lins do Rego são, especialmente o segundo, os escritores que melhor representaram, no âmbito literário, as ideias defendidas pelo Centro Regionalista do Nordeste. Suas obras registraram precisamente o momento de transição entre o Nordeste agrário patriarcal, que se diluía através da substituição dos engenhos pela tecnologia das usinas e pela mão de obra assalariada, e o modo de produção moderno. Dessa forma, seus romances captaram a gradual implantação de uma economia capitalista na região. Para as personagens dessas narrativas, essa transformação econômica e social representa a degradação de um mundo no qual seus antepassados viveram dias de glória e de luta, comandando seus engenhos e escravos, suas esposas, filhos e demais agregados. O tom predominante desses textos é de melancolia e nostalgia pelo fim dessa civilização patriarcal que então se anunciava. Assim, essas obras testemunham e revelam o real combustível que impulsionava os participantes do Centro: a crise social, política e econômica que as elites açucareiras enfrentavam no início do século XX.

Em fevereiro de 1926, a imprensa nordestina noticiava amplamente a realização do 1º Congresso Brasileiro de Regionalismo em Recife. Com a presença de representantes dos



governadores de vários estados do Nordeste, o evento deu lugar, de acordo com o seu programa geral, a conferências ministradas pelos integrantes do Centro que debatiam questões concernentes à economia, ao turismo, à urbanização e à higiene, bem como à cultura local, mais especificamente a defesa do patrimônio arquitetônico e das festas regionais. Além disso, o Centro promoveu ainda a defesa de iniciativas educacionais que fomentassem a produção artística e cultural da região Nordeste. Gilberto Freyre, nessa ocasião, teria apresentado aos participantes do evento o seu “Manifesto Regionalista”, que apenas em 1952 seria publicado por iniciativa do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais. Mais tarde, no entanto, a autenticidade de tal obra seria questionada e a fraude quanto à data de sua produção seria admitida pelo próprio autor. Wilson Martins (em *O modernismo*, de 1965) e Joaquim Inojosa (em *Sursum Corda*, de 1981) apontam inconsistências no estilo e na linguagem do texto, além do fato de que a imprensa da época, que deu um importante espaço ao programa do congresso, não fez nenhuma menção à leitura do dito Manifesto. Entretanto, ainda que a data real de sua produção tenha sido efetivamente muito posterior à criação do Centro Regionalista, trata-se de um importante documento que esclarece didaticamente os valores e preocupações dos intelectuais idealizadores do movimento.

Em conformidade com o gênero escolhido, Freyre (1996, n.p.) usa seu Manifesto para explicitar o programa de ação do grupo de regionalistas ao qual se vinculava, definindo como seu objetivo geral a “reabilitação dos valores regionais e tradicionais dessa parte do Brasil”. O autor também defende o estudo e o governo do Brasil a partir de regiões - “Regionalmente é que deve o Brasil ser administrado.” (FREYRE, 1996, n.p.). Tal proposta reafirmava os poderes das elites locais, pois dava a esses grupos sociais a autonomia para gerir a região de acordo com seus próprios interesses. Além disso, Freyre (1996, n.p.) faz uma série de críticas que se dirigem ora aos próprios nordestinos, que estariam esquecendo suas tradições, ora aos representantes do eixo Rio-São Paulo, que com seu “furor neófilo [...] passam por progressistas pelo fato de imitarem cega e desbragadamente a novidade estrangeira”. O Sudeste, portanto, estaria contaminando a cultura brasileira com as vanguardas estrangeiras e alguns nordestinos estariam aceitando festivamente essa ofensiva intromissão.

O “Manifesto Regionalista” é, dessa forma, um documento bastante revelador não só de como pensavam os regionalistas dos anos de 1920, mas principalmente de como se apresentavam publicamente, ou seja, é um texto representativo da forma como essas classes dominantes mascararam seus reais interesses políticos e econômicos sob a mensagem da defesa da cultura regional. No Manifesto estão expressos os ditos e os não-ditos do movimento

regionalista articulado através do Centro Regionalista do Nordeste, que uniu ainda em seu discurso outras iniciativas regionais de menor impacto, mas todas elas aliando a afirmação dos valores tradicionais locais à manutenção dos privilégios das oligarquias estaduais historicamente consolidados. O texto se torna, assim, um importante instrumento para a percepção das estratégias discursivas utilizadas por essas elites locais. A reabilitação dos valores tradicionais nordestinos, objetivo geral declarado do movimento, se dá através de diversos objetos de grande valor cultural sob o ponto de vista do “Mestre de Apipucos”: Freyre critica a substituição das velhas ruas estreitas pelas ruas largas, à moda dos *boulevards* franceses; condena ainda a substituição dos topônimos regionais por nomes de origem estrangeira; reprova também a arquitetura moderna que invadia as velhas cidades, como o Recife, demolindo simbólica e concretamente as antigas edificações e instituições coloniais.

É importante ressaltar, no entanto, que nenhum elemento da cultura nordestina recebeu do autor atenção equivalente àquela dada à culinária, em especial aos doces típicos da região. É bastante significativa a importância que esse tema adquire no todo da argumentação freyreana. A edição do Manifesto aqui consultada<sup>6</sup> tem 12 páginas; destas, pode-se dizer que 5 discorrem direta e exclusivamente sobre a gastronomia local e sobre a “significação social e cultural desses valores. [...] A necessidade de serem todos defendidos pela gente do Nordeste contra a crescente descaracterização da cozinha regional” (FREYRE, 1996, n.p.). A sociedade colonial nordestina, objeto de boa parte da produção intelectual de Gilberto Freyre, recebeu do sociólogo o nome de “civilização do açúcar”, por ter se erigido sobre a base da economia açucareira. Assim, as receitas tradicionais dos doces locais seriam verdadeiros tesouros que deveriam ser preservados na visão do sociólogo pernambucano, uma vez que representariam a posição hegemônica da região e de suas elites agrárias naquele contexto.

A importância dada a esse tema dentro do texto de Freyre deve ser entendida como um reflexo direto das motivações sócio-históricas e econômicas dos regionalistas por ele capitaneados, uma vez que esses agentes, assumindo então a posição de intelectuais, são representantes das elites açucareiras que por mais de três séculos detiveram também o poder político na região. Dessa forma, salientar a relevância do açúcar na cultura regional significa sublinhar a importância, por vezes até supervalorizando-a, dessas frações sociais dominantes não só na história e economia nacionais, como também no próprio modo de ser nordestino, ou seja, na identidade desse povo.

---

<sup>6</sup> Trata-se da edição digitalizada do “Manifesto Regionalista”, cujo endereço virtual está indicado nas referências bibliográficas. Essa edição, no entanto, não apresenta paginação.

Misturada aos ingredientes culturais, a receita literária do *Manifesto* mantém estreita ligação com as raízes da literatura colonial. Perfaz mais um elo dessa continuidade. Voltando-se para o passado mítico da tradição, esse Regionalismo realimentaria o fogo-morto das casas-grandes já (e saudosamente) sem as senzalas. O jogo de espelhos entre a economia açucareira em crise e a (re)organização dos intelectuais da cultura nordestina daquela época vai refletir a *metáfora do açúcar*, base gustativa do *Manifesto regionalista*. (D'ANDREA, 1992, p.114 – grifos da autora).

Através da respeitada voz de Gilberto Freyre, a oligarquia rural nordestina mostra que a crise econômica traz consigo a crise dos valores tradicionais da região. O modo de ser, viver e produzir do Nordeste colonial era o que melhor lhes servia, pois nesse passado a autoridade política das classes dominantes locais era soberana, reconhecida e legitimada socialmente. O senhor de engenho era uma figura inquestionável naquele contexto. Além disso, a modernização que se anunciava no Brasil, tanto a nível cultural quanto econômico, era uma ameaça ao poderio dessas frações dominantes, uma vez que a moderna sociedade burguesa não previa laços de poder como os que mantinham a preponderância dos senhores de engenho. Parte importante de sua significância social se diluiria em breve.

Nesse contexto, o Modernismo será considerado o inimigo a combater e ele estaria representado principalmente no Centro-Sul do país, especialmente no lar da Semana de Arte Moderna de 1922 e da economia cafeeira, que paulatinamente assumiu a hegemonia na agroexportação brasileira, tomando o lugar do açúcar nordestino. Percebe-se na fala de Freyre (1968, p.55) uma grande reprovação aos modernistas e ao movimento que engendraram: “À parte duas ou três exceções notáveis, os ‘modernistas’ brasileiros endureceram-se diante dos assuntos brasileiros e do próprio público nuns irônicos, nuns superiores, nuns humoristas.” A crítica mais frequente que o sociólogo dirige aos vanguardistas brasileiros é a da predominância do elemento estrangeiro em suas produções, da sua falta de preocupação com a cultura popular e regional. Ademais, ele considerava o movimento pouco sério e via nas manifestações do grupo de regionalistas dos anos 1920 uma renovação muito mais notável e relevante do que aquela que os modernistas de 1922 afirmavam trazer para a cena artística brasileira. Gilberto Freyre, que viveu até os 87 anos, deu diversas entrevistas e depoimentos nos quais considerava injusta a repercussão que o movimento paulista teve junto à mídia e à intelectualidade nacionais. Suas colocações demonstravam profunda insatisfação quanto ao registro das realizações do grupo de 1922, documentadas de forma muito mais atenta do que aquela legada ao regionalismo nordestino da década de 1920 pela historiografia cultural.

### 3.1 REGIONALISMO PARA QUEM?

A região Nordeste é a mais antiga do Brasil, já que ela foi a primeira a ser maciçamente povoada a partir da chegada dos europeus que lá se estabeleceram inicialmente e, com isso, foi palco do nascimento da economia de mercado brasileira. Dessa forma, é nesse recorte geográfico que se dá, através da colonização europeia, o estabelecimento das primeiras instituições modernas, como o comércio, a política e a Igreja. Esse pioneirismo no surgimento de uma sociedade de modelo europeu explica em parte a hegemonia política e econômica de mais de três séculos desse território. Durante o período colonial, a área hoje compreendida como Nordeste, principalmente o litoral pernambucano, foi o cenário das primeiras atividades mercantis em solo brasileiro através da extração e exportação do pau-brasil. Na sequência, a pecuária, o cultivo de algodão e especialmente a plantação de cana-de-açúcar seriam o grande motor da economia colonial: em 1848, período que antecede a crise econômica que afetaria significativamente a região, 5,5% do açúcar consumido no mundo vinha de Pernambuco (SILVEIRA 1984, p.165). “Nessas manchas de terra pegajenta foi possível fundar-se a civilização moderna mais cheia de qualidades, de permanência e ao mesmo tempo de plasticidade que já se fundou nos trópicos.” (FREYRE, 1989, p.42). As sucessivas invasões que esse espaço sofreria, como as promovidas por holandeses e franceses, assim como o estabelecimento de Salvador como sede do governo-geral no país até 1763, são provas da importância política que a região assumiu durante o período colonial.

Essa hegemonia, entretanto, sofrerá duros golpes ao longo do tempo. O primeiro deles é a descoberta do ouro no Centro-Sul do país, o que faz com que o interesse colonial se voltasse para Minas Gerais ainda no século XVIII. A seguir, o principal motor da economia nordestina, o açúcar, sofreria uma importante desvalorização no mercado internacional, primeiro em função da concorrência com o produto proveniente das Antilhas e depois pelo surgimento do açúcar de beterraba, que fez com que a Europa e os Estados Unidos, antes grandes importadores dessa mercadoria, passassem a produtores. No entanto, a maior das barreiras para a manutenção da supremacia econômica nordestina seria certamente a cessação do tráfico negreiro a partir dos anos de 1850, o que pouco a pouco tornou a mão de obra escrava insustentável, desestabilizando a economia agrária regional, toda ela de base escravista. Em 1888, com a oficial abolição do trabalho servil, toda a estrutura social e econômica nordestina, especialmente a da lavoura canavieira, se desintegraria e a partir de então os grandes proprietários de terra, que eram também o poder político local, buscariam formas de agir a favor da manutenção de seus

privilégios diante dessas mudanças sociais que tanto os prejudicavam. Os espaços regionais brasileiros serão obrigados a se reorganizar a fim de recriar seus mercados. O Centro-Sul e o Sul do país, por exemplo, verão na imigração europeia uma forma de compensar a perda de braços para a agricultura representada pela extinção do trabalho servil.

A segunda metade do século XIX assinala o surgimento de uma consciência regional que se cria em torno de uma diferenciação territorial/geográfica e que se fortalece à medida que o país se consolida como um mercado para o capital internacional. Ao se estabelecerem como diferentes zonas para determinadas produções, as regiões brasileiras elaboram uma ideologia espacial que, no caso do Norte (ainda não havia diferenciação entre Norte e Nordeste) toma forma a partir do discurso da crise. Além da competição com o mercado externo, destino de quase toda a produção açucareira e algodoeira locais, e do fim da escravidão, a região assistia então ao gigantesco crescimento da economia cafeeira do Centro-Sul, que soube buscar alternativas para a substituição da mão de obra escrava, transformando o imigrante europeu em trabalhador (parcamente) assalariado. A carência de trabalhadores rurais na lavoura açucareira nordestina foi ainda agravada pelo forte fluxo migratório de retirantes que partiam enxotados pela seca e atraídos pelas promessas de trabalho no Norte do país no mercado da borracha.

É importante ainda considerar que a estrutura de circulação das mercadorias, em sua quase totalidade comprometidas com a exportação, era muito superior na região de economia cafeeira: as estradas, as ferrovias e os portos locais asseguravam as condições para o escoamento da produção com um custo muito menor do que ocorria no Norte/Nordeste. A preponderância de Pernambuco como província centralizadora do mercado regional fazia com que os produtores locais pagassem elevadas taxas alfandegárias, uma vez que o único porto para o fluxo das mercadorias se situava em Recife, o que obrigava toda a produção regional a percorrer um longo e custoso trajeto até o seu destino, ou seja, até os mercados europeu e norte-americano.

Já em fins do século XIX e principalmente nas primeiras décadas do século XX, a economia nordestina fará uma gradual transição em direção a uma lógica capitalista através da implantação das usinas. Dentro de um espaço em crise, frações das classes dominantes locais verão na modernização dos modos de produção uma possibilidade de retomada do crescimento. As usinas substituirão gradualmente os engenhos de cana-de-açúcar cujas moendas eram manualmente movidas pelo braço escravo. O surgimento da indústria representa para os latifundiários nordestinos ao mesmo tempo o progresso técnico, que poderia impulsionar a produção rural e garantir as condições de competitividade com o mercado externo, e o perigo

da perda de poder, uma vez que as usinas eram instituições alienígenas, que colocavam o poder econômico nas mãos de proprietários de fora do Nordeste. Assim, esses empresários não obedeciam à estrutura social do engenho historicamente estabelecida, onde o senhor era não só o detentor do poder econômico, mas também a indiscutível autoridade familiar, política, religiosa e até mesmo jurídica.

O usineiro constitui com frequência um elemento adventício, sem vínculos com a região, e o esquema puramente capitalista e impessoal dessa nova forma de produção torna-se um fator a mais para apressar a dissolução da sociedade patriarcal e paternalista que durante mais de três séculos se desenvolvera em torno da cana. (ALMEIDA, 1980, p.164).

O poder do capital que as usinas representavam logo suplantará a força dos senhores de engenho e dos coronéis, dos latifundiários que exerciam sobre a terra e sobre o povo uma influência frequentemente comparada a dos senhores feudais na Idade Média. Na literatura do paraibano José Lins do Rêgo, descendente direto de senhores de engenho, por exemplo, as usinas são caracterizadas como elementos desagregadores não só da economia como de toda a cultura e unidade regionais. As usinas são retratadas como a face cruel do capitalismo que, ainda que de forma incipiente, se tornava concretamente sensível com a sua chegada naquele contexto. O discurso regionalista, todo ele voltado para a manutenção do poderio das elites agrárias locais, obviamente atacará veementemente as usinas e a transferência da posse dos modos de produção regionais que essas fábricas operam. Uma das teses defendidas pela produção acadêmica freyreana, bastante desenvolvida nos Estados Unidos e pelo mais importante livro de Gilberto Freyre, o clássico *Casa grande e senzala*, de 1933, é de que um escravo do Brasil colonial tinha melhores condições de vida do que um operário das fábricas europeias, o que se devia à estrutura patriarcal da sociedade brasileira, na qual o senhor de engenho garantia a organização e a proteção das classes baixas sob a sua tutela. Em texto de 1925, originalmente publicado no *Livro do Nordeste*, Gilberto Freyre descreve e condena as mudanças na paisagem social de Pernambuco, comparando a cidade com sua feição cem anos antes. A transferência do poder regional para os usineiros é a base de sua crítica.

Elevam-se usinas, as maiores arrivas da paisagem, que dominam com o escândalo enorme de suas chaminés. Usinas, ostentando letreiros de firmas comerciais das cidades; algumas com um ar de quartéis em terras conquistadas. A elas pertencem hoje em Pernambuco - salientava há pouco o Sr. Júlio Belo - mais da metade das terras rurais. (FREYRE, 1968, p.126).

É nessa conjuntura de crise que se estabelece, na fala autorizada dos representantes das elites regionais, a oposição Norte *versus* Sul: o progresso da atividade agroexportadora cafeeira,

que suplantaria a hegemonia açucareira no contexto da economia nacional, será considerado resultado do desequilíbrio dos investimentos e incentivos governamentais voltados majoritariamente para esses centros em detrimento das demais regiões do país. A modernização dos modos de produção, o incentivo à imigração e o incremento da estrutura viária que terão lugar no Centro-Sul serão a base do ressentimento que perpassará a ideologia espacial criada em torno do espaço que hoje conhecemos como Nordeste.

Nesse contexto, o regionalismo nordestino que se estabelece a partir do século XX se constitui em torno do discurso da crise. Trata-se de “uma proposta de pacto das elites, compreensível à luz do *locus* social ocupado por Gilberto Freyre e do impacto econômico, social e político que o processo de articulação do mercado interno, em ocorrência na década de 1920, provocou no espaço regional nordestino” (SILVEIRA, 1984, p.24). Os intelectuais que agenciam tal discurso se autoproclamarão defensores de uma cultura em vias de desaparecimento, ameaçada pelo modo de vida moderno, estrangeiro e falacioso. Esse movimento, no entanto, é na realidade uma articulação de base conservadora, um esforço no sentido da manutenção dos privilégios da classe historicamente dominante não só na região como no país.

### 3.2 ESTRATÉGIAS DE UM DISCURSO RESSENTIDO

O lugar de fala socialmente autorizado de que esses regionalistas dispunham, enquanto integrantes da oligarquia rural, intelectuais, políticos e juristas, todos com fácil acesso aos meios de comunicação da época, servirá para a propagação de uma ideologia conservadora que estabelece o Modernismo (nas artes, nos modos de produção, na estrutura social) como o maior dos perigos que ameaçam a integridade regional e nacional. Os regionalistas que se organizavam em torno de Gilberto Freyre e que alimentavam a imprensa local com a propaganda tradicionalista eram “Filhos e netos de senhores de engenho, que constituem a grande maioria dos que têm condições de fazer ouvir a sua voz.” (AZEVEDO, 1984, p.100).

O discurso que emergirá a partir do Centro Regionalista do Nordeste será todo construído em torno da crise de valores que então se operaria na região sob a influência nefasta do Sudeste, onde os artistas apresentavam ao país a arte de vanguarda. O Centro-Sul e, principalmente, o Sudeste viviam um intenso processo de industrialização e atualização tecnológica que, a partir dos anos 1920, se fazia sentir também no Nordeste. Dessa forma, o perigo da descaracterização regional está representado em quaisquer elementos que promovam

a transformação social em algum nível, que alterem a configuração social desse espaço. Portanto, na tessitura argumentativa do discurso regionalista, podem figurar lado a lado as usinas e a arte moderna sem qualquer receio quanto à coerência da enunciação. Dessa forma,

transfere-se para o terreno estrito da cultura a disputa pela perda da hegemonia socioeconômica diante do Centro-Sul do país, em evidente supremacia. O discurso regionalista será, pois, um discurso ressentido, cujo principal antagonista se configura nas manifestações culturais e literárias do Modernismo paulista. Ora, vê-se bem que por trás dessa bipolarização de culturas está o confronto das forças dominantes que compunham, naquele momento, o cenário nacional: de um lado a oligarquia rural-açucareira nordestina, com o respaldo de antiguidade e posto; do outro, a oligarquia paulista vitoriosa como expressão urbana do processo de industrialização. Esta última, por associação histórico-literária, encontra-se naturalmente imbricada ao Movimento Modernista de 22. (D'ANDREA, 1992, p.13).

Fica claro então que a defesa dos valores culturais regionais esconde a preocupação com a manutenção do poderio das elites nordestinas. Nessa cruzada político-intelectual, os regionalistas lançaram mão de estratégias discursivas para consolidar a ideia da necessidade de combate às transformações que se operavam na sociedade brasileira. Uma delas é o já referido discurso da crise. Os regionalistas constatarem a conjuntura problemática - fazem o diagnóstico e receitam o remédio: contra os valores modernos, estrangeiros e inautênticos a solução seria o resgate dos costumes e da estrutura social do passado. Note-se que nesse discurso o passado colonial é não só reestabelecido, mas também idealizado, pois essa época representaria a sociedade nordestina/brasileira original, pura, livre de influências. O passado é então legitimado através de uma visão quase lírica, que esvazia completamente a história das tensões entre dominantes e dominados, assim como poetiza a realidade das classes baixas, que nessa perspectiva viviam e trabalhavam tranquilamente sob a proteção paternalista dos senhores de engenho.

A apreciação que Gilberto Freyre faz dos mocambos, frágeis e rústicas moradias dos pobres, ilustra bem essa idealização das reais condições de vida dos pobres no Brasil colonial. Essa espécie de palhoça é reavaliada pelo sociólogo que a considera excelente, uma vez que “se harmoniza com o clima, com as águas, com as cores, com a natureza, com os coqueiros e as mangueiras, com os verdes e azuis da região como nenhuma outra construção” (1996, n.p.). O juízo que o autor faz do objeto mocambo, para ele superior às residências periféricas de seu tempo, por representarem a história, o grandioso passado colonial, não leva em conta as dificuldades daqueles que viviam precariamente em tais moradias. Essas residências são consideradas apenas enquanto objetos que compõem o cenário local, como elementos que integram a decoração do espaço usufruído por aqueles que têm condições econômicas e



conhecimento acadêmico prévio para apreciar a paisagem regional sem as distorções provocadas pela modernidade.

As condições de vida das classes desprivilegiadas não são uma preocupação central de Gilberto Freyre. É certo que o elemento popular tem papel muito importante em seu pensamento, especialmente no que tange à cultura produzida por essas camadas sociais, no entanto essa relevância se restringe ao que esses objetos e personagens carregam de pitoresco. Os mocambos, as negras que fazem e vendem os doces de tabuleiro, objetos como “cachimbo de matutos, sandálias de sertanejos, miniaturas de almanjarras, imagens de cerâmica” (FREYRE, 1996, n.p.) são vistos como peças de museu, artigos que devem ser preservados porque compõem o cenário, a paisagem do Nordeste tradicional que o regionalismo defendia acima de tudo. A historiografia freyreana, apesar de resgatar e valorizar o elemento popular de forma inovadora para a época, se ocupa sobretudo das classes dominantes. Boa parte de sua historiografia do cotidiano se detém ao modo de vida, ao luxo de suas casas, das vestes e da mesa de uma

Aristocracia que não deve ser confundida com a dos barões a quatro contos o baronato. Aristocracia independente de títulos oficiais ou de rótulos dourados vindos de Lisboa ou do Rio. Aristocracia de majores, coronéis e capitães *feitos pelo povo ou consagrados pela gente dos próprios engenhos*. (FREYRE, 1968, p.231- grifos nossos).

A descrição do sociólogo faz crer que a dominação desses “Fidalgos de Pernambuco”, título do texto acima citado, sobre as classes carentes lhes era legitimamente conferida pelo povo e não adquirida pelo dinheiro, como outrora se tornou costume com os títulos de nobreza. Há um apagamento da informação de que essa aristocracia estava secularmente estabelecida no Brasil, preservando o seu poderio econômico, político e social de geração para geração, visando à manutenção de privilégios pelos quais verdadeiramente atuavam os regionalistas nordestinos dos anos 1920. Na celebração dessa sociedade tradicional, frequentemente ocorre o apagamento dos pobres, tanto no que diz respeito às suas reais condições de vida, quanto a sua história em si, quando, por exemplo, o autor desconsidera, em sua leitura do passado colonial nordestino, as diversas revoltas populares motivadas pelas reivindicações das classes dominadas. São muitos os eventos que não figuram ou que não recebem qualquer destaque na narrativa histórica de Freyre, como a Cabanada (1832-1835), que se deu em Pernambuco e em Alagoas, a Sabinada (1837-1838), na Bahia, e a Balaiada (1838-1841) no Maranhão. Um tão importante número de insurreições populares concentradas na região, em um tão curto período de tempo, mostra que o povo não estava passivo e satisfeito em relação à constituição daquela sociedade, muito menos

grato aos “seus senhores nem sempre maus” (FREYRE, 1989, p.55) como a seleção dos fatos históricos produzida por Freyre pode levar a crer.

Outro exemplo dessa “visão apaixonada e aistórica [...] que reluta em aceitar a historicidade dos fatos” (D’ANDREA, 1992, p.83-84) é a famosa teoria da democracia racial postulada e difundida por Gilberto Freyre. Trata-se de uma narrativa que mais uma vez apaga os conflitos raciais do passado e (do presente) brasileiros e constrói uma harmonia social somente possível aos olhos dos representantes das elites brancas, das quais o sociólogo é, nesse contexto, representante autorizado. A crise de valores culturais e tradicionais, portanto, deveria ser combatida através de um resgate do passado, que se dava pela celebração e pelo mascaramento da história, transformando-o em um tempo de total concórdia e prosperidade na região Nordeste.

Outra das estratégias utilizadas pelo discurso regionalista para consolidar sua influência sob o pensamento local é o fomento a uma unidade regional. Os estados que formavam o Nordeste deveriam unir forças no sentido de defender seus interesses políticos diante do Estado nacional que, naquele momento, priorizava investimentos no Sudeste, região que então prosperava enormemente através da industrialização e da economia cafeeira. Gilberto Freyre (1996, n.p.) faz então um chamado às elites locais pela coesão regional e conclama os homens que têm “o sentido de regionalidade acima do de pernambucanidade [...], paraibanidade [...] ou do de alagoanidade”. O apelo à união em favor do interesse comum (às oligarquias locais) se ampara na necessidade de sobrepor o sentimento regional ao estadual. “Nacionalidade reduzida à dimensão da classe dominante regional = regionalidade. A sua preservação como classe se assentava, em última instância, em uma utopia do passado.” (SILVEIRA, 1984, p.163).

Assim, se opera no discurso regionalista uma homogeneização do espaço, que tanto trabalha pela coesão em busca de uma maior representatividade política, quanto mascara as reais tensões que constituem esse território, como, por exemplo, a proeminência política e econômica de Pernambuco dentro da região e do próprio movimento. Além disso, esse discurso desconsidera as inúmeras diferenças geográficas, culturais e econômicas que coexistem dentro da delimitação geográfica que conforma a região. Mais tarde, o próprio Freyre admitiria que todo o seu pensamento social esteve voltado unicamente para o Nordeste canavieiro, ao qual chamou de “civilização do açúcar”, ignorando as importantes formações sociais que existiam em espaços de economia diversa, como a pecuária, a algodoeira ou a cacaueteira. Fica evidente, assim, o comprometimento desse discurso regionalista com a defesa dos interesses de um grupo social bastante específico: as elites rurais do Nordeste canavieiro.

A artificialidade da criação de uma identidade regional nos moldes daquela que Gilberto Freyre pretendia se percebe problemática na história do conceito de Nordeste. A região, até o século XX, aparece genericamente considerada como Norte, englobando estados que atualmente não fazem parte dela, como o Pará e o Amazonas. Sua constituição como conhecemos hoje foi oficializada pelo IBGE apenas em 1969, ainda que a palavra Nordeste tenha sido usada oficialmente pela primeira vez em 1919, para delimitar a região na qual atuaria o IFOCS, Inspetoria Federal de Obras contra as Secas. A consciência desse espaço, portanto, se confunde com a articulação das classes dominantes regionais pela defesa de seus interesses, uma vez que ela se consolida paralelamente ao estabelecimento de iniciativas governamentais que resultavam de pressões dessas elites para a obtenção de recursos e investimentos que favorecessem a região.

Quando sentem o seu espaço em crise, essas frações dominantes atuam junto ao Estado, exigindo a intervenção governamental em favor de suas demandas. Esse é o caso da Inspetoria de Obras Contra as Secas (IOCS), fundada em 1909 e, mais tarde, em 1946, transformada em Departamento Nacional de Obras Contra as Secas. Trata-se da mais antiga instituição federal voltada para a assistência à região que compreendia o território chamado de “Polígono das Secas” e buscava concretizar obras que atenuassem os efeitos das secas periódicas características do clima local. Da mesma forma se pode considerar a Sudene, Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste, criada em 1959, tendo à sua frente o economista Celso Furtado. A criação dessa instituição e a contribuição do pensamento desse importante economista marcam, da perspectiva sociológica, o entendimento dualista da realidade regional, o que implica dizer que “a noção centro-periferia, aplicada à interpretação das disparidades entre nações, era transposta para as interpretações das desigualdades regionais internas ao país” (SILVEIRA, 1984, p.23).

A atuação estatal que se percebe na criação e na manutenção dessas autarquias revela, em primeiro lugar, a transformação de um espaço geográfico, (mal) delimitado até então a partir de critérios que o percebiam apenas através de seu potencial para o capital, em uma região cultural e identitariamente oficializada. O Nordeste passa a existir para o poder estatal como um espaço complexo, que necessita de investimentos e de assistência que deem condições de vida dignas à população. Em segundo lugar, é possível constatar que o regionalismo que surge a partir de então não estabelece, na realidade, uma oposição entre as frações regionais das classes dominantes brasileiras. Ao contrário, o discurso regionalista prevê uma coesão entre essa oligarquia rural, a burguesia urbana e o poder político central, pois seu ideário faz coro ao

discurso nacionalista. A defesa da região deveria se dar paralelamente à defesa da unidade nacional. Nesse sentido, a formação do discurso regionalista atua em dois movimentos complementares necessários para a inserção de uma economia em transição, como a brasileira, no capitalismo internacional. É preciso, assim, compreender a concepção da região como “parte do amplo movimento de construção do espaço capitalista que exigia, como condição necessária à homogeneização do espaço nacional brasileiro, sua subdivisão em áreas heterogêneas articuladas” (GOMES, 2008, p.14).

Gilberto Freyre coloca a categoria espacial região acima da ideia de estados ou de províncias, como se somente essas últimas fossem virtualidades artificialmente estabelecidas. Essa importância dada à região é necessária para consolidar o poder das elites locais que, unidas, poderiam garantir que seus interesses fossem apreciados e mantidos pelo poder público. Sua defesa da hegemonia regional previa a autonomia para a atuação dos proprietários locais através de uma espécie de ideologia liberal aplicada à economia agrária regional, mas que, por outro lado, via na competição entre as regiões um “jogo perigosíssimo para a unidade nacional” (FREYRE, 1996, n.p.). Dessa forma, para a coesão tanto regional quanto nacional, o território brasileiro deveria ser estudado e administrado tendo como parâmetro a sua constituição regional.

Outra das estratégias discursivas manipuladas pelo discurso tradicionalista é a urdidura de uma pretensa superioridade regional. Trata-se da construção de um imaginário que se alimenta da ideia de que o Nordeste seria mais brasileiro, mais autêntico e, assim, mais honrado do que outras áreas do país. A argumentação que acompanha tal ideário se ampara na narrativa do passado regional, quando os bravos nordestinos trabalharam e lutaram incansavelmente, tanto na colonização e no cultivo de uma terra inóspita, quanto na expulsão dos invasores estrangeiros. Além disso, a massiva imigração europeia que as regiões Sul e Sudeste receberam como reforço de mão de obra após a abolição da escravidão teria influenciado negativamente esses espaços, contaminando-os com a penetração de ideias estrangeiras e, por isso, essas regiões teriam deixado de ser puras e legitimamente brasileiras. Esse debate se estende ao plano da cultura e sob essa perspectiva o Modernismo de 1922 representa o estrangeiro, pois as novidades propagadas a partir de São Paulo vinham do exterior. A tecnologia, que transformava os modos de produção, e as vanguardas europeias, que eram a base da arte moderna, seriam resultados da influência alienígena invasora que ameaçava as soberanias política e cultural brasileiras. Por ter se mantido íntegro e fiel ao seu passado glorioso, o Nordeste seria superior: “Talvez não haja região no Brasil que exceda o Nordeste em riqueza de tradições ilustres e em nitidez de caráter.” (FREYRE, 1996, n.p.).

Esse imaginário sobre a região, que a compreende como um relicário onde se depositam as últimas reservas de brasilidade, atravessará toda a produção artística e até mesmo acadêmica que historicamente buscaram compreender e representar o território nordestino. É comum que as palavras “autenticidade” e “originalidade” sejam usadas pelo discurso regionalista para definir esse espaço. Assim, o regionalismo de 1920 criava para o constructo discursivo Nordeste

uma positividade, uma espécie de autoconfiança que, no entanto, podia funcionar como uma cortina de fumaça: a consciência possível era a das vantagens de ordem física, geográfica, climática, histórica (civilizatória) e mesmo econômica (comercial), escapando-se-lhe que a diferença, no sentido da desigualdade, era inerente ao sistema como um todo e fazia parte de sua própria lógica. (SILVEIRA, 1984, p.163).

Mais uma vez, ao produzir um discurso de superioridade que alimentasse o regionalismo, Gilberto Freyre acabava por contaminar sua visão dos fatos com a idealização, artifício reconhecidamente perigoso quando ligado a uma ideologia espacial. A perspectiva crítica é reservada apenas às outras regiões e às classes dirigentes que as privilegiavam. E quando algum aspecto negativo aparece na apreciação do Nordeste, ele se deve ora à providência divina, como é o caso das secas periódicas, ora às injustiças com que o Estado nacional trata esse território: “não julgamos estas terras, em grande parte áridas e heroicamente pobres, devastadas pelo cangaço, pela malária e até pela fome, as Terras Santas ou Cogue do Brasil” (FREYRE, 1996, n.p.). Através de uma argumentação que faz justamente aquilo que nega, ou seja, que idealiza a região, os problemas próprios desse espaço, dos quais a maior parte da população é vítima, são transformados em ingredientes de uma narrativa mítica que reforça o seu heroísmo. O próprio líder do movimento por vezes admitia no discurso regionalista um tom antiacadêmico, que, por excessivamente apaixonado, poderia desviar a narrativa regionalista da realidade dos fatos, de um tratamento objetivamente científico e histórico sobre sua matéria de interesse, chegando inclusive a caracterizar o seu regionalismo como “neorromântico” (FREYRE, 1968, p.61).

Pode-se, então, esquematizar as principais e mais frequentes estratégias discursivas da produção freyreana ligada ao Centro Regionalista do Nordeste da seguinte forma:

a) o discurso da crise, que instaura e reforça a situação de crise para, a seguir, receitar o resgate da cultura regional como solução para o problema;

b) a releitura idealizada do passado colonial regional, apagando fatos que provam a decisiva participação popular na história, omitindo a efetiva atuação das classes pobres naquele contexto histórico, romantizando as relações entre dominantes e dominados, o que produz uma imagem de harmonia no lugar das tensões sociais;

c) o fomento à coesão regional, que preconiza a região em detrimento dos estados, a fim de, através da união dessas elites locais, aumentar sua representatividade diante do Estado;

d) a defesa da superioridade regional através da manipulação da narrativa histórica que coloca o povo e, principalmente, os senhores de engenho nordestinos como responsáveis pela defesa da soberania e pelo progresso nacional;

e) a condenação do Modernismo (na arte, na tecnologia ou nos modos de produção), que representaria a invasão estrangeira, e a concomitante valorização do Nordeste que, íntegro, soube se manter fiel às suas tradições, fazendo do nordestino o melhor exemplo de brasilidade entre as diferentes populações que constituem o todo nacional.

### 3.3 O “NOVO CREDO” CONTAMINA A REGIÃO

Apesar da respeitabilidade e do prestígio que Gilberto Freyre e os demais membros do movimento regionalista dos anos 1920 conquistaram com sua proposta, havia vozes dissonantes em terras nordestinas. A região não ficou imune às investidas e polêmicas alimentadas pelos idealizadores da Semana de Arte Moderna de 1922 sobre a modernização das artes brasileiras. Por todo o país as notícias que vinham de São Paulo chocavam a maior parte do público, cuja concepção estética média segue geralmente uma tendência mais conservadora, e empolgava uma minoria que, mais ousada e sintonizada com as vanguardas que emergiam no cenário internacional, percebia as transformações sociais de seu tempo e, assim, se sentia representada pela proposta de renovação.

Joaquim Inojosa (1901-1987), jovem jornalista e advogado pernambucano, foi o mais inflamado defensor das ideias modernistas no Nordeste ainda nos anos 1920. Durante uma viagem a São Paulo, por ocasião dos festejos do centenário da Independência, ele teve a oportunidade de travar conhecimento com alguns dos artistas que encabeçavam o movimento de vanguarda representado pela Semana de Arte Moderna. A partir de então Inojosa, de volta ao Nordeste, dedica sua atividade jornalística a divulgar e defender a necessidade de se operar na literatura local um movimento equivalente ao que se vira em São Paulo. Não é de se surpreender que, em meio a uma importante onda de iniciativas regionalistas, uma proposição como essa causasse grande alarde. Não foi sem descontentamentos e provocações de parte a parte que se travou, através da imprensa local, um intenso embate intelectual entre modernistas renovadores e regionalistas passadistas. Em carta do modernista de primeira hora Menotti Del Picchia, de 21 de dezembro de 1922, transcrita em livro pelo próprio Inojosa, o escritor paulista

prevê as dificuldades que o amigo nordestino enfrentaria ao iniciar uma empreitada de divulgação do Modernismo em sua região:

Creio que tua missão aí é mais árdua e arriscada, porquanto, em São Paulo, a diversidade e a inquietude das correntes étnicas que formam sua população tornam-no mais acessível ao Credo Novo. Aí deve haver mais fixidez e ser quase inexpugnável o baluarte da velharia. Como sabes, São Paulo é para os “futuristas” um burgo vencido. (apud INOJOSA, 1969, p.10-11).

Parece que Menotti tinha certa razão. Além da histórica relação do Nordeste com as iniciativas tradicionalistas, parte considerável dos intelectuais nordestinos manifestava apoio à proposta localista de Freyre e aos demais participantes do Centro Regionalista. Percebe-se na carta do paulista o quanto a imagem do Nordeste estava vinculada ao apego ao passado, já que o meio intelectual brasileiro conhecia o recente vigor do regionalismo local. Portanto o ambiente, naquele momento, não parecia ser propício às investidas modernistas das quais Inojosa era portador. O tom fortemente panfletário com que se manifestava na imprensa sobre o “Credo Novo”, que saíra vencedor em São Paulo, foi considerado pouco sério pelo meio intelectual local e a adesão à causa por parte de seus conterrâneos foi bastante tímida.

Joaquim Inojosa não disfarçava a admiração, que por vezes parecia chegar ao servilismo e à bajulação, que sentia pelos modernistas e pelo grande evento que haviam realizado em São Paulo. Mostrava-se orgulhoso por ter sido um dos únicos representantes da sua região a estabelecer uma comunicação com os idealizadores da Semana de Arte Moderna e, anos mais tarde, sua narrativa sobre esse momento se mostraria ressentida pelo pequeno impacto que sua obra e sua luta pela arte de vanguarda no Nordeste registraram nos anais da história regional. O fato é que provavelmente o jornalista tenha sido infeliz na sua tentativa de defender as ideias modernistas, colocando a questão “em termos de atraso de Pernambuco em relação ao Sul” (GOMES, 2008, p.57), conquistando, assim, a antipatia de muitos dos homens de letras que ele pretendia alcançar com sua verdadeira militância modernista. Sua argumentação considerava que era inegável e urgente a necessidade de uma renovação nas artes locais, como também era imprescindível o abandono do passado para que a região acompanhasse o fluxo inexorável da vida moderna que já se fazia sentir de tantas formas no país. A pouca clareza do próprio Inojosa sobre as ideias que defendia ficava evidente nas informações incorretas que difundia a respeito da história do movimento e na confusão que fazia entre as classificações de modernistas e futuristas, que por muito tempo o jornalista tratou como sinônimas.

O fato é que tal mensagem, compreendida como futurista, não era acompanhada de sugestões concretas que pudessem alimentar com um conteúdo novo a nova forma de arte preconizada. Essa ausência de propostas diretas deverá ter sido responsável, entre

outras coisas, pela acolhida em geral polêmica, quando não zombeteira, que se deu aos primeiros anúncios do modernismo em Pernambuco e, a partir daí, no Nordeste em geral. (AZEVEDO, 1984, p.174).

Já em 1922, Joaquim Inojosa publica “O que é Futurismo”, no *Jornal A tarde*, e dá, possivelmente em primeira mão, notícias do movimento modernista e das diretrizes das vanguardas ao público nordestino. No ano seguinte, funda a *Revista Mauricéia*, cujo título faz uma clara referência à obra de Mário de Andrade, e que, em acordo com o modernismo da época, tematizava a cidade, nesse caso, Recife, marcada historicamente pela figura de Maurício de Nassau, governador da colônia holandesa estabelecida em Pernambuco no século XVII. Em 1924, Inojosa publica, na revista paraibana *Era Nova*, uma carta literária, ou um “quase manifesto”, intitulada “A arte moderna”. Nela o escritor convocava “a Paraíba a aderir ao modernismo, apelando para que transformassem a sua revista na Klaxon paraibana” (1969, p.43). O texto teve repercussão considerável, o que é compreensível quando se leva em conta que o ano de sua publicação coincide com o da fundação do Centro Regionalista do Nordeste, ou seja, a questão da tradição e da modernização das artes estava então na ordem do dia, o que suscitou um debate através da imprensa, por vezes bastante hostil, sobre as novas propostas estéticas defendidas por Inojosa. Conforme conta o próprio autor, a carta “sacudi os nervos dos contendores, nas batalhas travadas entre modernistas e passadistas do Recife” (1969, p.44). O campo semântico que aparece em todo o texto é de guerra, retratando a divergência de visões entre regionalistas, tradicionalistas e modernistas com certa animosidade, deixando entrever o tanto de vaidade intelectual que contaminou essa discussão, transformando-a numa disputa empobrecida e pouco relevante para o debate artístico nacional.

A vitória, no caso, pertence à Arte Moderna.

Para consegui-la – guerra aos preconceitos artísticos. Liberdade e Alegria. Guerra aos códigos literários, às fórmulas preestabelecidas. Guerra ao parnasianismo, ao gagaísmo, ao academicismo, ao naturalismo da prosa, ao virtuosismo, ao conformismo, ao copismo, ao dicionarismo. Guerra aos “almofadinhas do soneto”, aos gramáticos “ápteros”, aos regionalistas sistemáticos. Guerra ao passadismo inatualizável. Guerra à estética absoluta, à arte oficial, à pintura de cópia. Guerra ao belo como fim da arte. (INOJOSA, 1969, p.13).

Não demorou muito para que Gilberto Freyre, representando os regionalistas, abrisse fogo contra os modernistas, como visto anteriormente no “Manifesto Regionalista”. Em texto de 1941, ao lembrar do passado, o sociólogo pernambucano diria que o impacto do Modernismo paulista sob a intelectualidade nordestina foi pequeno, “a não ser casos quase individuais ou isolados: o do sr. Joaquim Inojosa, por exemplo, por algum tempo discípulo intransigente, no Recife, de ‘modernistas’ do Sul” (FREYRE, 1968, p.60-61). Na visão do autor, a “conversão”



de Inojosa e seu discurso inflamado a favor do modernismo eram excessivamente radicais e intolerantes para que outros pensadores locais, mais equilibrados, pudessem aderir às ideias que o jornalista procurava difundir.

A verdade é que Inojosa, efetivamente, pouco ou nada pôde cumprir da renovação estética que tanto pregava. Percebe-se que sua argumentação a favor do Modernismo é frequentemente uma transposição de fatos, obras e estilos dos literatos paulistas para o cenário nordestino: é o que se percebe na defesa de criação de uma revista Klaxon local e no seu estilo de escrita, claramente tributário do tom usado por Oswald de Andrade em seus manifestos – combativo e direto, lançando mão de frases curtas e expressões impactantes, irreverentes e provocativas. Nos textos em que se percebia um investimento autoral mais nítido e próprio de Inojosa, por outro lado, sua escrita era antiquada, por vezes deslizando para uma linguagem parnasiana, além de contaminada por uma atitude submissa de subdesenvolvido diante das culturas avançadas do “Sul”: não mostrava na prática o que pregava no conteúdo. “Inojosa entrara em festa errada. Naquele momento, o que esse grupo recifense mais queria era distância da subserviência cultural histórica, porque o que estava em causa era exatamente a autoafirmação de uma cultura regional.” (DIMAS, 2004, p.18). Os embates públicos entre Freyre e Inojosa se estenderam pelas décadas seguintes, chegando até os anos de 1980, quando os dois escritores morreram. Ambos reivindicavam para si o pioneirismo nas artes modernas no Nordeste. Num dos episódios dessa contenda, Inojosa questiona a autenticidade do “Manifesto Regionalista” que, segundo o seu autor, teria sido escrito em 1926 e publicado apenas em 1952. O jornalista acusa Gilberto Freyre de tê-lo escrito, na realidade, na data de sua publicação e de usá-lo como uma prova, nesse caso falsa, de que teria sido o precursor do debate em torno das tradições e do Modernismo nos anos 1920.

Gilberto Freyre, posteriormente muito mais consagrado pela historiografia cultural e pela academia do que o então rival Joaquim Inojosa, também se ressentia dessa disputa por considerar que o movimento regionalista que liderou foi, ao contrário do que seu conservadorismo deixa entrever, modernista. Em muitos textos das décadas posteriores o sociólogo pernambucano olha para o passado e reclama o rótulo de renovadores para os regionalistas da década de 1920. O sociólogo pernambucano afirma que a produção regionalista pôs em prática muitas das inovações estéticas preconizadas pelo Modernismo paulista, como o distanciamento da linguagem acadêmica e a valorização do dado popular, tanto na linguagem quanto na temática artística e no pensamento social. Esses e outros méritos são de fato consenso entre a maioria de seus críticos, que costumam apontar em suas obras um grande deslocamento

em relação ao discurso sociológico que existia até então, que se mantinha distante das artes, entendendo-se como uma ciência dura, na qual pouco se percebia a presença do cotidiano, da vida prosaica das diferentes classes sociais. Em entrevista concedida a Moema Selma D’Andrea, em 1983, Gilberto Freyre afirma que

as grandes realidades se expressam através de paradoxos, através, portanto, de contradições. Eu me lembro quando esse meu conceito de Regionalismo, que ao mesmo tempo era Tradicionalista e a seu modo Modernista (porque eu nunca aderi à Semana de Arte Moderna de São Paulo) me parecia um Modernismo em parte válido, mas em vários de seus aspectos, quase não brasileiro pela muita importação que havia de modernismo europeu. [...] Quer dizer, a minha atitude é que a Região e a Tradição constituíam um conjunto que, entretanto, precisava ser também expressão moderna ou modernista. (D’ANDREA, 1992, p.204).

Para Gilberto Freyre, portanto, modernidade e regionalismo não são propostas inconciliáveis. Ele defende em vários de seus textos que os regionalistas da geração de 1920 conseguiram harmonizar a renovação, especialmente quanto às linguagens literária e científica, à preservação das tradições e do passado naquilo que eles guardam de identidade cultural regional. Muitas vezes o sociólogo se mostrava receptivo à ideia de que a renovação formal se desse nas artes, mas considerava que o movimento Modernismo paulista, com a sua excessiva experimentação, a forte presença das vanguardas estrangeiras e o seu tom de *pastiche*, havia deixado de lado o olhar para as tradições, tema que se apresentava urgente naquele contexto de mudanças, de reorganização político-social do espaço regional nordestino.

Fazendo uma distinção entre os termos moderno e modernista, Freyre considera o seu regionalismo moderno, mas não modernista, no sentido de uma reificação de um instante da modernidade. Para ele, moderno era apenas mudança de forma, embora defendesse a manutenção dos mesmos conteúdos. (ALBUQUERQUE, JR., 2011, p.104).

De fato, é importante lembrar que a literatura produzida a partir dos anos de 1930, na chamada Segunda geração modernista, considerada por muitos críticos como a fase de maturidade do Modernismo brasileiro, é bastante tributária do regionalismo fomentado pelo grupo tradicionalista atuante na década anterior. Ademais, se entre Freyre e Inojosa se travaram ferrenhas batalhas estéticas, outros nomes do Modernismo foram bastante próximos dos regionalistas, como é o caso de José Américo de Almeida, autor daquele que é considerado primeiro romance regionalista modernista, *A bagaceira* (1928), José Lins do Rego e Manuel Bandeira. Este último, muito atuante no Modernismo já na década de 1920, chegou a escrever, a pedido do amigo Gilberto Freyre, o poema “Evocação ao Recife” para a publicação no célebre *Livro do Nordeste*. Nesse texto Bandeira conjuga a estética modernista, a linguagem antiacadêmica, o verso livre, e a sobreposição caótica de imagens à temática regional, ou seja,

trata-se de literatura de vanguarda à moda de Freyre, pois o poeta mantém o conteúdo tradicional, inovando na forma. O poema é um nostálgico lamento sobre o Recife antigo, uma ode ao passado da cidade que se perdia sob o impacto das renovações e reformas pelas quais passava a capital pernambucana. Trata-se, portanto, de um texto bastante afinado com o discurso regionalista freyreano. Além desses exemplos, é importante apontar o caso de Ascenso Ferreira, poeta pernambucano que participou do 1º Congresso Regionalista lendo seus poemas de temática regional e que, com o passar do tempo, vai gradualmente se identificando com a estética modernista, renovando principalmente a forma de seus poemas, chegando inclusive a ser celebrado por Mário de Andrade por seu livro *Catimbó*, de 1925. Ascenso Ferreira, assim como Manuel Bandeira, representa a fusão possível entre modernismo e regionalismo na poesia, combinação que rendeu frutos especialmente na literatura nordestina durante as décadas seguintes.

É preciso ainda recordar que o próprio Modernismo, se não era regionalista, era em grande medida nacionalista e, em comum com aquela corrente, buscava a tematização da cultura popular e a releitura, nesse caso um tanto debochada, da história do Brasil. Ainda que seus defensores se colocassem em posições discursivas antagônicas, no final das contas eram “movimentos integrados a um mesmo campo de visibilidade e de dizibilidade, aos mesmos códigos de sensibilidade quanto ao espaço nacional e quanto à função da cultura e da arte. Eles tentam responder às mesmas problemáticas que emergem no campo cultural.” (ALBUQUERQUE JR., 2011, p.105).

A disputa entre Freyre e Inojosa, com o tempo, se mostra improdutiva por estar claramente contaminada por vaidades e imprecisões. Ainda assim, confortavelmente posicionados pelos anos que nos separam da polêmica, ao apreciar a questão é possível fazer alguns apontamentos. O primeiro deles é que Joaquim Inojosa, apesar de ter sido sim o primeiro a corajosamente pregar ideias tão audaciosas na sua região, naquele momento toda ela voltada para a celebração do passado e das tradições, pouco foi capaz de fazer em termos de uma concreta renovação estética no cenário cultural local. Seu mérito parece estar principalmente em antever tendências que futuramente se perceberiam na arte regional, mas das quais certamente seu estilo de escrita não foi precursor. “Modernismo, futurismo, arte nova, renovação, são conceitos – ou meras palavras – sem nenhum eco na sua produção. Utilizam uma linguagem cheia de lugares-comuns, uma imagética já gasta.” (AZEVEDO, 1984, p.53).

O segundo ponto importante a se considerar é que as propostas de Freyre e Inojosa, tratadas com tanto antagonismo, possivelmente fossem mais próximas do que ambos poderiam

imaginar. Essa afinidade fica evidente ao se levar em conta que o Modernismo de Inojosa existia de fato muito mais no nível do discurso do que no da estética, enquanto Freyre, a despeito de seu discurso conservador, empreendeu efetivamente uma renovação linguística e temática nas produções sociológica, crítica e historiográfica nacionais. Além disso, frequentemente o regionalismo tradicionalista de Freyre e o Modernismo nacionalista de Inojosa adotam discursos muito parecidos, ambos defendendo a autonomia desses espaços, recusando a influência estrangeira mesmo que ambos partissem de referências alienígenas, já que a formação acadêmica de Freyre se dá nos Estados Unidos, de onde recebe toda uma base teórica fundamental para a sua produção intelectual. Ademais, as duas concepções artísticas previam a valorização do elemento popular, tanto no nível da expressão quanto no do conteúdo.

### 3.4 UM PASSADO DOCE COMO CANA

A trajetória do regionalismo, traçada anteriormente, permite afirmar que uma região não é simplesmente uma delimitação espacial geográfica. É, principalmente, uma construção histórica, cultural, política e identitária, que resulta de uma elaboração bastante complexa, produzida através de vários discursos que se somam e se cruzam em diversos contextos. Ainda que essa construção seja fruto de um processo que se dá historicamente, a produção de Gilberto Freyre, vinculada ao Centro Regionalista do Nordeste, talvez seja o mais significativo agente na composição da narrativa que estrutura a imagética da região Nordeste no século XX. Esses discursos, geralmente proferidos por vozes socialmente autorizadas, detêm o poder de falar sobre um povo e sobre uma dada espacialidade definindo-os, de modo que a elaboração resultante desse processo pretende definir uma identidade que, ainda que subliminarmente, tem tal ressonância no corpo social que se perpetua no imaginário coletivo indefinidamente.

Os discursos não se enunciam, a partir de um espaço objetivamente determinado do exterior, são eles próprios que inscrevem seus espaços, que os produzem e os pressupõem para se legitimarem. O discurso regionalista não é emitido, a partir de uma região objetivamente exterior a si, é na sua própria locução que esta região é encenada, produzida e pressuposta. [...] Antes de inventar o regionalismo, as regiões são produtos desse discurso. (ALBUQUERQUE JR., 2011, p.34).

Todo o conjunto de imagens e ideias que são mobilizadas ao se evocar uma determinada região é produto de discursos que se autodefinem como regionalistas ou não e que, como mostra o caso do movimento dos anos 1920, são sempre políticos e ideológicos, uma vez que, inscritos em um determinado contexto, invariavelmente atuam a favor de interesses comuns a certos grupos sociais. É possível, dessa forma, perceber que muitos dos elementos que comumente

são associados à cultura e à identidade nordestinas têm sua raiz no discurso regionalista que historicamente estabeleceu a região.

Um dos traços mais fundamentais dessa construção chamada Nordeste é o laço afetivo com o passado. O discurso artístico e até mesmo o científico sobre essa região foram decisivos para a sedimentação do arcaísmo como um traço dessa cultura. Essa relação se dá, por vezes, através da idealização do passado e da genealogia como forma de criar uma positividade/superioridade para esse espaço e para esse povo. Ou ainda, como mostra o exemplo do regionalismo freyreano, essa afirmação ocorre pela exaltação e idealização do passado histórico, que se fortalece paralelamente à negação da modernidade, e que classifica as outras regiões como espaços impuros e indignos, que se deixam seduzir pela futilidade das novidades e, assim, participam da destruição da memória nacional. Nessa argumentação, a demanda pela recuperação do passado surge como uma luta pela manutenção de um estado de coisas. Esse anseio conservador se disfarça sob o apelo pela fidelidade às raízes e às tradições, que se traduzem no sentimento de orgulho pela honradez de um povo que não se deixa impressionar pelas modas passageiras e pela influência estrangeira. Com o crescente movimento migratório para as regiões ao sul, intensificado a partir dos anos 1940 pela explosão industrial no Sudeste, o passado ressurge com força total como saudade. Nesse discurso a região se torna uma lembrança nostálgica. Há então o enaltecimento de um espaço que representa a pureza, a infância, a família, a natureza.

Quando o discurso sobre o Nordeste é proferido por agentes exteriores, que o percebem a partir de outras espacialidades, frequentemente a relação com o passado se reveste de uma conotação preconceituosa, que associa a região ao atraso. Através dos discursos político, sociológico, jornalístico e artístico, o senso comum produziu uma narrativa de inferioridade e obscurantismo para a região, que uniformiza os problemas sociais e econômicos como uma realidade que atinge invariavelmente todas as áreas intrarregionais. Não é preciso recorrer a um passado distante para exemplificar situações de preconceito contra os nordestinos que se embasam na ideia de que esse povo é atrasado em relação ao restante do Brasil. Basta recorrer aos dois últimos pleitos eleitorais nacionais, de 2014 e 2018, quando avultaram manifestações na internet que questionavam a capacidade dos nordestinos de elegerem pelo voto os representantes do país. Nessas ocasiões, a defensoria pública e o Ministério Público Federal de vários estados precisaram abrir canais para as denúncias de preconceito e de ataques contra os nordestinos que se davam principalmente através das redes sociais. O discurso do atraso chega a sugerir que esses brasileiros não deveriam ter os mesmos direitos que os outros, como o de

votar, uma vez que seriam inferiores em função da pobreza regional que os cerca e que não lhes oportuniza o desenvolvimento que compete a um cidadão capaz de exercer seus direitos e responsabilidades. A narrativa da pobreza regional generalizada simplifica a problemática histórica e social da região. O discurso do atraso apaga o fato de que a pobreza é resultado não tanto das condições climáticas adversas de certos espaços específicos dentro do território nordestino, mas principalmente da situação de subalternidade dentro e fora do país que a região ocupa, bem como da terrível desigualdade social que se perpetua nessa sociedade, uma herança direta da sua estruturação social, ainda hoje baseada num patriarcado rural/político superpoderoso, e na economia escravocrata reinante por mais de três séculos em todo o país.

A homogeneização do espaço é uma das mais caras estratégias do discurso regionalista, que busca criar, paralelamente à distinção das demais regiões e culturas, a união local através da afirmação de um conjunto de características e de uma narrativa ufanista comum, que une as pessoas de um determinado lugar por compartilharem certas particularidades. No Nordeste essa uniformização fica muito clara quando se considera o forte trabalho de apagamento das diferenças intrarregionais, como o feito por Freyre, ao falar da história e da cultura regionais, considerando apenas o lugar onde se desenvolveu a economia açucareira, principalmente o estado de Pernambuco. O mesmo se dá com o discurso da seca, por exemplo, que faz crer que toda a região, indistintamente, sofra com essa característica climática quando, na verdade, ela se restringe a uma parte do interior nordestino.

Na sua célebre comparação entre o sertanejo e o gaúcho, Euclides da Cunha (2001, p.119) ressalta no primeiro “a tendência constante a imobilidade e a quietude”. O autor caracteriza seu objeto de estudo através da relação profunda que ele estabelece com a sua terra e com a natureza que o rodeia. Por isso, Euclides afirma que o sertanejo tem uma particular dificuldade de compreensão da mudança toda vez que ela não é a pura ciclicidade do tempo, ou seja, a natureza acontecendo em seu fluxo inexorável. Seria, então, precisamente nesse ponto que residiria a honradez de seu caráter, que não se corrompe nem se deixa seduzir pela modernidade em detrimento de suas raízes. A firmeza e a retidão são características do temperamento sertanejo fortemente trabalhadas pelo discurso regionalista. Esse estereótipo de nordestino, quase sempre ligado ao mundo rural, aparece sempre bastante reativo a qualquer tipo de mudança que a história lhe apresente.

Todos esses discursos corroboram o imaginário nacional em torno da região Nordeste “como um espaço ligado ao passado e ao mundo rural” (VASCONCELOS, 2011, p.55). Os cenários e os personagens tradicionalmente representados na arte nordestina, bem como a

exaltação da vida rural agenciada pelo regionalismo, contribuíram para a sedimentação da região nesse tempo-espaço: o passado e o sertão. Além disso, de acordo com essa perspectiva, nesse lugar as tradições se manteriam mais vivas, uma vez que o sertão seria muito mais inacessível e impenetrável pelas mudanças que se apresentam sob o rótulo de vida moderna.

Logo após o apogeu do movimento regionalista dos anos de 1920, o mais significativo debate cultural em torno da região se dá através da literatura, por intermédio de um grande e sofisticado grupo de autores que consagraram o Nordeste através de obras até hoje fundamentais dentro da historiografia literária brasileira. Nesses romances, contos e poemas, a representação do cenário e das personagens pouco muda em relação à região eternizada por Freyre: temos, quase sempre, o meio rural, o trabalhador do campo, o sertanejo apegado às tradições e avesso às mudanças. O que muda, nesse caso, é a concepção ideológica que os autores têm desse contexto social. Para os romancistas de 1930, por exemplo, a literatura é uma oportunidade de denúncia e uma perspectiva de transformação social. Assim, ao invés da celebração do passado e da idealização das condições de vida das classes dominadas, como havia feito o discurso regionalista até então, o meio rural e o seu arcaísmo são mostrados em toda a sua dureza, revelando ao público a opressão que rege as relações entre proprietários rurais e sertanejos, bem como entre o indivíduo e o meio.

Assim como a negação do presente pode ser feita por uma volta ao passado, como ocorreu com os tradicionalistas, ela pode se dar também por uma busca de antecipar o futuro, de construí-lo, a partir do presente, de fazê-lo viver no presente. [...] Os intelectuais de esquerda, ao tematizar o Nordeste, encontrar-se-ão com os tradicionalistas, exatamente pela negação da modernidade, entendida como sociedade burguesa; pela negação do capitalismo, da sociabilidade e sensibilidade modernas, ao sonhar com a fundação de uma nova “sociedade comunitária” no futuro e com o fim do dilaceramento das identidades e da separação entre homem e natureza. (ALBUQUERQUE JR., 2011, p.208-209).

Mesmo que ideologicamente estejam em posições antagônicas, tradicionalistas de 1920 e romancistas de 1930 manterão em seus discursos o passado como traço fundamental da constituição da sociedade e da identidade nordestinas. Essa imagem da região ligada ao rural e ao arcaico, no entanto, se mantém nas décadas seguintes, mesmo com a massiva migração populacional para o Sudeste e com o grande processo de urbanização que se dá na região, tendo como resultado a concentração da maior parte da população nas áreas urbanas. De acordo com o Censo de 2010<sup>7</sup>, 73,1% da população nordestina vive em áreas urbanas, contra apenas 26,9%

---

7 O Censo de 2010, quando da redação deste capítulo, era o dado oficial mais recente. Disponível em: [https://www.ibge.gov.br/censo2010/apps/sinopse/webservice/frm\\_urb\\_rur.php?codigo=2](https://www.ibge.gov.br/censo2010/apps/sinopse/webservice/frm_urb_rur.php?codigo=2). Acesso em 16/01/2020.

nas zonas rurais. Mesmo com essa reviravolta na localização da população brasileira, que se verifica também na região Nordeste, o meio rural continua bastante presente ainda hoje na literatura contemporânea que tem esse espaço como cenário.

A arte moderna nordestina é, inevitavelmente, uma arte de migrantes: a trajetória do nordestino nos séculos XX e XXI está irremediavelmente marcada pela partida. A partir da Era Vargas, como resultado do processo de industrialização do Centro-Sul brasileiro, das secas e das perdas que advêm da supremacia da economia cafeeira, ocorre o esvaziamento da zona rural no Nordeste. A partir de então a população de nordestinos migrantes cresce constantemente. A narrativa do êxodo ficou registrada na arte regional não só na literatura, mas também e especialmente na canção popular nordestina. O século XX foi palco de uma grande leva de músicos que, sendo eles também migrantes, uma vez que abandonaram a terra natal em busca do mercado fonográfico que se situava então no Sudeste, usaram o espaço da canção para registrar a dimensão social e humana da experiência de ser estrangeiro em seu próprio país. A enorme diversidade de artistas que poderiam ser mencionados e estudados como exemplos (Alceu Valença, Geraldo Azevedo, Zé Ramalho, Ednardo, Chico César, Jackson do Pandeiro etc.) transcende os limites desse trabalho. Ainda assim, dois exemplos podem ser considerados para ilustrar essa questão.

O primeiro é Belchior (1946-2017), cantor e compositor nascido no sertão do Ceará que, a partir dos anos 1970, começa a fazer sucesso no país inteiro. Boa parte da obra do músico se dedica a narrar, de forma bastante lúcida e crua, não só a experiência daquele que parte do sertão, mas principalmente a sua luta pela sobrevivência na cidade. A falta de oportunidades, o preconceito e o permanente sentimento de estraneidade marcam a trajetória dessas personagens em suas canções: “Sua leitura dessa legião de deserdados era única, porque ele estava entre os *outsiders*, ele tinha sido espezinhado e cuspidado pela máquina fonográfica, pelo sistema do *show business*, e sempre soube de que lado deveria estar e como deveria se portar.” (MEDEIROS, 2017, p.85). Assim como ocorre com grande parte dos artistas nordestinos, Belchior foi também um migrante, uma vez que passou a ser reconhecido nacionalmente a partir do momento que se mudou para o Rio de Janeiro, onde começou a estabelecer contatos que permitiram que sua produção circulasse nas mídias e mercados disponíveis na época.

A minha história é ... talvez  
é talvez igual a tua, jovem que desceu do Norte  
que no Sul viveu na rua  
e que ficou desnorteado, como é comum no seu tempo  
e que ficou desapontado, como é comum no seu tempo  
e que ficou apaixonado e violento como, como você



Eu sou como você. Eu sou como você. Eu sou como você  
que me ouve agora. Eu sou como você. (BELCHIOR, 1976).

A obra de Belchior se constrói entre os dois espaços que perfazem a trajetória do migrante. Suas canções falam diretamente para os nordestinos que, como ele (“Eu sou como você que me ouve agora.”), empreenderam a jornada de partida em busca de uma vida melhor. O artista cria uma identificação direta com seu ouvinte, não pela simples conterraneidade, mas principalmente pela experiência migratória. A cidade oferece ao nordestino apenas as suas margens – ele, como diz a letra da canção “Fotografia 3X4”, viveu na rua. A repetição de que histórias como a narrada na canção eram comuns naquele tempo reforça a comunidade entre artista e público, ambos migrantes, que compartilham o desapontamento em relação à cidade e a sensação de perda (de uma terra, de uma comunidade, de um modo de vida). A palavra “desnortado” expressa bem esse duplo sentimento: a falta *do* Norte (o desenraizamento, a saudade da terra natal e de sua sociabilidade) e a falta *de um* Norte, de um caminho a seguir, que surge a partir da tomada de consciência de que a cidade não é uma fonte infinita de oportunidades.

O outro polo da trajetória do migrante, retratado na obra de Belchior, é o “lá”: a vida, as pessoas, a cultura que ele deixa para trás ao partir para a cidade grande. Note-se que aqui também o Nordeste é rural: é o lugar dos animais, da terra, da convivência, das tradições. A origem e o destino do migrante se opõem completamente. Enquanto a cidade grande do Sul o deixa “desnortado” com seu fluxo alucinante, seu ritmo de vida caótico, agressivo e opressor, o sertão, que o expulsou com sua falta de oportunidades, está parado no tempo: lá não acontece nada. A abordagem de Belchior, dessa forma, se aproxima mais daquela que surge com os modernistas de 1930 do que daquela elaborada pelo discurso regionalista freyreano, pois faz uma leitura crítica e consciente da vida regional e do espaço social que se apresenta ao nordestino migrante, sem idealizar a história e as relações sociais que se travam naquele espaço ou as suas possibilidades de sucesso no Sudeste.

Companheiro que passas pela estrada  
Seguindo pelo rumo do sertão  
Quando vires a casa abandonada  
Deixa-a em paz dormir na solidão [...]  
A velha sentada, o ruído da renda  
A menina sentada roendo a merenda  
A velha sentada, o ruído da renda  
A menina sentada roendo a merenda  
Nada, nada  
Nada, nada, nada, nada  
Aqui não acontece nada, não  
Nada

Nada, nada  
Nada, absolutamente nada. (BELCHIOR, 1980).

O sertão aqui retratado só sofreu uma única mudança com o transcorrer do tempo: é agora um lugar-fantasma de onde todos partiram com destino às cidades. Nesse lugar só sobreviveram os signos do passado, a velha, o trabalho artesanal com a renda e a monotonia interminável do ruído da merenda roída, a marcarem um tempo que é outro, pois no sertão ele tem uma lógica e um ritmo próprios. A representação da região Nordeste como espaço do arcaico se reafirma mais uma vez nessa imagem.

A produção artística de Belchior atravessa os anos 1970, 1980 e 1990. A partir dos anos 2000, o compositor passa a viver voluntariamente em exílio e interrompe sua carreira artística. No entanto, durante toda a sua trajetória, paralelamente a uma infinidade de temas e ritmos que explorou, a região Nordeste sempre foi uma presença decisiva, seja como formadora de sua identidade (musical inclusive), como lembrança do passado ou como denúncia dos preconceitos enfrentados pelos nordestinos migrantes, que na cidade se irmanam a todos os demais grupos marginalizados: “Assaltantes, bêbados, índios/ Nordestinos, retirantes/ Prostitutas, pivetes, punks/ Pobres, suicidas, solitários/ Vi(ci)ados, velhos, vagabundos/ De onde eles vêm?” (BELCHIOR; MOURÃO, 1993). A cidade, no entanto, também é um componente permanente em sua obra, pois ela é não só o destino do migrante, mas também o espaço da aventura, da vida noturna, da violência, da modernidade. É o lugar, a um só tempo, da ilusão e da tomada de consciência, uma vez que se transforma, de espaço sonhado, cheio de oportunidades, na realidade do preconceito, na imagem escancarada dos enormes abismos sociais que constituem a sociedade brasileira.

O mais icônico caso, no entanto, de artista migrante da canção popular brasileira é o de Luiz Gonzaga (1912-1989). Nos anos 1930, como tantos outros nordestinos, o jovem músico pernambucano parte rumo à cidade grande em busca de melhores oportunidades de vida. Com o tempo, Luiz Gonzaga alcança um sucesso nacional jamais atingido por outro artista da sua região. Em função do grande apelo popular que o gênero canção tem entre as massas, pode-se considerar que Gonzaga apresentou o Nordeste aos brasileiros, uma vez que suas composições atravessaram o tempo e o espaço, com um poder de alcance infinitamente maior que o do romance de 1930, por exemplo, tornando-se parte fundamental do cancionário popular nacional. Além disso, o contexto dos anos 1940, tendo o rádio como poderoso veículo difusor da produção musical nacional, possibilitou que a música do sertão nordestino atingisse o ouvinte citadino, mais uma vez revelando o poder da arte regional, capaz de tocar o público urbano através de imagens, sons e vivências que lhes são desconhecidos.

O “Rei do Baião” é quase uma unanimidade entre os músicos nordestinos até hoje, que frequentemente apontam sua obra como uma influência essencial para todos os artistas que lhe sucederam e que, em alguma medida, se identificam com uma proposta regionalista. Sua intensa produção artística, durante mais de 40 anos, lhe rendeu enorme popularidade tanto entre o público do Sudeste, especialmente durante os anos 1940, período áureo de sua carreira, quanto entre os seus conterrâneos, especialmente entre os migrantes que residiam fora de sua terra. Este parecia ser o seu público-alvo por excelência: suas composições mobilizam, através do discurso da saudade, uma série de imagens que remetem ao espaço do sertão. Suas obras funcionam como um vínculo identitário, um ponto de apoio para aqueles que sofrem a experiência da solidão e do preconceito.

Ao mesmo tempo que canta a dor e a tristeza do povo nordestino, Luiz Gonzaga canta o Sertão da alegria; das festas e dos amores; das rezas e das pilhérias. Diferentemente das imagens que relacionam o Sertão e o Nordeste apenas ao sofrimento e à miséria, Gonzaga representa um sertanejo festeiro e trabalhador. Revela que o Sertão é feito tanto de seca quanto de fartura; de cinza e de colorido; de dor e de alegria. (VASCONCELOS, 2011, p.81).

Em uma trajetória artística tão longa e profícua, é certo que inúmeros temas surgiram em sua música, entretanto a abordagem regionalista é uma constante em toda a sua vasta obra. Toda a figura do artista, que se apresentava geralmente trajado como vaqueiro ou como cangaceiro, remete ao universo rural nordestino, origem da grande maioria dos retirantes que o ouviam nas rádios das grandes cidades do “Sul”. A narrativa cancional de Luiz Gonzaga se desenvolve em dois espaços: se situa na cidade, lugar para onde o retirante se vê obrigado a ir em função da seca e onde passa então a viver contrariado, subsistindo tão miseravelmente quanto no sertão, sendo explorado pelo patrão, que abusa de sua inocência e da sua necessidade financeira; e no sertão, o espaço da saudade, da família, dos animais, das flores e das frutas; o lugar da honra, da correção, da palavra dada e cumprida; da diversão dos forrós e das festas religiosas. Na canção de Gonzaga, portanto, o Nordeste aparece sob a forma do passado, como lembrança de um tempo feliz, de uma sociabilidade que o migrante nunca chega a (re)conhecer na cidade. O sertão aparece também como sonho, como perspectiva futura de retorno, do reencontro com a família, com a mulher amada que ficou esperando o seu homem que partiu em busca de uma vida melhor. A volta, no entanto, depende de certo sucesso na cidade. É necessário que o migrante possa ajudar financeiramente aqueles familiares que ficaram no sertão. Assim, o regresso demora, por vezes nunca acontece, e a saudade só aumenta.

Minha vida é andar por este país  
Pra ver se um dia descanso feliz

Guardando as recordações  
Das terras onde passei  
Andando pelos sertões  
E dos amigos que lá deixei. (CORDOVIL; GONZAGA, 1953).

Assim como no discurso regionalista dos anos 1920, na canção de Gonzaga a cidade também representa a modernidade, que não se afina com os valores nordestinos. Essa visão de mundo, assim, se torna inacessível ao retirante. As “modas” urbanas são geralmente descritas de forma bem-humorada, outro traço comumente atribuído à personalidade nordestina, através da fala daquele que não compreende esse modo de ser e de se relacionar. Nessa perspectiva, há uma inversão de papéis, a ontologia nordestina ganha não só representatividade como também respeitabilidade, pois é a partir dela que os costumes da cidade são avaliados e criticados. O olhar do sertanejo é conservador e mais uma vez os costumes citadinos são vistos com incompreensão, tratados como desajustes da modernidade. O estranho passa a ser o habitante da cidade e a sua existência é tratada de forma jocosa. A celebração do modo de ser nordestino se dá então na comparação entre essas duas sociabilidades.

Tenho visto tanta coisa  
Nesse mundo de meu Deus  
Coisas que prum cearense  
Não existe explicação  
Qualquer pinguinho de chuva  
Fazer uma inundação  
Moça se vestir de cobra  
E dizer que é distração  
Vocês cá da capital  
Me adesculpe esta expressão  
No Ceará não tem disso não,  
Não tem disso não, não tem disso não. (MORAIS, 1950).

A partir de breves análises desses dois músicos nordestinos migrantes é possível reconhecer em suas canções, de propostas, ideologias e estéticas tão diferentes, uma constante: a relação entre o espaço Nordeste e o passado. Nas letras de Belchior e de Luiz Gonzaga, a memorização da região evoca uma série de imagens que se situam num tempo distante, quando não arcaico: esse é o lugar da saudade, do atraso, da infância, do conservadorismo, da constância e da permanência.

É possível, assim, estabelecer dois paralelos: entre a obra de Belchior e o regionalismo que surge a partir de 1930 e entre a música de “Gonzagão” e o regionalismo tradicionalista dos anos de 1920. A música de Belchior é um dos muitos trabalhos estéticos que atualiza o regionalismo nordestino, inserindo essa cultura e essa sociedade no contexto do século XX, dando continuidade à abordagem artística da região e, ao mesmo tempo, rompendo com o tradicionalismo. O Nordeste que figura na obra de Belchior é ambivalente: é o espaço das raízes,

uma fonte cultural inesgotável, e é também a terra onde não é possível permanecer, lugar que expulsa seus filhos para as cidades, onde eles sofrem o desencanto. Há, portanto, uma grande fissura na imagética idealizada que o regionalismo freyreano produziu para esse universo. Belchior, provocativamente, mostra o migrante nordestino atravessado de amor e repulsa por sua região.

A obra de Luiz Gonzaga, por outro lado, reforça as cores do painel lírico do Nordeste desenhado pelo discurso regionalista dos anos 1920. Em suas canções, o tratamento dado a esse ambiente adota uma perspectiva acrítica, que vê o sertão como o lugar da felicidade plena, não fosse a seca, problema sobre o qual o homem não tem qualquer controle, e que o obriga a partir para as cidades. A canção de Gonzaga por vezes adota o tom ressentido já visto no regionalismo tradicionalista, que percebe a região e o seu povo como vítimas ora da providência divina, ora do descaso dos governantes. A celebração dos costumes populares, as festas, a religiosidade, a comicidade, por exemplo, também estão presentes nessas duas abordagens da região. Outra afinidade com o discurso freyreano é a incompreensão da modernidade, a relutância em perceber a mudança como movimento necessário e irrefreável e, por vezes, benéfico. Como consequência, a preservação das tradições adquire um tom conservador, que condena a modernidade e os valores alienígenas.

Percebe-se, assim, o enorme potencial de ressonância do discurso regionalista dos anos 1920, que elaborou e difundiu uma identidade, uma história e uma cultura para a região Nordeste que em grande medida ainda hoje povoam o imaginário nacional. Entre os vários traços identitários e culturais estabelecidos por esses agentes, o mais importante para os objetivos desse trabalho é a relação bastante peculiar com o passado. A ambivalência de uma literatura contemporânea, que surge a partir de uma espacialidade historicamente alicerçada no passado e que, ao mesmo tempo, não ignora e ainda desenvolve os temas e imagens constantes no debate literário de hoje se torna um interessante e desafiador objeto de investigação para compreender como o regionalismo nordestino se reatualiza no contexto literário atual.

## 4 A TERRA

*Essa rua sem céu, sem horizontes  
foi um rio de águas cristalinas  
serra verde molhada de neblina  
olho d'água sangrava numa fonte  
meu anel cravejado de brilhantes  
são os olhos do capitão Corisco  
e é a luz que incendeia meu ofício  
nessa selva de aço e de antenas  
beija-flor estou chorando suas penas derretidas  
na insensatez do asfalto.*  
“Espelho cristalino” (1977), de Alceu Valença

A literatura (neor)regionalista eleva ao centro da obra o espaço onde as personagens vivem e atuam de maneira muito mais decisiva do que qualquer outra forma ou gênero literário. É de uma determinada região que esses textos tiram seu fundamento - é através dela que se constroem, uma vez que para além de simples cenários, é a partir de uma espacialidade que as personagens se constituem, como frutos do meio, atravessadas por aspectos físicos e culturais do lugar onde a trama se desenvolve. É fundamental perceber, no entanto, que a região representada no texto transgride muito a categoria espacial enquanto existência geográfica, política ou econômica, embora todas essas informações façam parte de sua constituição literária. Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2011, p.67), ao refletir sobre a espacialidade projetada por *Os sertões*, de Euclides da Cunha, afirma que “o sertão é aí muito mais um espaço substancial, emocional, do que um recorte territorial preciso; é uma imagem-força.”

Para além da materialidade de uma localidade, seja ela uma região, país, estado ou cidade, o que a literatura (neor)regionalista elabora é uma construção que é a um só tempo: a) mimética, porque verificável objetivamente na realidade; b) teórica, porque traz em si a intersecção de uma enorme gama de discursos que a estudaram e a representaram historicamente; e ainda c) simbólica, porque somadas a esse arcabouço de discursos e imagens formados coletivamente, estão as experiências e a psicologia individuais de autores e personagens que, a seu modo, sentiram e formularam o local narrado tanto através de uma dimensão comum, que advém do sentimento de pertença a uma comunidade, quanto da experiência subjetiva, que representa um território como espaço vivido. Assim, o (neor)regionalismo traz para os leitores um lugar que ultrapassa muito os conhecimentos empíricos que os discursos oficiais da política, da economia, da geografia ou da ciência elaboram acerca de um dado espaço.

Edward Said (2007), para compreender a elaboração do Oriente como discurso, lança mão do conceito de “geografia imaginativa”, processo através do qual um espaço, um povo e uma cultura são elaborados através da diferença, ou seja, em uma constante contraposição ao outro. O resultado de tão complexa formulação provoca a ilusão de que o lugar representado é “um fato inerte na natureza” (SAID, 2007, p.31), enquanto, na verdade, essas entidades geográficas “são criadas pelo homem.” A consciência desse processo não implica a negação dos espaços como categorias, ao mesmo tempo, empiricamente verificáveis. Há, portanto, “uma história positiva e uma geografia positiva” (SAID, 2007, p.92) que também participam da construção discursiva do lugar narrado. Os aspectos factuais de uma região são sempre inerentes a sua (re)construção artística. Dessa forma, a representação regionalista é híbrida, pois resulta de um movimento que é a um só tempo racional, uma vez que, motivado por determinados interesses, opera a partir de categorias geográficas concretas, e emocional, pois esses discursos manipulam dimensões psicológicas de identificação e de diferenciação.

Em literatura, cenário é lugar, decoração, pintura, paisagem, flora, fauna etc., mas também é *cena*, lugar onde acontecem as *ações* praticadas pela rede de personagens, *lugar* de onde se fala, componente concreto da percepção do *tempo* abstrato – a mudança de cenário releva mudança de ação, tempo, mesmo que simultâneo. Enfim, é paradigma social e aspectual. Um cenário, para não pecar em literatura, deve ser sempre um cenário também social. (VICENTINI, 2007, p.190 – grifos da autora).

A moderna literatura brasileira é constantemente apontada pelos críticos como um texto que fala sobre as cidades, quando não sobre as metrópoles. Regina Dalcastagné (2012, p.110), por exemplo, a partir de um longo e importante trabalho de mapeamento e análise de diversas obras de ficção, pôde afirmar que “o espaço da narrativa brasileira atual é essencialmente urbano, ou melhor, é a cidade grande, deixando para trás tanto o mundo rural quanto os vilarejos interioranos.” Embora essa constatação seja perfeitamente comprovável para os leitores *habitués* de romances contemporâneos nacionais, para aqueles que se interessam especificamente pela narrativa nordestina de nossos tempos ela pode causar certo desconforto. Tomando como corpo de estudo apenas as obras que nos propomos a analisar nesse trabalho, todos os cinco romances têm como espaços de desenvolvimento da trama as cidades, tanto as grandes quanto as pequenas, mas principalmente o interior nordestino, mais especificamente o espaço que se chama de sertão, categoria historicamente bastante produtiva em nosso sistema literário. Para uma visualização mais clara da ocorrência dessas espacialidades nas obras, propomos um breve quadro comparativo:

Obras (e suas datas de publicação da 1ª edição)	Localidades interioranas/ sertão	Cidades grandes ou capitais	Lugares que aparecem nas narrativas apenas como referência (lembança, pensamento, desejo, sonho, etc.)	Lugares onde a ação narrativa se desenvolve efetivamente
<i>Essa Terra</i> (1976)	Junco (BA), Alagoinhas (BA)	Feira de Santana (BA), São Paulo (SP)	São Paulo (SP)	Junco (BA), Feira de Santana (BA), Alagoinhas (BA)
<i>O cachorro e o lobo</i> (1997)	Junco (BA)	São Paulo (SP)	São Paulo (SP)	Junco (BA)
<i>Pelo fundo da agulha</i> (2006)	Junco (BA), Oiapoque (AP)	São Paulo (SP), Paris, Recife (PE), Salvador (BA)	Junco (BA), Oiapoque (AP), Paris, Armênia, Recife (PE), Salvador (BA)	São Paulo (SP)
<i>Galileia</i> (2008)	Sertão dos Inhamuns (CE), Russas (CE), Rota do Gesso (PE), Arneirós (CE)	Recife (PE), Nova York, Londres, Paris, Noruega.	Recife (PE), Nova York, Londres, Paris, Noruega, Arneirós (CE)	Sertão dos Inhamuns (CE), Russas (CE)
<i>Dora sem véu</i> (2018)	Juazeiro do Norte (CE), Crato (CE), Amazônia (identificada apenas por nomes de rios e florestas)	Paris	Paris, Amazônia	Juazeiro do Norte (CE), Crato (CE)

O quadro é uma tentativa de sistematização dos diferentes e múltiplos ambientes que aparecem nas narrativas pesquisadas. A observação do esquema permite algumas conclusões prévias. Em primeiro lugar, é possível perceber que as obras em questão exemplificam perfeitamente uma das características mais comumente atribuídas à narrativa contemporânea: em todas elas temos personagens em trânsito, homens e mulheres que se movem pelo país e pelo mundo em diversas buscas, seja a migração motivada por questões profissionais, econômicas, acadêmicas, turísticas, familiares etc. Os romances aqui considerados mostram sertanejos que não se sentem apegados à terra como seus antepassados, que não desprezam os signos da cultura urbana e da modernidade e que inclusive desejam participar dessas comunidades e ser consumidores de seus produtos. Poderíamos talvez chamá-los de uma “nova geração” de sertanejos, que em alguns aspectos se opõe àquela que foi tradicionalmente



estabelecida e representada pelo regionalismo literário tal qual temos no chamado Romance de 1930. Por outro lado, a experiência de migrantes lhes permite comparar a sociabilidade do sertão e o modo de vida das cidades e, assim, resgatar, ainda que momentaneamente, os vínculos com suas comunidades de origem e com suas culturas, revalorizando as tradições e os costumes por eles antes rejeitados. O neorregionalismo, portanto, não ressurgiu como um anacronismo, ou como uma abordagem literária obsoleta. Ao contrário, ele percebe o mundo globalizado e reflete os novos questionamentos com os quais as comunidades interioranas se deparam na atualidade, entre elas a nova face do fenômeno migratório, questão premente para o mundo do século XX e sobretudo do XXI.

O objetivo fundamental dessa esquematização, no entanto, é o de evidenciar que, à exceção de apenas um dos romances estudados, todos os outros quatro têm sua ação centrada completa ou parcialmente no espaço do sertão, em pequenas e médias cidades interioranas. Em *Pelo fundo da agulha*, parte final da trilogia que narra a história de Totonhim, personagem-narrador da obra de Antônio Torres, o sertão aparece ora como lembrança do passado, ora como cenário de um sonho da personagem principal, mas nunca como um lugar do presente da trama. Paradoxalmente, portanto, o sertão aparece na obra *in absentia*. O quadro comparativo das obras, ainda que se refira a um número bastante limitado de narrativas, sugere que é necessário rever a ideia, já tornada um “lugar-comum acadêmico”, de que a narrativa brasileira contemporânea abandonou os ambientes rurais e interioranos.

É importante ainda, a partir dessa tentativa de sistematização, perceber que não só o sertão nordestino está presente em todas as obras apontadas, como ele é o espaço por excelência desses romances. A seleção de narrativas que formariam o *corpus* dessa pesquisa considerou alguns pontos em comum que parecem ser recorrentes na ficção nordestina contemporânea. Em todos esses textos, por exemplo, a personagem principal é oriunda do sertão e essa espacialidade aparece sempre como lembrança do passado e como o lugar para onde as personagens retornam depois de longa ausência causada pela migração para diferentes cidades do Brasil e do exterior. Dessa forma, todas essas narrativas nos mostram o sertão da atualidade através da perspectiva de sertanejos que partiram e que, no agora da ação romanesca, retornam a sua terra depois de terem vivido a experiência de migração e da vida moderna cosmopolita. As personagens se reencontram com o sertão e com os conterrâneos, percebem tanto as mudanças pelas quais sua terra natal passou com o tempo, quanto as tradições e a sociabilidade características desse espaço, que permanecem a despeito das evidentes transformações sociais que atingiram o país e o mundo.

O reencontro (por vezes confronto) com o sertão e com os sertanejos atua de diversas formas na sensibilidade dessas personagens migrantes. O regresso é um momento doloroso, na medida em que traz novamente à tona as dificuldades e traumas que fizeram com que essas personagens partissem; e, ao mesmo tempo, é reconfortante, pois restaura, ainda que momentaneamente, alguns laços comunitários desfeitos entre essas personagens, sua gente e o seu modo de vida. Esse reencontro lhes dá alguma segurança diante das incertezas que caracterizam a vida em uma grande cidade, especialmente para os migrantes nordestinos, categoria constantemente trabalhada pela literatura do século XXI, que denuncia a precariedade da condição do forasteiro na contemporaneidade. Além disso, a experiência de retorno é capaz ainda de redefinir ou de sublinhar os contornos identitários dessas personagens que, tendo rejeitado seu lugar de origem e não se sentindo integradas aos outros espaços para onde migraram, refazem o percurso de suas trajetórias e tentam se reencontrar na sociabilidade perdida do sertão.

#### 4.1 POR UMA “TERRA IGNOTA”

A palavra sertão é uma constante na produção intelectual brasileira desde os primeiros registros escritos sobre o Novo Mundo. Na literatura aparece desde as cartas e crônicas dos viajantes europeus, ainda no século XVI, como forma de caracterizar as vastas extensões de terra recém-encontradas. O vocábulo “sertão” era usado para designar territórios isolados, distantes da costa, em direção ao continente, em oposição ao mar - territórios de difícil acesso aos exploradores. “A palavra sertão advém do latim *desertanum*, *desertum*, no antigo português *desertão*, isto é, lugar desconhecido, ermo, solitário, seco e não entrelaçado ao conhecimento humano”. (OLIVEIRA, 2000, p.38). Apesar de “sertão” servir para designar quaisquer espaços interiores, estabelecendo assim oposição em relação ao litoral, por força dos discursos literário e sociológico o termo se tornou um sinônimo de Nordeste: “entre os nordestinos é tão crucial, tão preñado de significados, que, sem ele, a própria noção de ‘Nordeste’ se esvazia, carente de um de seus referenciais essenciais.” (AMADO, 1995, p.145). Os territórios que se encaixam na classificação geográfica de sertão correspondem a 49% do total das terras da região Nordeste, que, por sua vez, responde por 18,5% do território nacional (MELLO, 2011, p.41-42). Como se vê, não se trata de porção territorial desprezível, antes, trata-se de uma espacialidade e de uma cultura fundamentais para a compreensão do Brasil. É importante salientar, ainda, que há sertões em outras regiões do país, como nos mostra a obra de Guimarães Rosa, uma vez que a

divisão regional do território nacional como a conhecemos é simplesmente uma convenção. Entretanto, nenhum outro sertão adquiriu importância tão central para a região como o interior nordestino.

Os sertões representavam para os europeus grandes fontes de incertezas: eram o agreste, as selvas, as caatingas e as matas povoadas de animais e povos exóticos totalmente desconhecidos. Para os colonizadores, era necessário penetrar nessa zona misteriosa, se aventurando por “terras ignotas” para efetivar a dominação do território e dos selvagens. A elaboração discursiva do descobrimento, desde a colonização até as bandeiras, é essencialmente tributária do sertão: “os vazios disponíveis e incontestavelmente brasileiros constituíram-se em essências do sentimento patriótico, transformando a história nacional em um contínuo processo de expansão territorial.” (LEITÃO JR., 2012, p.4). O Brasil passa a existir a partir da tomada de consciência sobre as suas extensões interiores e das lutas travadas por sua dominação.

Ao longo da história, o sertão foi sendo caracterizado por diversos agentes sob perspectivas bastante distintas, por vezes até antagônicas. A literatura de viagem dos séculos XVI e XVII apresentava-o como espaço do desconhecido, lugar onde poucos conseguiam penetrar, e, assim, ele foi sendo delineado nesses textos como território do perigo, onde habitavam os inimagináveis animais das selvas tropicais e as tribos indígenas selvagens que comiam gente<sup>8</sup>. Mais adiante, a partir do século XIX, como prova *O cabeleira*, de Franklin Távora, há um certo deslocamento na perspectiva sobre esse espaço, que reaparece como lugar da adversidade, da barbárie, da miséria e do atraso, e, como consequência, palco das atrocidades cometidas pelos cangaceiros, jagunços, coronéis e beatos e toda uma gama de degenerados que desconheciam as regras de civilidade. Sob esse olhar, o sertão passa a ser a terra sem lei, apartada da civilização, lugar onde não havia as garantias dos códigos morais e das normas sociais estabelecidas pela lei e pela religião que orientavam a vida civilizada dos centros urbanos. A imagem do sertão como território do perigo persiste e toma forma através do discurso do atraso regional.

É ainda a partir do Romantismo, no entanto, que o sertão começa a ser reavaliado como reservatório da brasilidade em sua forma mais pura. O seu isolamento geográfico, econômico e cultural teria protegido os sertanejos das influências estrangeiras descaracterizadoras da cultura brasileira. A partir de então, a literatura, que chegou a postular um subgênero romanesco que desse conta das especificidades dessas obras, o “sertanismo”, promoverá um importante

---

8 Para uma apreciação mais completa do imaginário europeu em torno dos sertões do Novo Mundo, ver Romero (2015).

movimento de validação do sertão. O interior do Brasil passa a ser cenário de obras que elevam o caráter das personagens provenientes do meio rural à estatura de heróis e heroínas. A necessidade de afirmação do nacional, que se impunha pelas demandas políticas de independência, colocava o sertão e o seu povo como cenário e personagens ideais para um retrato do país totalmente autônomo em relação à Europa. Esses romances cristalizam o mito da brasilidade sertaneja, que vê no sertão e em sua sociedade as últimas reservas da nacionalidade preservadas diante do assédio da modernidade e do capital cultural estrangeiro. Essa positividade estabelecida para o sertão será ainda uma abordagem constante em boa parte da produção intelectual nacional do século XX, especialmente pela proposta regionalista de Gilberto Freyre. Mais adiante, o sertão será tomado como espaço da luta e da tomada de consciência por parte dos escritores, como nos romances dos anos 1930, que situaram suas tramas nesse espaço e que falaram sobre a vida e a cultura dos sertanejos, denunciando o abandono das classes políticas em relação a essa parte do país. A narrativa da chamada segunda fase do Modernismo brasileiro, no entanto, verá a região sob uma perspectiva crítica e bastante lúcida, entendendo as contingências materiais como resultado das desigualdades econômicas, do descaso histórico das classes políticas para com esses espaços interiores.

Foi, no entanto, a principal obra de Euclides da Cunha que efetivamente apresentou o sertão aos brasileiros, tornando essa espacialidade definitivamente uma questão urgente no debate nacional. Até então, por excessivamente preconceituosos e obscuros, ou por idealizantes e românticos, os registros literários sobre o sertão pouco diziam, de fato, sobre a realidade desse lugar. Em *Os sertões*, através de um método de composição que alia, ao mesmo tempo que põe em choque, a ciência, a epopeia e a vivência do autor entre os sertanejos, pela primeira vez o leitor cidadão pôde tomar contato com o tal “Brasil profundo”, anunciado desde o Romantismo, mas nunca efetivamente mostrado: “*Os sertões* revelam que a unidade nacional não existia de fato, e que naquele lugar vivia-se em tempos sociais e históricos distintos aos do litoral, este sim, civilizado.” (GUILLEN, 2002, p.109). Euclides da Cunha dá nova forma e novo fôlego à literatura sobre os interiores brasileiros e reafirma seus habitantes como fontes da pureza nacional, da brasilidade, indo de encontro aos “anseios de uma geração que ousou romper com a tradição monárquica e sonhar com uma nação onde, a partir do povo, materializa-se a nacionalidade” (OLIVEIRA, 2000, p.44). A visão oscilante do autor sobre Canudos, sobre seu povo e sobre suas formas de vida, ora reconhecendo a força por trás de sua resistência, ora vendo-os como personificações do atraso e da barbárie, se cristalizará de forma muito consistente em toda a apreciação que a literatura e o pensamento social brasileiros farão desse

espaço e dessa sociedade daí em diante. Assim, o sertão foi sempre ressurgindo na cultura brasileira sob “uma perspectiva dual, contendo, em seu interior, uma virtualidade: a da inversão. Inferno ou paraíso, tudo dependeria do lugar de quem falava” (AMADO, 1995, p.150).

Seguindo a linha dos intelectuais que se debruçavam sobre o povo, o século XX verá ainda se constituir um significativo movimento de estudiosos dedicados às manifestações culturais populares, os ditos folcloristas, que elegerão o sertão nordestino como o espaço ideal para o seu trabalho de recolha, registro e interpretação da cultura popular brasileira. Leonardo Motta (1891-1948), Câmara Cascudo (1898-1986) e Gustavo Barroso (1888-1959), entre outros, são alguns dos mais importantes estudiosos brasileiros que se dedicarão ao trabalho de pesquisa e registro dessas fontes de cultura então consideradas ameaçadas pelas formas de organização social modernas.

Se a oposição estrutural entre campo e cidade, que na realidade brasileira frequentemente se traduziu em sertão *versus* litoral, é uma das categorias fundantes do pensamento brasileiro, o combate à descaracterização cultural será outra obsessão da intelectualidade nacional, como mostra a cruzada empreendida por Gilberto Freyre ao longo de toda a sua produção escrita e atuação pública. Não por acaso o sertão será o lugar da pesquisa e o sertanejo a reserva da memória popular nacional nesse movimento que Albuquerque Jr. (2013, p.14) chamou de “síndrome do resgate”: trata-se da celebração acrítica da cultura popular por parte das elites brasileiras, nostálgicas de um tempo em que seu prestígio social e político era indiscutível. Esse interesse pela chamada cultura popular esconde, na verdade, a elaboração deliberada de uma positividade para o mundo rural, que gradualmente perdia espaço na configuração política brasileira. Assim, a preservação dos objetos dessa cultura através da pesquisa e do registro dos intelectuais significaria a “garantia e promessa de continuidade de uma região” (ALBUQUERQUE JR., 2013, p.69) e a manutenção de uma estrutura social patriarcal que privilegiava as elites rurais das quais esses agentes eram representantes.

A representação do sertão que surge na literatura do século XX, ainda que tributária da tradição discursiva que a antecede, inaugura uma nova forma de olhar para essa espacialidade. Conscientes do acirramento das desigualdades sociais resultantes da modernização desigual e periférica que se dá no país, o olhar artístico e estético, fará a um só tempo a crítica e a denúncia das injustiças sociais. Combatendo as idealizações, esse regionalismo mergulhará na cultura e na identidade sertanejas, dando-lhes importância e reconhecimento, situando no sertão as esperanças de resistência, de tomada de consciência e de uma virada política e cultural mobilizada pelas camadas populares, à espera do dia em que “o sertão vai virar mar”. A obra

cinematográfica de Glauber Rocha (1939-1981) é talvez o mais importante e icônico exemplar de discurso artístico que veicula essa visão utópica e profética sobre o sertão e o sertanejo. Em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), seu segundo e mais célebre filme, as personagens tornadas típicas do universo sertanejo pelo regionalismo tradicional, o cangaceiro (Corisco), o jagunço (Antônio das Mortes) e o beato (Sebastião), se debatem em uma disputa pela consciência do pobre e explorado vaqueiro Manuel. A trama cinematográfica representa um dilema sobre o caminho para a libertação da histórica condição de opressão: seria ele o da fé messiânica ou o da violência? Na obra do cineasta baiano, o sertão se torna palco de uma possível tomada de consciência que levaria à revolução. O discurso do atraso é reinterpretado através do entendimento de que a incivilidade e o destemor do sertanejo podem ser convertidos em força motriz, impulsionadora da transformação social e da redenção diante da condição colonial. Surge, assim, uma positividade para a personalidade sertaneja. “Diante da injustiça, da realidade que solicita a violência como condição de humanidade, a insurreição está sempre no horizonte. Não importa se consciente, passivo ou mergulhado na franca alienação, o oprimido traz uma disponibilidade para a revolta, mesmo que subterrânea.” (XAVIER, 2019, p.127).

Através de uma perspectiva diacrônica é possível perceber um trajeto de deslocamentos e ressignificações que se operam nos discursos que historicamente representaram o espaço do interior nordestino, nos quais tradição e renovação não se contrapõem, mas sim se entrecruzam. O sertão contemporâneo está, dessa forma, presente na literatura de hoje, recontado sob visões que, ao mesmo tempo que reforçam sua autenticidade psicossocial e cultural, transcendem e problematizam os estereótipos cristalizados principalmente pelos discursos superficiais veiculados pelas grandes mídias.

O sertão passa a ser visto por um movimento narrativo centrífugo, não mais se configurando e limitando-se aos discursos que procuravam a moldura fixa, por meio de enquadramentos históricos, geográficos e ficcionais preestabelecidos. O sertão ganha uma pluralidade de vozes, firmando-se como espaço de uma riqueza inigualável de imagens e imensamente polifônico. (ROMERO, 2015, p.133).

Perceber, portanto, a significativa presença do sertão na narrativa contemporânea implica a inserção dessas obras numa longa tradição de discursos que estabeleceram essa espacialidade como uma categoria de pensamento na cultura brasileira. Ao mesmo tempo, é importante buscar nessas obras os pontos de ruptura com a tradição, que negam o estabelecimento de estereótipos e procuram evitar formas de representação acrílicas sobre o sertão e os sertanejos. Para refletir sobre o papel dessa espacialidade nessas narrativas, no

entanto, é fundamental dialogar com as representações historicamente produzidas para essa categoria e para a sua comunidade e analisar os deslocamentos que esses discursos sofreram na atualidade, bem como identificar os elementos e representações que permanecem atuantes nessas obras e aqueles que são produzidos sob o olhar contemporâneo.

## 4.2 SERTÃO ARCAICO

A representação do sertão na narrativa contemporânea se dá através de uma dinâmica constante entre dois momentos, o passado e o presente. A percepção dessa espacialidade e de sua cultura parece ser dependente de sua configuração em um tempo que, no sertão, é outro: passa num movimento bastante específico, como se existisse em um hiato, um modo de suspensão que é qualquer coisa entre o passado e o presente, mas que certamente não é o futuro. “No sertão o tempo corre de outra forma, com outro ritmo e dimensão. É um tempo imobilizado. Tempo das origens cosmogônicas e imemoriais da nação.” (OLIVEIRA, 2000, p.49). Vemos hoje, através do neorregionalismo, um sertão que é diverso, já que sofreu transformações, e que por isso não é o mesmo daquele representado na vasta tradição do regionalismo nordestino. Por outro lado, as narrativas contemporâneas retratam esse espaço caracterizando-o a partir de uma dialética entre o que ficou e o que mudou nesse lugar e nessa sociedade. Essas obras, portanto, se revelam conscientes do processo de modernização muito particular que se deu na região, especialmente no seu interior, tão diferente daquele que se operou na maior parte do país, principalmente nos centros urbanos, que, ao longo do século XX, se integraram completamente aos modos de produção capitalista e sentiram os impactos dessas transformações nas formas de organização social que surgiram nesses contextos.

O sertão mostrado no neorregionalismo já não é mais aquele território isolado, apartado do mundo, que cultivava modos de vida arcaicos por não ter conhecimento e acesso aos objetos, concretos e simbólicos, da modernidade. Para o historiador Frederico Pernambucano de Mello (2011), o arcaísmo das sociedades sertanejas se explicaria principalmente por sua posição geográfica. O insulamento espacial e o fenômeno das secas, que tornavam o território incerto para a produção agrícola já durante a colonização, engendraram o isolamento social, político e cultural, mantendo essa sociedade ligada a um modo de vida considerado obsoleto em outros espaços, sempre em descompasso com a realidade nacional: “a mumificação dos costumes provocada pelo isolamento deitou seu braço poderoso, a ponto de se respirar ali, ainda nas primeiras décadas do século passado, um clima humano muito próximo do Quinhentismo e do

seiscentismo” (MELLO, 2011, p.20). A inserção das sociedades sertanejas na modernidade brasileira não se deu, entretanto, de forma sistematizada, através de um programa político e econômico que lhes garantisse o acesso aos modos de produção e aos bens de consumo. Dessa forma, a modernização sertaneja se deu de forma parcial e desorganizada. As narrativas nordestinas mostrarão que o sertanejo contemporâneo conhece o futuro através do acesso a certos signos e objetos que testemunham os avanços tecnológicos e não por significativas transformações sociais e culturais em seu espaço de vivência.

O sertão que foi construído pelos discursos literário e sociológico ao longo dos séculos XIX e XX tem na sua interface muito própria com o tempo uma de suas principais características constitutivas. Em diversos registros sobre essa espacialidade são constantes as imagens que a caracterizam como um lugar onde o tempo está parado: no sertão essa categoria segue uma outra lógica, que permite que, a despeito da superação de épocas e momentos históricos, não ocorram deslocamentos sensíveis a ponto de extinguir o modo de ser e de viver tradicionalmente sertanejos. A cristalização da sociedade sertaneja como a última reserva do passado, não só regional como também nacional, operada pelas diversas formas de abordagem regionalista, continua a aparecer na representação dessas comunidades nas obras que buscam apreender o sertão da modernidade.

As ideias, as imagens, os enunciados associados ao Nordeste, que o inventaram, são um componente decisivo dessa “falta de capacidade modernizadora”. Existe uma verdadeira falta de legitimidade social do valor da inovação, das novidades, uma falta de aspiração à mudança, um acentuado apego ao tradicional, ao antigo, fazendo com que a modernização atue no Nordeste no sentido de mudar o menos possível as relações sociais, de poder e de cultura. (ALBUQUERQUE JR., 2011, p.348).

A representação do sertão enquanto natureza (indômita, ignota, incógnita) tradicionalmente se valeu de imagens que sugerem a inalterabilidade. As características físicas desse espaço, como o clima, em especial o fenômeno das secas periódicas, a presença do sol inclemente, a vegetação e a incrível resistência dos seres vivos, sejam eles homens, plantas ou animais, sugerem a monotonia de um meio natural estático, que nunca muda e que, com isso, produz e alimenta toda uma ontologia que se identifica na permanência e não na mudança. O solo é seco, o clima é quente, o inverno não traz frio nem chuva e isso nunca será diferente. Os profetas da chuva leem a natureza e se sentem seguros para postular um inverno seco ou chuvoso: essa é a ciência sertaneja. Os sinais que permitem essas previsões são claros e sempre foram os mesmos. A natureza, lente através da qual as sociedades eminentemente agrárias sempre viram e perceberam o mundo, tem a propriedade da constância. O meio ambiente sertanejo, fundado na segura e na resistência, é mais obcecado que qualquer outro: para existir,



é necessário permanecer inalterado. Permanecer é resistir. Euclides da Cunha percebeu no homem do sertão a capacidade de compreender e interagir com a natureza da caatinga, por mais rude que ela se mostrasse. Fabiano, em *Vidas secas*, olhava para o céu e sabia que era hora de partir para fugir da seca e da carestia, como faziam as aves de arribação. A descrição da natureza sertaneja formula um espaço onde o natural e o social compartilham a mesma propriedade da inalterabilidade, e esse acabou se tornando um dos traços fundamentais dessa elaboração a que chamamos identidade sertaneja.

Nascemos numa terra selvagem, onde tudo já estava condenado desde o princípio. Sol selvagem. Chuva selvagem. O sol queima o nosso juízo e a chuva arranca as cercas, deixando apenas o arame farpado, para que os homens tenham de novo todo o trabalho de fazer outra cerca, no mesmo arame farpado. E mal acabam de fazer a cerca têm de arrancar o mata pasto, desde a raiz. A erva daninha que nasceu com a chuva, que eles tanto pediram a Deus. (TORRES, 2008, p.102).

A narrativa contemporânea percebe no sertão esse apego afetivo ao passado, por vezes até reativo em relação a qualquer signo de mudança ou progresso, mas não idealiza essa espacialidade em função dessa singularidade. A representação dessa aversão à modernidade é crítica e consciente dos limites que ela impõe à região, ao modo de ser e de viver dos sertanejos. Trata-se de uma leitura avessa, como se vê, ao olhar idealizante de escritores, folcloristas e sociólogos que tratavam esse traço de personalidade coletiva como prova de autenticidade, como uma luta consciente pela preservação do caráter nacional. Extintos os interesses que moviam os regionalistas a fixar sua terra no passado, a fim de garantir os seus privilégios sobre aquelas comunidades, abre-se o olhar literário para uma leitura desencantada dessa realidade. A tendência à fixidez, que se percebe no pensamento sertanejo, é vista sob perspectivas que por vezes podem parecer antagônicas, mas que se mostram conscientes dos revezes de uma tal postura diante do tempo. A afetividade que se revela no olhar de narradores e personagens, ao se voltarem para o sertão de suas origens, não impede que essas vozes denunciem os prejuízos que o apego exacerbado ao passado e a reatividade às transformações acarretam à existência na região.

As personagens principais de todos os cinco romances aqui analisados são migrantes. São homens e mulheres que deixaram a terra natal no passado e que, no momento focalizado nos textos, a ela retornam na condição de visitantes. Eles leem o espaço e a comunidade a seu modo e elaboram a sua percepção sobre o sertão que encontram depois de longa ausência. Suas impressões e sentimentos sobre o local são mediados pela memória: tanto do próprio sertão no passado, lugar das lembranças de infância e juventude, quanto daquelas que se construíram a

partir da experiência da partida e da sobrevivência nas grandes cidades e em diversos e constantes trânsitos por vários países.

Em *Galileia*, romance de Ronaldo Correia de Brito, três primos retornam ao interior nordestino depois de muitos anos de ausência. Eles se dirigem à Galileia, propriedade rural da família situada no sertão cearense, onde passaram a infância. Os primos empreendem a longa viagem para visitar o avô Raimundo Caetano, que está à beira da morte. Adonias, Davi e Ismael têm diferentes maneiras de lidar com o retorno ao sertão, pois consideram-no sob perspectivas diversas, que vão da admiração à repulsa por esse lugar e por seu povo. Ainda assim, para todos eles esse é um movimento doloroso, pois representa a rememoração de velhos traumas. A iminência da morte do avô, encarnação completa do médio proprietário rural sertanejo, traz a inevitável sensação de que com ele todo um mundo está se acabando.

Davi, músico que viveu nos Estados Unidos, não demonstra nenhum pesar por essas mortes. Sente-se incomodado pela falta de acesso à internet, fato que denuncia a não inserção desse espaço na grande “aldeia global” do século XXI, e reclama de toda a precariedade estrutural do restaurante de beira de estrada onde param para comer ainda durante a viagem de carro. Ele não é capaz de contrabalançar essas deficiências materiais locais com possíveis aspectos positivos sobre o lugar e sobre os seus conterrâneos. Nem mesmo as lembranças da infância sertaneja o comovem: o passado é puramente uma fonte de traumas, como o abuso sexual que sofreu na Galileia. Ismael, por outro lado, sente-se bastante atraído pelo sertão, mesmo tendo vivido nesse espaço uma infância de rejeição familiar por ser resultado de uma aventura do pai com uma índia. Sua experiência de migração, como índio “kanela” que partiu para a Noruega, foi marcada pelo preconceito e pela marginalização, o que lhe mostrou que a precariedade para um migrante nordestino/brasileiro/indígena pode ser ainda mais sensível nos ditos países de primeiro mundo. A personagem faz eco às representações mais tradicionais sobre o sertão, que o instauram como espaço de uma ontologia em conexão indissolúvel com a terra. Ismael entende a condição de pertença à comunidade sertaneja de forma semelhante a uma autoidentificação com uma raça, sentimento que a experiência de migração não pode anular. Ele afirma uma positividade para o ser sertanejo. “- É preciso muito tempo pra se gostar de um lugar. Eu nunca me acostumei à Noruega. Dizem que ela é melhor do que isso aqui. Eu não acho. O sertão a gente traz nos olhos, no sangue, nos cromossomos. É uma doença sem cura.” (BRITO, 2009, p.19).

A migração é certamente um aspecto fundamental não só das narrativas aqui analisadas como de boa parte dos romances produzidos por autores nordestinos a partir do século XX. A

história do sertão nordestino prova que o deslocamento popular, episódio da história regional que vem de tempos imemoriais, foi configurador determinante de toda essa sociedade, caracterizando-se o fenômeno da migração no Nordeste como uma verdadeira diáspora. As personagens migrantes da narrativa contemporânea não pertencem, portanto, a uma primeira geração de nordestinos que buscaram melhores condições de vida e oportunidades nas cidades grandes. Não são aqueles retirantes miseráveis que, fugindo das secas, chegavam até o público leitor citadino através dos romances de 1930. São homens e mulheres que, conhecendo em alguma medida a organização do mundo capitalista, percebem a falta de oportunidades de estudo e de trabalho digno no ambiente do sertão. Por isso, veem-se impelidos a migrar em busca de melhores condições de vida. Ao lado das razões pragmáticas, existem, é certo, as narrativas individuais que envolvem dramas familiares e traumas do passado que reafirmam a necessidade de partir. A percepção dessas personagens do espaço ao qual retornam se dá através da comparação com o passado do lugar e com os modos de vida aos quais se adaptaram (ou não) nas suas cidades de destino. Sua volta ao sertão acusa, assim, o choque entre duas sociabilidades radicalmente diversas: a das cidades e a do sertão, esta vista quase sempre como superior, como uma vantagem da vida interiorana em comparação à qualidade das relações interpessoais que conheceram nos centros urbanos.

As personagens migrantes têm suas impressões e seus sentimentos em relação à experiência do retorno reveladas através das narrativas e nelas se colocam em uma posição intermediária de pertença: são sertanejas, pois nasceram e viveram boa parte de suas trajetórias nesse espaço, compartilharam com a comunidade os valores fundamentais dessa cultura, mas, por motivos diversos, tiveram de partir e se adaptar a outros códigos. Por isso, quando regressam à terra natal, não se sentem mais pertencentes a esse ambiente, nem comungam inteiramente dos seus valores sociais e morais. Assim, o ponto de vista através do qual expressam o que percebem na volta ao sertão é de certo estranhamento. Apesar de conhecerem intimamente o povo e o lugar onde se encontram, surpreendem-se com a permanência e resistência da sociabilidade e dos modos de vida que conheceram na infância. Depois de passarem tanto tempo afastados, de terem com maior ou menor sucesso se adaptado à vida nas grandes cidades, as personagens migrantes se espantam por perceberem no sertão e na sua gente o passado ainda tão vivo. Em suas impressões é possível notar a adoção de uma perspectiva que se aproxima daqueles que vêm de fora. Ainda que o sertão e o seu povo sejam seus velhos conhecidos, o reconhecimento das formas de vida do passado os coloca numa posição distante

em relação a esse espaço. O olhar desses sertanejos, há muito tempo ausentes, passa a se identificar com o olhar do outro.

A experiência de migração estabelece para essas personagens uma condição similar à de desterrados. Ainda que retornem a seus lugares de origem, não encontram as referências do passado como delas se recordam. Evocando a célebre imagem de Heráclito, percebemos na singularidade dessas personagens a impossibilidade de banharem-se duas vezes no mesmo rio. O sertão ao qual regressam já não é o mesmo, nem são os mesmos esses homens e mulheres marcados pela experiência da estraneidade. A noção reconfortante de pertencimento se dilui, pois, tendo sido expostas a sociabilidades tão radicalmente diversas, tendo se habituado a ver nos rostos dos passantes a desconfiança e o estranhamento, tendo feito o esforço pela adaptação a uma lógica tão oposta à da vida em comunidade que conheceram no sertão, não é possível que esses migrantes retornem incólumes a uma disposição anterior. Para essas personagens, “que viveram a experiência do deslocamento forçado de suas terras nativas e de interação subordinada com outras formações culturais, bem como para seus descendentes, cessou de existir uma cena primária para onde voltar”. (ANJOS, 2005, p.26).

As personagens migrantes, quando retornadas ao sertão, experimentam a oscilação entre um sentimento de conexão com uma pretensa identidade que lhes é familiar e de desmoronamento de uma terra que já não podem encontrar como deixaram. Quando há a identificação de um espaço ou comunidade que lhes são (re)conhecidos, é o migrante que não mais se reconhece dentro dessas práticas.

Daqui pra frente preciso controlar minha impaciência diante da fala arrastada desse povo, da sua prosa demorada, comprida, interminável. E procurar entender o que há de bom nisso. Vai ver, eles é que estão certos. Fazem esse velho mundo parecer um pouquinho mais humano. O problema é que acabo não tendo saco para tanta falta de pressa. (TORRES, 1998, p.152).

Totonhim, personagem principal da trilogia de Antônio Torres, em *Essa terra*, primeira parte de sua trajetória, parte do Junco, pequeno povoado no sertão baiano, rumo a São Paulo em busca de melhores oportunidades de vida. O jovem segue o exemplo do irmão mais velho Nelo, que havia partido vinte anos antes. Nelo, depois de longa ausência, retornou à terra natal e foi recebido pelos conterrâneos como um vitorioso, como alguém que havia concluído com sucesso a jornada da migração para o “Sul-maravilha”, aspiração de tantos jovens sertanejos de seu tempo. A verdade, no entanto, é que Nelo não venceu em São Paulo. Foi marginalizado, tornou-se alcoólatra e retornou doente e sem família. As expectativas do pequeno povoado em relação ao seu êxito eram muito grandes, alimentadas pela forte idealização que os nordestinos

faziam da migração para as metrópoles do Sul e do Sudeste. Nelo então se sente fracassado por frustrar seus amigos e familiares e comete suicídio. É a trágica experiência do irmão mais velho que Totonhim carrega na bagagem quando parte para a metrópole.

Em *O cachorro e o lobo*, segunda parte da trilogia, a personagem retorna ao Junco por ocasião do aniversário de oitenta anos do pai. Totonhim retorna depois de vinte anos de ausência, exatamente o mesmo tempo que Nelo demorou para voltar ao sertão. Ele volta em uma situação muito mais estável do que a do seu malfadado irmão migrante: é funcionário do Banco do Brasil, tem um lar, mulher e filhos. Ainda assim, o regresso é para ele um momento crítico, de reencontro com o passado, com as memórias de infância e com os traumas, especialmente o do suicídio do irmão, a quem encontrou enforcado em um canto da sala de casa. Além disso, paira sobre o ilustre visitante a dúvida dos familiares e conterrâneos quanto a repetição do destino do irmão quando retornado ao sertão.

Algumas presenciadas por Totonhim em seu regresso ao Junco parecem congeladas no tempo em que deixou o lugar: há um mutirão para a limpeza da casa e para a organização de um almoço de boas-vindas, forma de sociabilidade típica das comunidades nordestinas; o pai, encarnação do estereótipo sertanejo, vive recluso, distante da cidade, tendo por companhia apenas as galinhas, numa negação veemente das cidades e de todos os signos que representam o progresso; a mãe costura à máquina, mas ainda é capaz de enfiar a linha no buraco da agulha sem precisar de óculos; os meninos brincam pela rua: um finge ser padre, o outro poeta, ocupações ameaçadas de extinção na modernidade, mas ambos sonham com o dia em que partirão para São Paulo.

Da janela vejo a velha e preguiçosa praça de sempre, com suas casinhas de platibanda coladas umas às outras, todas iguais, ou quase todas. Vejo uma ou outra pessoa andando, bem devagar, um passo hoje, outro depois de amanhã e o pensamento em anteontem. Vejo os telhados enfeitados por antenas parabólicas. [...] Um homem passa a cavalo, chapéu de couro, jaleco de couro, perneira de couro, sapatos de couro cru – deve ser o último vaqueiro. “Dia”, ele diz. “Dia”, respondo. (TORRES, 1998, p.45).

O tempo é sempre a unidade de medida que serve para a avaliação do espaço. No sertão, a fala das pessoas é arrastada, não há pressa para dizer. Os passos são lentos, como se não houvesse hora para chegar ao destino. O pensamento de quem caminha pela praça parece estar em outro tempo, e é no passado (anteontem). Essa maneira de encarar o tempo é radicalmente contrária ao ritmo que São Paulo imprime à vida de seus habitantes, funcionários de pequenas, médias e grandes empresas e corporações (como o Banco do Brasil), que precisam constantemente mostrar trabalho e rendimento. Na cidade não há tempo a perder, ser eficiente e ter sucesso são uma questão de tempo: ser rápido é uma necessidade. As antenas parabólicas

são os únicos elementos do cenário que sugerem objetivamente que sim, por ali o tempo também passou e trouxe algumas novidades, como as televisões, que mantêm os sertanejos em casa, acompanhando a programação que os situa no mundo, que os lembra que são parte da mesma nação de onde Totonhim acaba de chegar. Um vaqueiro a caráter arremata a cena, criando uma imagem simbólica para a representação do lugar que a personagem (re)encontra: o *cowboy* dos sertões, com perneiras e gibão, passeia pela praça tendo ao fundo as antenas parabólicas. Tradição e modernidade dividem o cenário e coexistem nesse espaço.

A narrativa de *Essa terra* é bastante fragmentada, outra das características constitutivas do romance contemporâneo. Essa falta de linearidade traduz perfeitamente a ambivalência dos pensamentos e impressões do narrador-personagem através de quem acompanhamos a história da humilde família do Junco. A divisão do livro em partes reflete a desordem nos sentimentos desse narrador em relação ao sertão que o pariu: “Essa terra me chama”, “Essa terra me enxota”, “Essa terra me ama” e “Essa terra me enlouquece”. Esses títulos mostram as posições contraditórias que Totonhim assume ao longo de sua trajetória em relação ao sertão e a seus conterrâneos. A dinâmica que se percebe em sua narrativa é basicamente de atração e repulsa - há o desejo de ficar, prestando apoio aos familiares e à comunidade, preservando a sociabilidade que, a partir da experiência de migração e marginalização do irmão, ele sabe que não mais encontrará em lugar algum. Por outro lado, prevalece o desejo de partir para o Sul, como fizeram Nelo e as irmãs, deixando o passado sombrio de desintegração familiar e de precariedade, buscando oportunidades que garantirão uma vida materialmente digna. Nara M. de Maia Antunes (2002, p.134) chamou a atitude de Totonhim em relação a sua terra de “ambivalência esquizofrênica”, uma vez que a personagem “vive simultaneamente dois mundos opostos”. Em outra passagem, a autora vê na obra de Antônio Torres o retrato de uma “identidade esquizofrênica do Nordeste brasileiro hoje” (ANTUNES, 2002, p.136).

Essa ambiguidade de olhares e de posicionamentos se explica na dificuldade da personagem em se perceber como parte integrante de um mundo arcaico que é a sua origem, mas que, ao mesmo tempo, o expulsa quando não lhe oferece alternativas seguras e concretas de permanência. O sertão, para o jovem Totonhim, agora visto por todos como o irmão do suicida, aparece então como um espaço opressor, onde as possibilidades de realização pessoal e profissional são mínimas. Os sertanejos jovens frequentemente aparecem na literatura regionalista como aqueles que mais desejam partir, pois sua juventude não combina com a cultura arcaica que encontram no sertão, “um espaço sem largos horizontes, enlaçando o sujeito em uma imutabilidade agonizante” (MARTINS, 2014, p.27). Ao compreender que o presente

no sertão equivale ao passado, Totonhim percebe na migração para São Paulo a única possibilidade de ruptura com os traumas, ainda que se mostre consciente de que foi a experiência da migração que colocou o irmão em uma condição de precariedade insuperável a ponto de levá-lo ao suicídio.

Escolher entre partir e permanecer é uma decisão que mais uma vez se traduz em termos de tempo. Deixar o Junco significa romper com o passado, com o sofrimento e com a imutabilidade de uma vida que no sertão será sempre a mesma. “Vinte anos para a frente, vinte anos para trás. E eu no meio, como dois ponteiros eternamente parados, marcando sempre a metade de alguma coisa – um velho relógio de pêndulo que há muito perdeu o ritmo e o rumo das horas.” (TORRES, 2008, p.20). O relógio parado, imagem emblemática, lembra aquele que Quentin recebe do pai em *O som e a fúria*, de William Faulkner, confessadamente uma das principais influências literárias de Antônio Torres<sup>9</sup>. Em ambas as obras, o objeto representa a incapacidade de apreender e compreender o tempo nos contextos em que as personagens se encontram. As duas narrativas se desenvolvem em sociedades tradicionais de matriz agrária, que se veem em crise diante de uma modernização das instituições que esses grupos não conseguem acompanhar ou mesmo entender.

A relação com o sertão também é mediada pelo tempo em *Galileia*. Adonias, narrador na maior parte do texto, descreve as personagens que compõem a família Rego de Castro, avaliando o modo como cada uma se conecta com o espaço sertanejo e com suas tradições. Tio Salomão é tido como um dos membros da família mais ligados à terra e à cultura local. Solitário, ele é um pesquisador autodidata da história e da genealogia dos sertões. Salomão dedica todo o seu tempo à manutenção da propriedade da Galileia, agora agonizante como seu patriarca Raimundo Caetano. Esforça-se para que, pelo menos na memória, essa sociedade e suas conquistas se mantenham vivas. “Tio Salomão é um regionalista. Existe coisa mais fora de moda do que um regionalista?” (BRITO, 2009, p.163). A zombaria do sobrinho não aflige o tio, estar na moda nunca foi um valor significativo para um sertanejo. Ele, no entanto, procura afastar-se do rótulo de regionalista, pois sabe que no entendimento do sobrinho ele equivale a uma acusação de obsolescência e de atraso. Além disso, Salomão não se identifica com as demandas regionalistas, pois enquanto intelectual sertanejo, proveniente de uma família patriarcal do sertão dos Inhamuns, conhece os reais interesses que moviam tais grupos e não percebe em suas intervenções realizações que tenham de fato ressaltado as contribuições

---

9 Em entrevista a Roberto D’Ávila, Antônio Torres fala sobre as memórias do Junco, sobre a importância do sertão em sua obra e sobre a relação com a obra de diversos artistas importantes em sua formação literária. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dXiDDUrUxrs>. Acesso em 12/5/2020.

nordestinas para o país. Dessa forma, o tio busca ser visto como o homem que resguarda as tradições sertanejas da família, conhecedor e cultivador da cultura e da história do seu povo, evitando, no entanto, assumir com isso uma postura que possa parecer retrógrada. Ao invés do movimento de negação da modernidade, ele lamenta que as inovações tecnológicas tenham ficado apartadas e inacessíveis à produção agrícola sertaneja, relegando ainda mais o espaço ao atraso econômico no contexto do desenvolvimento regional. A propriedade de sua família é um exemplo da decadência que atingiu a economia rural sertaneja depois da modernização dos meios de produção. A personagem, por outro lado, se nega a aceitar a morte dessa sociedade sertaneja, mitificada pelos discursos artístico, historiográfico e regionalista. Por isso Salomão cultiva esse passado, enclausurado e solitário em sua biblioteca, que nenhum outro parente tem interesse em frequentar.

Percebia seu esforço em busca do que é permanente e sobrevive ao furor das mudanças. E admirava o quanto ele insistia numa consciência regional, procurando desenvolver um pensamento e uma prática cosmopolita. Separado de um passado mítico e irrecuperável, esforçava-se por achar no presente um caminho para ele e o seu mundo sertanejo. (BRITO, 2009, p.162).

Como veremos, são frequentes, no neorregionalismo, as referências e diálogos com figuras e obras importantes para o tradicionalismo cultural nordestino. Na obra de Antônio Torres esse movimento se verifica através da centralidade das canções de Luiz Gonzaga na narrativa, e na obra de Ronaldo Correia de Brito é o próprio regionalismo, como programa de atuação, que é referenciado, como ocorre com a personagem Tio Salomão em *Galileia*. A cultura é frequentemente uma via através da qual as personagens do neorregionalismo procuram acessar o universo do sertão. Ela resulta de um trabalho de construção discursiva que frequentemente é tomada como retrato objetivo desse espaço e dessa sociedade. Em *Dora sem véu*, a personagem principal, Francisca, se debate em torno do choque entre o discurso acadêmico sobre o sertão e a realidade da sociedade com a qual se depara ao retornar a Juazeiro do Norte, no Ceará.

Francisca, uma reconhecida socióloga de meia idade, recebe de seu pai, em seu leito de morte, a missão de encontrar a avó e os tios. Jonas, quando criança, abandonou a pobre família em busca de melhores oportunidades e acabou perdendo o contato com a mãe, Dora, e com os irmãos. Ele carregará culpa e dúvidas sobre o destino de sua família e delegará à filha o compromisso de buscar informações sobre os parentes desaparecidos. A última pista que Francisca obteve sobre Dora é a de que ela esteve em Juazeiro do Norte como romeira, em busca dos conselhos e das bênçãos de Padre Cícero, figura central na religiosidade sertaneja.



Assim como milhares de retirantes desesperados diante da seca, essa mãe desassistida teria procurado o conforto através do “Padim” ainda nos anos 1930. Depois de ter feito a promessa ao pai, Francisca parte com o marido, com quem vive uma relação deteriorada, para o sertão do Cariri numa busca já fracassada antes mesmo de iniciada, uma vez que seria impossível, considerando o tempo transcorrido, encontrar a avó com vida. A jornada de Francisca, portanto, esconde várias buscas que são suas e não de seu pai: uma delas certamente é o reencontro com o sertão e com a sua cultura, dessa vez não como pesquisadora, mas como mulher nordestina, parte integrante dessa grande comunidade que só lhe tinha sido acessível até então como fonte de pesquisa acadêmica.

Apesar de não pertencer à classe social dos romeiros com os quais viaja no caminhão pau-de-arara, Francisca não é uma completa estranha no interior nordestino. A personagem passou boa parte de sua vida transitando pelos sertões como pesquisadora. Sua produção acadêmica tratava sobre a cultura local, mais especificamente sobre a literatura de cordel. Seu contato com os sertanejos, além dos laços familiares do lado paterno, foi intenso: sua pesquisa foi baseada em entrevistas e na recolha de depoimentos, poemas, canções e demais objetos culturais populares da região. Durante anos, ela ouviu e falou com os sertanejos, por isso, sente que os conhece bem. Ao se aproximar do sertão contemporâneo e perceber nessa espacialidade os graves resultados da injustiça social, a socióloga enfrenta uma crise moral por se perceber na posição de intelectual que exalta uma cultura sem ter a dimensão da realidade cotidiana do povo que a produz.

A trajetória de Francisca mostra uma dolorosa tomada de consciência sobre o seu distanciamento em relação ao mundo sertanejo, a despeito de toda uma vida de tentativas de conexão pela via da cultura. Francisca percebe ter se enganado quanto à possibilidade de compreender o sertão por dentro numa “verdadeira idealização do popular, da experiência folclórica, da produção artesanal” (ALBUQUERQUE JR., 2011, p.91), que não são capazes de apreender por si sós a complexidade do sertão de hoje. Entre as diversas buscas que se ocultam por trás de sua jornada, está a necessidade de conhecer efetivamente o sertão, apreendendo-o através da vida real de todos os dias, sentindo-se parte dele. Francisca procura uma imagem do sertão mais completa do que aquela que lhe veio através da universidade. A trama de *Dora sem véu* se constrói, portanto, através da narrativa de Francisca, que a todo o momento choca os conhecimentos que sua pesquisa acadêmica lhe deu sobre o sertão tradicional com os relatos e trajetórias reais dos romeiros com quem se relaciona durante a viagem. Em cada romeiro com

quem dialoga, a socióloga vê a avó Dora, que compartilhou com esses conterrâneos a fé em Padre Cícero para enfrentar as mazelas sociais que os oprimem historicamente.

A leitura que Francisca faz do sertão contemporâneo está baseada naquilo que permaneceu nesse lugar a despeito da passagem do tempo. A cultura popular sertaneja sempre foi o principal ponto de contato entre a personagem e esse povo, por isso ela continua a buscar nesses símbolos uma forma de proximidade e diálogo com esse mundo. Durante sua jornada pelo sertão, Francisca por vezes recorda e por outras reencontra efetivamente várias formas de persistência cultural: os grupos de reisado formados por trabalhadores rurais; uma cega que toca rabeça e entoa antigos romances de matriz ibérica medieval; as antigas canções de trabalho que embalavam os trabalhadores dos engenhos; a literatura de cordel, ainda muito consumida entre os sertanejos que, segundo ela, se tornavam “bibliotecas humanas” (p.200), uma vez que costumavam memorizar os versos dos folhetos para contá-los posteriormente aos visitantes.

Todos esses objetos culturais são parte da construção da identidade sertaneja, estão associados exclusivamente a esse espaço. Nenhuma outra região do país cultiva especificamente esses signos: a presença da rabeça, dos romances medievais memorizados e do reisado são exemplares da chamada arte armorial, que evidencia a resistência de uma identidade artística entre a produção cultural sertaneja e a arte popular ibérica. Como lembra Albuquerque Jr. (2011, p.91), “as pretensas tradições nordestinas são sempre buscadas em fragmentos de um passado rural e pré-capitalista.” Trata-se, portanto, de saberes nada modernos ou globalizados - ao contrário, esses objetos se situam na contramão de toda a cultura de massa contemporânea.

Assim como nas demais obras analisadas, em *Dora sem véu* a passagem do tempo se torna uma medida através da qual a personagem avalia e tenta compreender a realidade do sertão da modernidade. Bernardo, primo do marido de Francisca, um escritor proprietário de terras no sertão, parece ter uma impressão sobre aquela cultura similar à da socióloga. Sua apreensão da realidade que o circunda se dá através da leitura do que permaneceu e do que mudou no sertão de hoje.

Nossa viagem tinha um motivo, Bernardo finalizava um romance e sua memória regressara ao lugar de origem. Os personagens se moviam no Recife urbano, mantendo um pé no sertão. Bernardo acredita, como alguns filósofos do século XIX, que toda arte pode se tornar mito uma vez mais e representar a totalidade do universo. A cultura sertaneja, por mais que apontasse para a desintegração do mundo e de seus valores, parecia guardar os últimos resquícios de uma sociedade mítica. (BRITO, 2018, p.17).

O romance que Bernardo escrevia curiosamente apresenta as características fundamentais do neorregionalismo. Nesse ponto, mais uma vez, há um movimento

metalinguístico na narrativa de Ronaldo Correia de Brito. As personagens do livro de Bernardo vivem em uma grande cidade, mas seus laços com o sertão persistem e são tematizados na narrativa. A propriedade de conservação do passado também é percebida pelo personagem-escritor como traço fundamental da sociedade sertaneja. O entendimento de Bernardo sobre essa cultura mostra certa identificação com o discurso regionalista. O mito da reserva cultural brasileira do sertão, fonte preservada da nossa autenticidade, reaparece através da personagem que, mais adiante, louva o passado de riqueza agrícola que colocava o interior nordestino como a principal força econômica do país: “nos bons tempos, quando o Nordeste brasileiro se transformara em grande produtor, um homem colhia, sem a ajuda de maquinários, noventa quilos de capuchos” (BRITO, 2018, p.17). Bernardo alça, ainda, o sertão a um nível mítico, dotando essa comunidade de saberes e de uma sociabilidade extintos em qualquer sociedade urbana moderna. A volta ao sertão que empreende ao lado de Francisca é, portanto, para ele uma procura por fontes de pesquisa, uma busca pelo que resta do passado, pelos laços comunitários perdidos para o homem contemporâneo, mas que permaneceram no sertão.

O discurso regionalista reaparece ainda na narrativa através de outra personagem, o Professor Garcilaso, um intelectual do Crato, cidade vizinha a Juazeiro do Norte, parte da chamada região do Cariri cearense. O professor encarna o típico pesquisador sertanejo, que conhece a cultura local e a coloca em uma posição central, quando não superior em importância em relação a outras regiões do país, alimentando especialmente uma rivalidade em relação às cidades: “Vivi sempre no Crato. O Cariri cearense é o centro do mundo, Juazeiro a matriz da religiosidade popular.” (BRITO, 2018, p.160). Francisca visita o professor, velho colaborador em suas pesquisas acadêmicas, que “fala como se estivesse numa sala de aula” (BRITO, 2018, p.160), e ouve suas reflexões a respeito da cultura popular regional:

Nas redações do colégio eu me sentia inseguro em escrever sobre as florestas que tanto impressionavam os professores habituados às leituras de Tolstói, Balzac, Maupassant, alheios às nossas espécies nativas, oitizeiros, baraúnas, angicos, muricis, aroeiras, quixabeiras, carnaúbas, juazeiros e gameleiras. Um dia perguntei ao professor de literatura por que era obrigado a conhecer um abeto e se exigiam de um estudante francês que memorizasse os nomes da vegetação mirrada da caatinga. O mestre tinha a resposta pronta. Nossa literatura era regionalista, nossos escritores não preenchiam os cânones universais e por isso éramos tão pouco lidos dentro e fora do país. (BRITO, 2018, p.161).

Não é difícil perceber uma grande afinidade entre as concepções de Garcilaso e o regionalismo de Gilberto Freyre. O tom panfletário, que prega a preponderância e o cultivo dos saberes regionais, tomando a natureza e a cultura locais como relicários que devem ser protegidos, uma vez que preservariam a autenticidade e a identidade popular, é bastante similar

nos discursos desses intelectuais. No polêmico “Manifesto regionalista”, por exemplo, Freyre toma os mesmos objetos dos quais fala o professor, “as velhas árvores da terra”, para exemplificar o perigo da descaracterização cultural: as árvores nordestinas, ao lado dos doces típicos da culinária local, seriam tesouros que deveriam ser preservados através de registros como a literatura e que, na visão do regionalista pernambucano, estavam dia a dia perdendo espaço para as árvores estrangeiras: “Há no Nordeste de hoje árvores e plantas vindas da Europa, do Oriente, da África que crescem nos sítios ou nos quintais, não só como se fossem naturais da região, porém como se fossem gente: gente de casa.” (FREYRE, 1996, n.p.).

Garcilaso parece um membro do grupo regionalista de Recife que chegou cem anos atrasado. Há, nesses movimentos metalinguísticos que atravessam a narrativa, certa atitude provocativa, que de certa forma ironiza e expõe a inadequação, quando não o ridículo, do discurso regionalista. Toda a argumentação do professor se afina àquela dos anos 1920, que vê nos elementos estrangeiros o servilismo cultural tacanho dos brasileiros que, por deslumbramento diante dos signos forâneos, não reconheceriam a riqueza de sua própria terra. A fala da personagem faz ainda uma defesa implícita do regionalismo, quando aponta na postura de seu professor de escola um desmerecimento da literatura nordestina por ser ela regional e que, portanto, se oporia ao universal, verificável apenas nos clássicos europeus.

Um ponto fundamental em *Dora sem véu*, no entanto, é o tom de desencanto que se apreende do olhar de Francisca. A percepção que a socióloga tem do sertão contemporâneo é muito mais lúcida e realista do que aquela flagrada na fala de muitos de seus interlocutores, como o professor Garcilaso. O discurso regionalista, ainda que ressentido do abandono à região, é baseado na superioridade e numa positividade artificial e alienada criada para o Nordeste. A jornada de Francisca em busca de Dora, que se revela na verdade uma travessia a procura de si mesma, do autoconhecimento e do seu outro sertanejo, vai denunciar os preconceitos de classe que a própria Francisca carrega a despeito de toda a sua trajetória de tentativa incessante de diálogo e de integração com essa cultura. É como se a protagonista percebesse que o saber acadêmico, cultivado por tantos anos, é insuficiente e até mesmo mentiroso na sua capacidade de apreender toda essa ontologia. Encarando sob nova perspectiva essa espacialidade, ela percebe que não a conhece efetivamente como imaginava:

Procurava nas três cidades mais importantes do Cariri e nos seus habitantes os traços de uma modernização conservadora, combinando o velho e o novo capitalismo. [...] Escutava homens e mulheres simples, acreditando que as grandes ideias estariam entre os políticos e os intelectuais. Porém, já nessa época, as vozes humildes e ofendidas representavam a procura de um milagre, o encontro com a história que eu nunca ouvi

narrada na academia. Talvez, porque essa história não interessava ao ambiente universitário, ou porque eu me tornara surda aos seus apelos. (BRITO, 2018, p.142).

Francisca, como socióloga, obviamente não ignora a particularidade atribuída à identidade coletiva sertaneja de se manter fortemente ligada aos códigos e valores do passado. Assim, a personagem nutria utopicamente a esperança de encontrar no sertão contemporâneo uma sociedade que soubesse equilibrar as tradições e a irrefreável globalização, formulando a possibilidade de uma “modernização conservadora”. Francisca encontra um espaço que, se não soube equilibrar essas duas sociedades, do passado e do presente, foi capaz de mantê-las em uma curiosa coexistência. Sua ilusão de estabilidade e harmonia, no entanto, não se verifica. O sertão contemporâneo também sofre com os problemas da vida moderna, ao passo que mantém boa parte de seu povo ainda apartada dos benefícios do progresso e da tecnologia. A experiência de Francisca entre os romeiros, ouvindo suas histórias e percebendo em si e em seus pares preconceitos e idealizações em relação ao universo sertanejo, mostrou que para conhecer de fato o sertão, é preciso descer à terra e percebê-la para além dos fetiches culturais das elites que ajudaram a cristalizar o discurso do tradicionalismo nordestino. A busca de Francisca por Dora, àquela altura certamente morta, se justifica na medida em que ela encontra no rosto de cada romeira, de cada pobre mãe sertaneja, a figura da avó. *Dora sem véu* é, assim, um romance sobre uma busca, não por uma parente desaparecida, drama comum às comunidades marcadas pela diáspora, mas sim por um povo, pela realidade de uma cultura e por uma forma de fé que surpreendentemente ainda são encontrados nos sertões hoje.

#### 4.3 SERTÃO MODERNO

A representação do sertão no neorregionalismo não ignora as mudanças e os deslocamentos que são percebidos pelas personagens sobre esse espaço. Nas obras aqui analisadas, os homens e mulheres que apreendem e narram o sertão são sertanejos que, depois de longa ausência, tendo vivido em diversos lugares do mundo, retornam à sua terra e fazem sua leitura do espaço e da comunidade a partir de suas memórias e de suas experiências de migração. Mais uma vez uma percepção bastante particular do tempo no sertão se torna baliza para as avaliações dessas personagens migrantes. A observação da realidade que encontram certamente não lhes permite afirmar que no sertão o tempo não passou. A existência de um novo interior nordestino se revela através de objetos que representam as inovações tecnológicas, das novas formas de sociabilidade que configuram as relações interpessoais, do recrudescimento da criminalidade ou da decadência, não só da economia local como também dos recursos naturais

e humanos disponíveis. Por outro lado, vindos das cidades grandes, esses sertanejos retornados não percebem a modernidade como um processo que se deu igualmente nos diferentes espaços onde circulam e veem a realidade sertaneja diferente daquela que encontram nas metrópoles para onde migraram.

As lembranças do passado permitem às personagens fazerem a leitura das transformações pelas quais sua terra de origem passou durante sua ausência. Ainda assim, fica claro que essa modernização não corresponde àquela que se observa nas cidades: diferentemente do bem-estar e da segurança que o progresso material leva a outros lugares, no sertão as inovações estão restritas ao alcance de poucos e, muitas vezes, as estruturas locais obsoletas não oferecem condições para o bom funcionamento desses recursos. A modernização no sertão é muito mais discreta, é menos radical, e paradoxalmente se desenvolve através de uma possibilidade de convivência com costumes e ontologias que seriam consideradas arcaicas pelos códigos urbanos. É como se, no sertão, a modernidade tivesse chegado apenas aos pedaços, parcialmente.

Os romances contemporâneos que têm sua ação no espaço do sertão estão cheios de imagens e descrições que contrastam, numa só cena, o passado e a modernidade, como a do vaqueiro tradicionalmente caracterizado que atravessa a praça, tendo ao fundo as antenas parabólicas que Totonhim flagra em *O cachorro e o lobo*. Outro exemplo é o final de *Galileia*, quando Adonias, durante o caminho de volta para o Recife, onde mora com a família, para em Russas, pequena cidade do sertão cearense, durante um tradicional evento religioso local, a Festa de São Gonçalo. O narrador descreve o que vê: ao lado das referências que tipicamente compõem o cenário das festas populares regionais, novos elementos, verdadeiros emblemas da modernidade, se somam a esse painel.

Barracas de comida e pequenos comércios de roupa e artesanato enfeitam a rua comprida. As pessoas soltam fogos, sobem e descem na rua. Os brinquedos giram num parque de diversão. Avisto duas lan houses. Entro numa delas, peço um computador. Meninos brincam em jogos de rede. (BRITO, 2009, p.234).

A seguir o narrador revela quem são os jovens sertanejos que, totalmente alheios ao evento que envolve e une toda a comunidade historicamente, gastam os trocados que conseguem entregando galões de água mineral em redes sociais a procura de aventuras amorosas. Ao lado do sertão da tradição, os jovens buscam se integrar ao mundo das relações virtuais, desinteressados da sociabilidade que é celebrada na manutenção das festas populares religiosas.

Um dos primeiros aspectos que chamam a atenção dos migrantes que retornam à terra natal são os objetos que passam a fazer parte do panorama do sertão. Signos concretos da modernidade, esses aparelhos impressionam os recém-chegados, que certamente não esperavam encontrá-los em tal profusão. Eles são também sintomas da grande desigualdade que caracterizou o processo de modernização no Brasil. Os mais pobres, ainda que se mantenham apartados de direitos e benesses possibilitados pela tecnologia, não ficaram indiferentes a essas novidades, que lhes chegam principalmente através da publicidade. O desejo de consumir independe das possibilidades financeiras reais de boa parte da população local. É assim que, regressando depois de vinte anos de ausência, Nelo, em *Essa terra*, é celebrado pelos conterrâneos: sua fala, suas roupas, seus dentes de ouro, seus óculos de sol e, principalmente, seu rádio de pilhas são sinais que testemunham o seu sucesso no Sudeste. Todos esses objetos, incomuns no Junco dos anos 1970, alimentam a idealização dos jovens locais quanto à migração. O trágico destino de Nelo provará que esses indícios de êxito são superficiais e deixará toda a comunidade em choque diante do terrível engano provocado por um simples rádio.

O desejo de se inserir pelo consumo também aparece como um impulso que leva os mais vulneráveis socialmente para o caminho da criminalidade, especialmente os jovens, presas fáceis em um espaço que não lhes oferece oportunidades reais de crescimento e de realização. Em *Galileia*, os primos que viajam rumo à velha propriedade da família param em um bar para comer e beber e conversam com o dono do humilde estabelecimento. Davi tem receio de abandonar o seu computador portátil sobre a mesa, tem medo de que alguém possa levá-lo. Sua apreensão se torna motivo de riso para o proprietário do bar, pois o seu aparelho lá não teria nenhuma utilidade, já que não há acesso à internet naquela localidade. Ele conta aos clientes que o filho de dezesseis anos, que antes o ajudava no pequeno negócio, agora está preso.

Mas ele quis um celular! Desejou não sei pra quê. Não tem nenhuma utilidade aqui. Nem pegar pega. Pode ligar o seu agora e testar. Pega? Pega não! Ele viu na televisão e achou bonito. Agora, os rapazes acham feio vestir roupa de couro, botar um chapéu na cabeça. Estão no direito deles. Mudaram os tempos. Pra que serve vestir roupa de couro, botar chapéu na cabeça, se não tem boi pra correr atrás? Serve apenas para dançar xaxado, folclore, o senhor conhece. (BRITO, 2009, p.38).

O adolescente, que estudava à noite em escola bastante distante, pegava condução todos os dias para chegar à escola (“De cavalo essa juventude não aceita andar”!) e cometeu o roubo. Iniciado, assim, no mundo das contravenções, deixou seus pais sem o auxílio que prestava no modesto negócio que gera o sustento da família. O pai ainda sofre com a impossibilidade de compreender o filho, o que se estende à dificuldade de entendimento de toda a juventude, dessa nova geração de sertanejos. A sedução de que foi presa fez com que o adolescente roubasse um

dos aparelhos mais representativos de nossos tempos, sem que pudesse usá-lo no sertão onde vive, pois o sinal das empresas de telefonia não cobre a região. Mais adiante, o pai lucidamente percebe o que está por trás do descaminho do filho: “O rapazinho meu filho roubou o aparelho por vaidade, por luxo.” (BRITO, 2009, p.39). A falta de oportunidades e de horizontes para os jovens do sertão de hoje, que têm conhecimento das novidades do mercado e que são constantemente assediados pela publicidade e pelo desejo de pertencimento, reforça a sua situação de vulnerabilidade social, pois eles sentem o desejo de consumir e de se inserirem pelo consumo, mas sabem que onde vivem não há oportunidades de trabalho dignas que lhes permitam o acesso a esses bens. Assim, a imaturidade, aliada à pobreza, faz com que o caminho do crime apareça como uma via para a obtenção desses objetos simbólicos da vida moderna.

O proprietário do bar entende a situação do filho a partir do deslocamento que o tempo provocou no perfil dos sertanejos. A partir do declínio da economia rural local, que ocorre ao longo de todo o século XX, as atividades tradicionalmente sertanejas vão se tornando obsolescências. Os jovens de hoje não mais se sentem comprometidos com os códigos morais sertanejos, não querem mais viver da pecuária. Na fala do pai essa visão de mundo é simbolizada pela possibilidade de ir para a escola a cavalo e de usar as rústicas vestimentas características de vaqueiro (as mesmas que o surpreso Totonhim ainda pôde flagrar no Junco). O pai, no entanto, compreende que essa grande mudança nas expectativas das novas gerações reflete o movimento inexorável do tempo. Dessa forma, o sertão dos vaqueiros resta agora apenas como peça de museu, nos objetos de folclore que interessam apenas aos velhos da terra, aos turistas e aos intelectuais que celebram o relicário nordestino, presas de uma espécie de fetiche cultural, inconscientes do fato de que esses objetos já não têm nenhum significado prático para o sertanejo de hoje.

Nenhum aparelho, entretanto, é tão recorrente nos romances analisados como a televisão. Considerando as datas de publicação do *corpus* de análise desse trabalho (1976, 1997, 2006, 2009 e 2018), percebemos que o recorte temporal abordado compreende mais de quarenta anos, nos quais muitas inovações tecnológicas surgiram e se popularizaram, especialmente nas grandes cidades brasileiras. Esse recorte temporal permite postular que a televisão ainda era um dos principais símbolos do consumo das sociedades que constituíam o público leitor dessas obras. Na cena do diálogo entre os primos e o dono do bar, em *Galileia*, o narrador ressalta que há o tempo todo uma televisão ligada ao fundo. Foi provavelmente através dela que o jovem sertanejo, agora um contraventor, conheceu o fascínio que um celular pode exercer. No sertão da modernidade pela metade, a internet chega, mas só pela televisão, ainda indisponível nos



*smartphones*. Ela proporciona apenas o anúncio de um futuro que ainda não é acessível aos habitantes da região.

Quando Totonhim chega ao Junco, depois de vinte anos de ausência, está ansioso para reencontrar os parentes e amigos que não vê há tanto tempo. Convida o pai para fazerem visitas aos conterrâneos e o velho sertanejo lhe adverte: “- A essa hora, meu filho? Logo na hora que todo mundo tá vendo televisão e não quer conversa? Aqui agora é assim: televisão, televisão, televisão.” (TORRES, 1998, p.161). É bastante recorrente a presença desse aparelho como principal ocupação dos lares sertanejos nas narrativas analisadas. As antenas parabólicas, que possibilitam o funcionamento desses eletrodomésticos em lugares mais isolados, também são constantes nas descrições que os sertanejos regressados fazem do espaço com o qual se deparam.

Adonias, assim como Totonhim, também se impressiona com a grande quantidade de antenas nas residências sertanejas: “Desejei bater à porta de uma delas, dar boa-noite às pessoas, xeretar o programa que assistiam. Não consigo imaginá-las atravessando a porta para os afazeres nos currais e roçados, depois de se intoxicarem de novelas.” (BRITO, 2009, p.15). A fala da personagem traz mais uma das imagens que contrapõem (ou sobrepõem) o sertão rural invadido por signos e valores da cultura de massas urbana. Há uma quebra na expectativa de Adonias quanto à sociedade agrária que ele deixou ainda na infância, e que agora se espreme em suas casas para acompanhar os produtos vendidos pela televisão. Tanto na tentativa de aproximação de Totonhim, quanto na de Adonias, há um ressentimento quanto à sociabilidade sertaneja perdida que ainda trazem na memória, frequentemente avaliada pelas personagens migrantes como aspecto no qual o sertão é superior às grandes cidades. Suas recordações das noites interioranas mostram as famílias, os vizinhos e os amigos sentados em cadeiras na calçada, conversando e aproveitando o frescor noturno que ajudava a aplacar o calor do interior das residências sertanejas.

O histórico insulamento que caracteriza geograficamente o sertão e o seu povo agora não mais se explica pelo difícil acesso a essas comunidades, traço frequentemente considerado como configurador da identidade sertaneja. O isolamento, no sertão contemporâneo, se transforma em um hábito: cada um na sua casa, todos ligados à televisão. A cena remete ao costume urbano daqueles que não podem apreciar a noite na rua sob pena de se tornarem presas dos criminosos. As personagens migrantes que retornam ao sertão terão que lidar com o sentimento de frustração e de estranhamento na própria terra, quando percebem a impossibilidade de um reencontro total com o sertão do seu passado.

O desejo do retorno – entendido como a vontade de ter novamente o acesso a um conjunto de significantes simbólicos autênticos e supostamente próprios de um local de origem é necessariamente frustrado. [...] Aqueles que fisicamente voltaram não conseguiram mais enxergar, com os olhos formados no exílio, aquilo que tanto ansiavam ver novamente. Diante da impossibilidade de reverter os efeitos transformadores da dispersão – e de retornar, portanto, a um passado mítico - passaram a traduzir significados que já não reconheciam plenamente como seus em modos de vida gestados em outros espaços. (ANJOS, 2005, p.27).

A televisão é ainda um veículo que mantém os sertanejos ligados ao resto do país, descaracterizando o isolamento que historicamente definiu a vida no sertão. Através da publicidade e dos programas, os sertanejos têm acesso a conteúdos massificados e se sentem de algum modo inseridos no mundo do mercado e do consumo. Essas atrações promovem um trabalho contrário ao do regionalismo tradicional quando mostram as regiões não centrais do país de forma rasa e estereotipada, quando não preconceituosa, ou quando simplesmente apagam as particularidades culturais locais em detrimento de uma uniformização que estabelece o Brasil como lugar de uma cultura e de uma ontologia exclusivamente urbanas. A TV desperta os sonhos de consumo dos jovens sertanejos que passam a desejar objetos que antes nem sabiam que existiam. Além disso, o Brasil que aparece na televisão não é o dos telespectadores do sertão, não é a terra que conhecem e nas personagens das telenovelas não podem reconhecer o seu modo de ser e viver. Opera-se, assim, um esvaziamento da cultura regional, tanto pela padronização das particularidades locais através do olhar da televisão, quanto pela percepção dos jovens que passam a considerar o seu modo (sertanejo) de ser obsoleto e fora de moda e, assim, procuraram “atualizar” sua cultura, sua maneira de falar e de se relacionar, conforme os códigos citadinos que lhes são apresentados principalmente pela mídia nacional.

Uma televisão aporrinha meus nervos. Todo boteco possui uma, ligada no mais alto volume. O sotaque brasileiro que se impôs ao restante do país entra pelos ouvidos, contamina o jeito das pessoas falarem, a música de cada região. A nova língua geral do Brasil é esse arremedo de fala que todos copiam. Não há rapaz ou mocinha que não tente falar igual aos artistas da TV, envergonhados de serem diferentes. (BRITO, 2009, p.232).

Mas não apenas as noites devotadas à televisão unem os sertanejos e os moradores das grandes cidades brasileiras. Há também, em comum entre esses dois espaços, um incrível aumento na violência e na criminalidade. A violência no sertão certamente não é um fenômeno recente, nem mesmo pode ser considerada como um resultado da modernidade. Há extensa bibliografia que estabelece a agressividade e a impetuosidade como alguns dos traços mais característicos dessa sociedade, que se materializa na formação e consolidação de uma das mais cruéis e lendárias formas de banditismo que o mundo conheceu: o cangaço. A celebridade que esses malfeitores alcançaram, por seus feitos terrivelmente cinematográficos, contribuiu para a

cristalização de um ideário que fixa o sertanejo como um tipo indomável, incivilizado e particularmente violento. A criminalidade que aparece na narrativa contemporânea situada no sertão, no entanto, é bastante diferente, mais próxima por suas características e motivações àquela que assola todas as grandes cidades brasileiras sem exceção. O cangaço era um fenômeno de base rural, uma vez que raramente esses bandidos faziam ataques a cidades, geralmente se mantinham concentrados nos interiores, onde se sentiam protegidos pelo isolamento e pelos poderosos proprietários rurais que lhes davam guarida. A violência com a qual as personagens se deparam no sertão de hoje se parece muito com aquela que eles encontram nas páginas dos jornais das capitais.

Totonhim, ao voltar ao pacato Junco, vê a novidade de sua chegada ser ofuscada pela notícia de um crime que se deu na pequena localidade. O supermercado foi assaltado e, durante a ação, um homem foi ferido. Ao empreenderem cinematográfica fuga, os criminosos balearam o funcionário de um posto de gasolina, que tentou reagir a um novo assalto, e sequestraram um homem para roubar o seu carro. A polícia, despreparada para ocorrências tão urgentes e arriscadas, não havia iniciado a perseguição aos bandidos, pois o único carro da corporação estava no conserto. “- É o progresso – digo eu. – O Junco acaba de entrar no mapa do mundo.” (TORRES, 1998, p.91). Outro conterrâneo, que comenta o crime na venda, concorda que o episódio é resultado dos tempos modernos. O posto de gasolina assaltado era novo, havia sido inaugurado recentemente, junto com a estrada recém- finalizada: “Taí pra que serve estrada asfaltada.” (TORRES, 1998, p.91). Na perspectiva dos moradores do Junco, a modernização cobra um preço e, junto com os benefícios que a inovação pode proporcionar à população, vêm os problemas. A estrada asfaltada tirou o Junco do seu isolamento, aqueceu a economia local através da demanda pelo posto de gasolina, mas também serviu de via de acesso para os criminosos chegarem ao lugar.

Em *Dora sem véu* a violência, por vezes concreta, por outras uma ameaça virtual, é uma presença constante, durante toda a jornada empreendida por Francisca. Na já referida conversa entre a socióloga e o professor Garcilaso, ela resume sua percepção sobre o que encontrou no sertão: “Falo das minhas impressões sobre o Cariri, a tristeza em ver o crescimento da violência junto com a modernização.” (BRITO, 2018, p.163). Para a personagem, assim como para os conterrâneos de Totonhim, o aumento da criminalidade está diretamente ligado ao progresso, vem de carona com a modernização que traz a desigualdade e a “glamourização” do consumo.

Durante a viagem, Francisca se envolve e dialoga com os romeiros que buscam o santuário de Padre Cícero para fazer e pagar promessas. Suas histórias são atravessadas pela

violência em suas diversas formas. Daiane, por exemplo, engravidou de Hermógenes, homem perigoso, acusado do estupro e da morte de três mulheres. A jovem decide fazer um aborto ilegal e quase morre em função de uma infecção. Recuperada, Daiane e sua família vão a Juazeiro do Norte para pagar promessa feita pela mãe ao Padre Cícero. Hermógenes a persegue e passa a rondar a moça, ameaçando matá-la por ter “tirado” o seu filho. Daiane, dias depois, é misteriosamente assassinada. A personagem com quem Francisca se relaciona de forma mais íntima é Wires, jovem do agreste nordestino que vai a Juazeiro do Norte cumprir promessa feita ao “Padim” depois de grave acidente de moto que quase lhe custou a perna. A socióloga se envolve afetiva e sexualmente com o jovem, mas essa relação será pautada o tempo todo pelo medo e pela insegurança. Francisca receia que o rapaz, de origem humilde e muito mais novo do que ela, possa ter se aproximado dela apenas para roubá-la ou ferí-la.

Wires, mais do que um desconhecido, representa o “outro de classe” de Francisca, moradora de uma grande cidade muito violenta, habituada a ver nos jovens pobres uma ameaça. Desconfiada em relação às informações que Wires deu sobre sua vida, ela decide pesquisar na internet sobre a cidade onde o rapaz vive. A tela do computador mostra o que os noticiários têm a dizer sobre as cidades do sertão: “Vejo fotos de acontecimentos sociais, shows com bandas de forró, desfiles cívicos, procissões, rostos e poses, vários homens assassinados, expressões apavorantes, poças de sangue no chão.” (BRITO, 2018, p.92). A pesquisa instantânea aumenta a insegurança de Francisca quando liga o seu jovem amante a um espaço que se caracteriza pela violência e pela miséria. A superficialidade das informações que vêm através do Google não permite que se saiba a narrativa por trás desses crimes, o espetáculo do sangue e dos cadáveres explicitamente fotografados pela imprensa sensacionalista é mais importante do que a compreensão do fenômeno social que está por trás dessas mortes. A acadêmica Francisca, no entanto, tem condições de avaliar essas informações inserindo-as na história do sertão.

Sinto o mesmo horror de quando via as cabeças decapitadas dos cangaceiros, expostas num museu em Salvador. Não há legendas, ninguém se preocupou em identificar as vítimas nem escreveu por que foram mortas. Acabou-se, fica por isso mesmo, a polícia certamente nem investigou os assassinatos. (BRITO, 2018, p. 92).

Nesse ponto, as imagens da violência sertaneja contemporânea e do cangaço se encontram. Francisca, como socióloga, conhece bem a capacidade que os fenômenos sociais têm de se reinventarem e de se revelarem sob outras formas em novos contextos. As fotos dos homens assassinados na cidade do amante mostram que a violência no sertão sobrevive. A personagem, ao traçar um paralelo entre o passado e o presente, afirma a violência como uma consequência de uma realidade político-social produtora de desigualdades e que ainda é

verdadeira nesse espaço. A foto que vem à memória de Francisca é simbólica, pois documenta o fim do mais sangrento episódio da história dos interiores nordestinos. Depois de morto Lampião, o mais famoso bandido do Nordeste, e outros dez componentes de seu bando, suas cabeças foram decepadas pelas forças volantes policiais e expostas à visitação pública por vinte e sete anos. Ao relacionar as duas imagens, Francisca estabelece paralelos entre aqueles homens sertanejos que, criados em ambientes de extrema violência, organizaram uma das mais cruéis formas de banditismo social já vistas, a ponto de atraírem a atenção do mundo inteiro como mostram os estudos de Billy Jaynes Chandler (1981), principal biógrafo de Lampião, e de Eric Hobsbawn (2015) um dos maiores historiadores do século XX. Mais uma vez, no neorregionalismo o passado serve como forma de entendimento do sertão do presente, tanto através da comparação entre esses contextos, quanto pela verificação da recorrência ou da transformação de fenômenos sociais que se reinventam, revelando, assim, a persistência das mazelas que historicamente vitimizam a região e o seu povo.

Os romances neorregionalistas trazem narradores em geral muito conscientes dos processos sociais e históricos que conformam o sertão da atualidade. Eles são formalmente educados (Francisca é doutora em Sociologia; Totonhim se torna chefe de recursos humanos do Banco do Brasil; Davi é músico erudito; Adonias é médico), numa contextualização que acompanha as ações de ampliação do acesso à educação que tiveram lugar no país ao longo do século XX e que intensificaram no início do XXI. Essas personagens são migrantes, habitantes de grandes cidades brasileiras, e conhecem vários países. O olhar desses nordestinos, portanto, não coincide com a avaliação do sertanejo comum proveniente das classes populares, personagem por excelência de boa parte da literatura regionalista. Essa formação lhes permite ler o espaço onde se encontram mais ou menos conscientes de todo o passado da região e, assim, reconhecer as implicações sociais que a história e a cultura locais revelam no presente.

Conhecedores do esplendor do passado sertanejo, frequentemente essas personagens assumem o discurso da saudade. Seu regresso ao sertão, no caso de todos os romances aqui analisados, nunca é definitivo, pois todos têm, em alguma medida, uma existência já estruturada nas grandes cidades para onde migraram e, além disso, a falta de oportunidades que percebiam no sertão que deixaram anos antes ainda parece ser uma realidade desse espaço. Dessa forma, a volta aos lugares da infância e o reencontro com os amores do passado, com os amigos e familiares, fazem com que esses sertanejos evoquem um arcabouço afetivo que os liga ao sertão e à comunidade. Nesse movimento da memória, o sertão do passado reaparece com suas cores renovadas na lembrança da natureza local, ainda preservada, na sociabilidade baseada em

rígidos códigos, como a hospitalidade, a defesa da honra e o trabalho comunitário gratuito em prol de um benefício individual, como nos chamados mutirões. Tendo na memória esse arcabouço de imagens afetivamente positivas, as percepções desses migrantes retornados se resumem na ideia de decadência do seu lugar de origem. O desmoronamento do sertão da tradição, vivo ainda apenas na lembrança, contamina as narrativas dessas personagens de tons melancólicos. Essa perspectiva, que encara as mudanças como perdas, é uma das constantes do discurso regionalista.

A saudade é um sentimento pessoal de quem se percebe perdendo pedaços queridos de seu ser, dos territórios que construiu para si. A saudade também pode ser um sentimento coletivo, pode afetar toda uma comunidade que perdeu suas referências espaciais ou temporais, toda uma classe social que perdeu historicamente a sua posição, que viu os símbolos de seu poder esculpido no espaço serem tragados pelas forças tectônicas da história. (ALBUQUERQUE JR., 2011, p.78).

A decadência que aparece nas narrativas pesquisadas pode assumir diferentes formas e é percebida pelos migrantes sob diversas perspectivas, entre as quais se destacam a economia, a conservação do espaço natural e da cultura e a debandada dos jovens, que representam a força de trabalho capaz de trazer o progresso. Entretanto a pobreza e a condição de marginalidade na qual vive parte significativa dos sertanejos certamente não é uma realidade que se verifica apenas na contemporaneidade. No passado, a seca, a fome, a violência e o abandono por parte do poder público configuraram o sertão como o espaço da miséria por excelência no contexto nacional. Uma parte importante da literatura regionalista nordestina, especialmente os chamados romances de 1930, reforça a carestia como traço dessa sociedade a fim de denunciar as precárias condições de vida dessas populações. A pobreza, vista pelas personagens no sertão de hoje, é diferente, pois pouco difere daquela na qual vivem os habitantes das periferias das grandes cidades. O sertão da modernidade parece inclusive ter copiado os mecanismos de exclusão já bastante produtivos nas grandes cidades do país.

Em *O cachorro e o lobo*, Totonhim decide voltar à casa onde nasceu e dela encontra apenas “um caco de telha”. A imagem do abandono e da decadência entra em choque com as lembranças dos momentos felizes ali vividos, em meio às frutas e aos animais que compunham a paisagem local. No caminho, é abordado por uma esmoler que lhe pede alguma ajuda. Surpreso, Totonhim reconhece na pobre mulher sua Tia Anita. Ele recorda o quanto ela e seu falecido tio eram figuras respeitadas na comunidade e se questiona como era possível que ela estivesse agora em condições tão precárias. A tia, ao reconhecê-lo, esclarece: “-Teu tio, que Deus o tenha, vendeu a casa e as terras quando ficou velho e cego, sem poder mais trabalhar. E deu quase todo o dinheiro pros meninos irem pra São Paulo.” (TORRES, 1998, p.104). Na

narrativa da tia, a migração dos filhos, somada à impossibilidade de manutenção do sustento através da atividade rural, cada vez mais decadente, causou sua marginalização. Anita não formula essa síntese, pois provavelmente não estivesse consciente dela, mas as causas apresentadas para a desintegração de sua família e a perda de seus bens estão diretamente ligadas à modernização da vida sertaneja. Há grande similaridade entre o drama dos sertanejos pobres e o dos moradores das periferias das cidades grandes, por isso Totonhim receia quanto ao destino que tiveram os primos em São Paulo. “Santo Deus. Posso até já ter cruzado com alguns deles pelas ruas, mendigando. E nem parei para perguntar se eram meus primos.” (TORRES, 1998, p.105). A mãe no sertão e os filhos em São Paulo, ainda que tão distantes geograficamente, provavelmente estão agora vivendo da mesma maneira, excluídos e marginalizados, dependentes da boa vontade de quem passa para sobreviver.

Depois de dez anos de sua visita ao Junco, narrada em *O cachorro e o lobo*, Totonhim, agora um senhor aposentado, de seu apartamento em São Paulo, revisita mentalmente o passado, na narrativa de *Pelo fundo da agulha*, parte final da trilogia. Ele recorda as impressões que colheu na sua última passagem pelo sertão e, num diálogo imaginário com a mãe, que provavelmente já teria morrido àquela altura, fala do que encontrou:

- É, o que mais vi por lá foi pasto abandonado. Aquela lavourinha que dava para sustentar toda uma família, e ainda sobrava, acabou. Os filhos foram embora, os pais morreram, e quem ficou e comprou as terras não é doido de pegar dinheiro em banco para plantar. Quanta fartura tinha naquele lugar, da própria terra, quando a gente morava lá, não era, mamãe? Agora, na feira e no supermercado, é quase tudo importado de São Paulo ou da Argentina, sei lá. Até feijão e milho que era o que mais dava ali. (TORRES, 2006, p.198).

O cenário descrito por Totonhim opõe o sertão do passado, que se torna o lugar da fartura e da independência de poder plantar e ter o suficiente para viver, ao sertão do presente, do abandono, da precariedade, da necessidade de submissão ao mercado para a aquisição de produtos importados que a região sempre teve a capacidade de produzir. Enquanto o sertão obedecia à lógica própria, quando se podia plantar, colher, trabalhar a terra em família e passar a propriedade para os descendentes, aquele era o espaço da felicidade e da abundância. Quando os jovens partiram para as cidades e a atividade agrícola, sempre dificultada pelas secas, se tornou impossível pela falta de braços para o plantio, o alimento passou a vir do supermercado, e com isso toda uma ontologia foi subvertida e profanada.

Esse esvaziamento do sertão, causado pelos recorrentes fluxos migratórios para as cidades, fenômeno fundamental para a configuração da moderna sociedade nordestina, paradoxalmente reforça a imagem dessa espacialidade como o lugar do passado. Os jovens,

representantes por excelência do novo e da mudança, partem para as cidades deixando na terra os velhos, que não têm fôlego, coragem ou disposição para a aventura migratória. A terra onde permanecem também não é mais aquela de outros tempos, onde podiam plantar e garantir a existência. Esse espaço adquire, assim, uma tonalidade fantasmagórica, pois se torna o lugar do passado, da monotonia, do silêncio, do vazio e da solidão.

Moram pessoas velhas nessas casas arruinadas, escuras e cheias de tralha inútil. Elas vivem da aposentadoria de um salário mínimo. A fumaça dos telhados denuncia a presença delas. Grito “ô de casa”. Uma velha atende. Mora sozinha. Todos partiram, mas ela resistiu ali. Manda que eu entre, que me abrigue do sol. Parece louca. Cozinha em fogão a lenha, em panelas de barro, pretas de fuligem. (BRITO, 2009, p.86).

A descrição reflete uma imagem de total obsolescência: revela a solidão dos que permaneceram no sertão, velhos, ainda a cultivar práticas já esquecidas, que já não servem aos mais jovens. A senhora cozinha em panelas de barro cobertas pela fuligem do tempo, no fogão a lenha. Ela vive exatamente como seus antepassados. Sua existência, nesse espaço, circundada tão somente por tais objetos, parece um anacronismo, o que a faz parecer louca. A velha não tem um referencial lógico e aceitável no tempo e, aos olhos do médico Adonias, não é possível concebê-la ou compreendê-la senão por uma explicação que a tire da normalidade e a insira no terreno da loucura.

Os sertanejos que regressam a sua terra avaliam esse espaço através da perplexidade diante dos inúmeros distanciamentos que veem no seu lugar de origem. Surge o desconforto provocado, em parte, pela ausência de antigos signos que conformam a memória afetiva dos migrantes e pela percepção das mudanças que ocorreram no sertão, que, em geral, não lhes parecem positivas e são apresentadas na narrativa por olhares extremamente críticos. As transformações sociais, físicas e econômicas não parecem ter representado uma melhora nas condições de vida do povo. Com frequência, o sertão hodierno é mostrado como um espaço que reproduz os problemas das grandes cidades, adotando inclusive as mesmas práticas de exclusão conformadas à realidade sertaneja, como a formação de periferias a partir do momento em que o sertão cresce e “se espria por bairros distantes e pobres” (BRITO, 2018, p.156).

Há nesse ponto um deslocamento de perspectiva em relação ao regionalismo tradicional e esse movimento é bastante característico da representação que se articula na ficção regional contemporânea. A autenticidade do sertão e do seu povo, base argumentativa do tradicionalismo cultural nordestino, hoje se transforma em uma uniformização percebida pelas personagens, que veem na sua terra a substituição da existência arcaica sertaneja pelas formas de exclusão e injustiça sociais que configuram os grandes espaços urbanos brasileiros. Na medida em que o



sertão contemporâneo se moderniza, reproduz os mecanismos de segregação dos centros econômicos e políticos do país e do mundo. O tom assumido pelos narradores, assim, não é de celebração irrefletida do progresso e da modernidade.

Em *Dora sem véu*, Francisca vê uma radical mudança no mundo do trabalho sertanejo. Essa transformação é perceptível especialmente na natureza desses serviços, alguns deles inadaptáveis à sociedade moderna. “Artesãos do couro, madeira, barro e flande competem com as quinquilharias importadas da China.” (BRITO, 2018, p.156). A autenticidade sertaneja, bojo do orgulho regional, é sobreposta pela globalização do mercado, que uniformiza o consumo e apaga a identidade do artesanato historicamente produzido por um povo que confere aos seus artesãos o título de mestre<sup>10</sup>, o que revela o grande respeito com que tradicionalmente foram considerados nessas comunidades. Em uma cena bastante emblemática sobre a transformação do mundo do trabalho sertanejo, Francisca retorna a uma propriedade onde realizou pesquisas no passado, antigo engenho de cana-de-açúcar. O cenário que ela encontra é de completo abandono.

De gravador em punho, procuro os que se exilaram nas periferias das cidades, os homens e as mulheres que cantavam durante o trabalho. Peço que cantem, e eles esqueceram o que sabiam. Quando lembram algum verso, soa desafinado, sem altura nem brilho, fora do espaço e sem a função de animar o trabalho. São cantigas mortas, enlutadas como os urubus de batina negra. (BRITO, 2018, p.197).

Há uma percepção de que o sertão da infância, da natureza preservada, da agricultura familiar, do tradicionalismo e do discurso acadêmico, tal como sobrevive na memória, é irrecuperável e essa consciência dilaceradora atravessa todos os narradores das obras aqui analisadas. Os poucos versos das antigas canções que ainda podem ser encontrados nos recônditos da memória não fazem mais sentido, pois não têm o mesmo valor e significado no contexto atual, estão “fora do espaço”. Eles não dizem mais nada sobre os sertanejos e sobre os seus trabalhos hoje. São anacronismos, como as panelas de barro cobertas de fuligem que Adonias encontra na casa da velha senhora sertaneja. Antunes (2002) aponta que em *Essa Terra*, o pai de Totonhim exemplifica a descaracterização do trabalho sertanejo diante de um processo de modernização parcialmente realizado. O velho sertanejo tem grande resistência em relação às cidades e prefere permanecer, ainda que sozinho, na zona rural. Um dos motivos dessa inadaptação se deve a consciência de que o seu trabalho, símbolo da dignidade de um pai de família simples, não teria relevância e reconhecimento dentro da lógica urbana. “Em Junco, o

---

10 Basta lembrarmos de Mestre Amaro, de *Fogo Morto*, de José Lins do Rêgo, um artesão do couro.

velho pai sente orgulho de seu ofício de carpinteiro, mas na cidade torna-se um desempregado.” (ANTUNES, 2002, p.135).

O radical deslocamento no mundo do trabalho sertanejo, que acompanha a lógica das cidades, contribui muito para a exclusão das camadas mais pobres da população desse espaço. Sem acesso à educação básica de qualidade, muito menos a um ensino técnico que pudesse atualizá-los para o mercado atual, os trabalhadores sertanejos se tornam peças de museus. “Agricultor, vaqueiro, oleiro, amansador, seleiro, tropeiro, aboiador, queijeiro, parteira, rezador, encantador de serpentes, cambiteiro, todos se sentem na obrigação de aprender novas artes.” (BRITO, 2018, p.77). A realidade do trabalho no sertão é mais um dos aspectos que permitem olhar esse espaço situado em um tempo intangível, um hiato entre o passado e o presente. Os ofícios tradicionais, que organizaram a vida em sociedade no sertão por tanto tempo, não encontram mais lugar na contemporaneidade e, por outro lado, os trabalhadores não estão aptos à prestação dos serviços que dariam conta das demandas atuais, pois não tiveram acesso a nenhum tipo de preparo para essas funções. Além disso, as cidades sertanejas não parecem estar suficientemente adaptadas ao mundo globalizado para gerar tais postos de trabalho. O meio rural, em crescente declínio desde o século XIX, tampouco oferece oportunidades de inserção e adaptação para os trabalhadores.

Se as pequenas e médias cidades sertanejas<sup>11</sup> resistem em grande medida nesse hiato de tempo, conjugando vaqueiros, antenas parabólicas, aparelhos celulares, assaltos, sequestros-relâmpago, fogões a lenha e panelas de barro, a zona rural mostra importante transformação em relação ao passado. A avaliação desses espaços como imagens de decadência é uma constante nas narrativas estudadas. De alguma maneira, a época dos engenhos, das imponentes propriedades rurais, do poder soberano das famílias importantes e de seus patriarcas, parece estar na memória e no horizonte de expectativas dos migrantes que retornam ao sertão.

A Galileia, velha propriedade da família Rego de Castro que dá título ao romance, é um exemplo bastante representativo desse declínio. Davi, Ismael e Adonias, que passaram a infância na fazenda, reencontram-na em situação de abandono, com capacidade produtiva praticamente nula. Simbolicamente, e Adonias o percebe claramente, a Galileia definha como seu dono incontestável, o avô Raimundo Caetano, reforçando uma já tradicional representação

---

11 As cidades sertanejas representadas nas obras estudadas são, quase todas, pequenas. Há uma exceção significativa no caso de Juazeiro do Norte e do Crato, no Ceará, onde se desenvolve a trama de *Dora sem véu*, de Ronaldo Correia de Brito. De acordo com o último Censo (2010), a população da primeira é de 249.939 e da segunda cidade 121.428 habitantes. A população de Sátiro Dias (BA), nome atual do Junco que figura na trilogia de Antônio Torres, é, segundo o último levantamento oficial, de 18.984 habitantes. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ce/panorama>. Acesso em 3/6/2020.

literária de simbiose entre o sertanejo e a terra que se acabam juntos: “A Galileia reflete a doença do avô. A mesma infecção que destrói sua carne parece arruinar a terra. O mato invade as plantações, as cercas e os currais tombam.” (BRITO, 2009, p.111). As causas apontadas para explicar a ruína da velha propriedade são a desestruturação da família, célula fundamental para a manutenção da posse da terra, que se deu tanto por conflitos interpessoais quanto pela migração dos mais jovens, que não têm interesse em perpetuar a secular tradição do patriarcado rural dos Rego de Castro. Em uma conversa, Adonias questiona o primo, um “empresário bem-sucedido” sobre a possibilidade de reabilitar a Galileia, ao que Elias contesta: “A agricultura e a pecuária faliram no Nordeste.” (BRITO, 2009, p.113). A decadência da região também surge, portanto, como explicação para o fim do esplendor da propriedade e, com ele, do clã com o qual ela se confunde.

Os três filhos mais velhos de Raimundo Caetano construíram suas moradas em torno da casa do pai, nunca abandonando a Galileia, propriedade da família desde os primeiros sesmeiros. Apesar das divisões a cada morte de um patriarca, ela continua extensa como se crescessem em vez de minguar. Latifúndio improdutivo, em nada lembra os inventários do passado, com até doze mil cabeças de bois e vacas. - Os tempos são outros – diz Raimundo Caetano. - A terra perdeu a sustância. De onde se tira e nunca se botá, acaba. (BRITO, 2009, p.53).

A força da conexão com a terra se enfraquece a cada geração. Enquanto o patriarca Raimundo Caetano se esgota aos poucos junto com a Galileia, os filhos sobrevivem a ela, mas ainda se mantêm conectados ao espaço quando optam por permanecer no sertão. Os netos, entretanto, migraram todos para grandes cidades e nelas se estabeleceram. O esgotamento da terra é a explicação de Raimundo Caetano para a derrocada da propriedade, enquanto Adonias, Elias e o Tio Salomão buscam entendimento do processo de decadência do sertão em fatores econômicos, políticos e sociais.

O regionalismo tradicional, fomentado principalmente por Gilberto Freyre nas primeiras décadas do século XX, tentou recriar o auge do Nordeste rural e reestabelecê-lo através do discurso da preservação da autenticidade regional. Uma das categorias fundamentais dessa construção é o engenho. No discurso regionalista, essa construção adquire o *status* de base de toda uma sociedade, da “civilização do açúcar”, como nomeia Freyre, e que representa o apogeu político e econômico da região no contexto nacional. O engenho simboliza a trajetória do Nordeste, desde o estabelecimento desse espaço como principal centro produtivo e econômico do país desde o século XVI, até a derrocada desse modo de produção, com a abolição da escravidão e a mecanização do processo, o que deu origem às usinas. Em sua volta

ao sertão, Francisca, em *Dora sem véu*, busca no que restou dos engenhos os sinais de alguma sobrevivência da sociedade que se estruturou através dessas construções.

- Vim aqui muitas vezes, durante anos. Sinto falta de um engenho de rapadura, ali adiante, do cheiro de melaço, dos burros carregando cana, dos gritos dos homens tocando os animais. A moenda girava pela força da água que corria numa levada. Descia de uma nascente, na encosta da serra. Depois instalaram um motor elétrico. No começo eu pensei: tudo bem, viva o progresso. A máquina não muda o doce da cana, nem o da rapadura. Mas sentia um aperto no coração quando olhava a antiga mó, feita com madeira de lei, um caule grosso de uma árvore da região. Sem uso, ela foi atirada no meio da bagaceira, parecendo um elefante morto, as pernas para cima, apodrecendo depois que lhe arrancaram as presas de marfim. Doía ver aquilo. Era o sinal de uma transformação, uma coisa condenada a desaparecer. (BRITO, 2018, p.118).

Nesse trecho, assim como em todos os outros nos quais a personagem se refere aos engenhos, o tom é de nostalgia. A narrativa se enche de representações sensoriais que tentam dar conta de todas as referências que são mobilizadas pela imagem, contida na memória, de um lugar e de um tempo agora inexistentes: as cores, os cheiros, os sabores e os cantos dos trabalhadores dos engenhos resistem apenas na lembrança. Na avaliação de Francisca, a mecanização da produção também aparece como fator causador da derrocada desse complexo econômico e social. A descrição das ruínas do engenho se reveste de um discurso sentimental ressentido, que vê nos escombros não só os resquícios de uma época, como também as testemunhas de um passado grandioso. A comparação do antigo mecanismo com um elefante morto, que apodrece depois de ter as presas de marfim retiradas, ou seja, aquilo que garantia o seu valor, dialoga com a compreensão de Raimundo Caetano sobre a decadência da Galileia. Os tempos de esplendor destruíram as possibilidades produtivas do sertão, que teve seus recursos naturais exauridos e o seu sistema econômico devorado pela ganância representada pela fúria produtiva das usinas.

Os narradores das obras analisadas nesse trabalho, enquanto migrantes que retornam ao sertão de suas origens, estão em constante movimento. São abundantes as cenas que trazem viagens de carro, como ocorre em *Essa terra*, *Galileia* e *O cachorro e o lobo*, ou em caminhões “paus-de-arara”, como aquele em que viajam Francisca e os romeiros rumo a Juazeiro do Norte em *Dora sem véu*. Boa parte das impressões que as personagens narram sobre o sertão se dá a partir de seus percursos, quando entram em contato com zonas mais isoladas e nelas são capazes de perceber as permanências e os deslocamentos que se deram nos sertões contemporâneos. Essas cenas e esses personagens moventes se opõem à fixidez representada nos cenários do regionalismo tradicional. Marc Augé (2012) destaca a frequência dos episódios que trazem personagens em movimento na arte contemporânea e as interpreta como reflexo dos processos

de globalização, que põem diferentes culturas e ambientes em intenso contato, diluindo fronteiras concretas e simbólicas que outrora os distinguiam. Para o pesquisador francês, os carros, caminhões e veículos em geral, bem como as estradas, os aeroportos e as estações rodoviárias, quando se convertem em zonas de ação das personagens, se tornam “não-lugares”, pois constituem espaços que negam a condição de estabilidade que tradicionalmente caracteriza os cenários nas narrativas. Os “não-lugares” se opõem à noção de “lugar antropológico”, ou seja, “àquela construção concreta e simbólica do espaço que não poderia dar conta, somente por ela, das vicissitudes e contradições da vida social” (AUGÉ, 2012, p.51). Assim, os romances neorregionalistas reafirmam a (re)construção literária do lugar como uma categoria em constante elaboração, compreendendo-a em uma nova realidade, que exige uma representação processual do espaço da ação narrativa. Os “não-lugares” simbolizam a desconstrução das noções rígidas de região e das culturas locais como objetos fechados e como ambientes da comunidade, pois “assim como os lugares antropológicos criam um social orgânico, os não lugares criam tensão solitária” (AUGÉ, 2012, p.87).

O espaço sertão, representado nos romances contemporâneos, certamente não é uma imagem desconhecida do público leitor. É possível ainda reconhecer nele categorias que tradicionalmente o inscreveram no imaginário coletivo. A resistência à novidade, os ideais de honra e valentia, a seca, o espírito de comunidade e a religiosidade popular estão presentes no neorregionalismo. Essas narrativas, portanto, não apagam as tradições que discursivamente desenharam esse espaço simbólico de complexa elaboração. Por outro lado, as personagens que narram o sertão da atualidade são agora capazes de se despirem de concepções idealizadas e cristalizadas sobre o lugar, e de compreendê-lo em sua dimensão sócio-histórica, lendo criticamente o ambiente, percebendo-o como resultado de jogos de interesses que legaram o sertão ao abandono. Moacir dos Anjos (2005, p.69), ao falar sobre a obra dos artistas nordestinos contemporâneos, percebe que eles “fazem do Nordeste um território movente imerso numa temporalidade que se contrai e se distende. São trabalhos críticos que desmontam a ideia de região como algo imutável e que reconstroem suas fronteiras como espaços de trocas”.

É nesse percurso híbrido que o neorregionalismo reconhece o sertão: sempre atravessado pelas categorias que historicamente singularizam essa cultura e que dela são indissociáveis e, ao mesmo tempo, contaminado pela globalização que o tirou de seu isolamento histórico. A literatura nordestina contemporânea atualiza o retrato do sertão enquanto natureza, cultura e sociedade, mostrando-o participante dos processos modernizadores, ainda que estes sigam um ritmo específico nesse caso. Essas narrativas reestabelecem a possibilidade

representacional regionalista quando reafirmam o sertão como categoria artística constantemente reinventada e, por isso, uma presença permanente na literatura brasileira.

## 5 O HOMEM

*O sertanejo é, antes de tudo, um forte.*  
*Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha

*Paraíba masculina*  
*Muié macho, sim sinhô.*  
“Paraíba” (1952), de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira

As personagens sertanejas constituem uma das categorias de maior força representacional da literatura regionalista brasileira. Ao longo da história do gênero, esses homens e mulheres foram sendo falados através da voz de agentes autorizados (e interessados), que formularam uma representação desse povo que até hoje persiste no imaginário coletivo nacional. Ao contrário do que o critério inicial de naturalidade poderia sugerir, o pertencimento a um determinado grupo regional nada mais é do que uma complexa construção discursiva. Os discursos que instituíram o nordestino captaram, de acordo com o contexto sócio-histórico em que se enunciavam, perspectivas diversas para compor esse perfil humano, através do olhar científico (biológico, eugênico, etnográfico) e sociológico (antropológico, ideológico, político). O sertanejo, derradeira reserva da pureza racial brasileira, descendente direto dos índios que habitavam nosso inóspito interior, preservado durante séculos pelo isolamento geográfico, já foi tanto celebrado como o mais bravo e digno exemplar de nossa terra, quanto alvo de intenso preconceito, visto como a encarnação do atraso, da ignorância e da barbárie.

É importante perceber que os discursos que instituem a região Nordeste são os mesmos que estabelecem o seu habitante, ou seja, é a partir da emergência gradual do programa regionalista que esse personagem toma corpo e passa a atuar na literatura brasileira. O conceito de patriarcalismo, da forma como foi propagado por Gilberto Freyre, tinha, naquele contexto do início do século XX, a pretensão de demarcar a constituição familiar, social e política de uma sociedade, concentrando todas as formas de poder no masculino. Essa ideia foi fundamental para a composição do imaginário da sociedade sertaneja. Esse homem regional, que era pai, marido, proprietário, padre, político e juiz, concentrava em si o comando e a proteção de todos os seus dependentes. Quando as iniciativas regionalistas começam a demarcar sua área de atuação, em busca da manutenção de seus interesses, então ameaçados pela nova ordem social burguesa emergente, é também na defesa desse poder masculino inquestionável que esses intelectuais orientarão sua produção. Dessa forma, no geral, o nordestino que nasce a partir dos discursos literário e sociológico é homem:

O nordestino emerge, pois, como uma reação conservadora às transformações que ocorriam nos lugares que eram definidos social e culturalmente para homens e mulheres. O nordestino em seu nascedouro já era uma figura reacionária em relação a qualquer mudança que pudesse ocorrer nas identidades e nos papéis que eram definidos para os gêneros. O nordestino será inventado como o macho por excelência, a encarnação do falo, para se contrapor a esse processo visto como feminização, pensado como ameaçador, em última instância, para a própria região. (ALBUQUERQUE JR., 2013, p.153-154).

Não é difícil recuperar uma imagética, a que se poderia chamar de senso comum, desse indivíduo que habita o interior nordestino: ele é homem, morador da zona rural, agressivo, impetuoso, tradicionalista, iletrado, taciturno, pobre. A literatura, assim como o cinema, a canção popular, o teatro e a teledramaturgia forneceram ao longo de todo o século XX diversos exemplares desse perfil, reforçando uma conformação reducionista, que tinha a pretensão de delinear todo um povo. Resta, portanto, buscar compreender como esse personagem ressurgiu como representação no neorregionalismo. Para esse entendimento, no entanto, é fundamental ter consciência de que as identidades regionais são elaborações “maleáveis, e, enquanto representações, são construções redutoras e simplificadoras, pois o traço que funciona como critério para a construção da identidade, o elemento que distingue e agrupa – a *marca* - é sempre escolhido, selecionado entre outros traços e referenciais possíveis” (PENNA, 1992, p.142 - grifo da autora). O imaginário que circunscreve os nordestinos, portanto, é uma construção discursiva e, como tal, é essencialmente simplificadora e, conseqüentemente, produtora de preconceitos.

O neorregionalismo, através de um movimento dialético, assume duas atitudes fundamentais na representação dessas personagens locais, uma vez que, não sendo um produto solto no tempo, desligado da realidade, tem sempre em seu horizonte a enorme gama de discursos que formularam os sertanejos historicamente. Dessa forma, ele recupera a tradição literária regionalista para: a) a seguir refutá-la, delineando aquele que seria o nordestino de hoje, indivíduo fendido por uma narrativa produtora de descentramentos; ou b) reafirmá-la, destacando o caráter conservador dos costumes e das práticas sociais dessa comunidade, evidenciando um intenso diálogo com toda uma literatura que o antecede.

A abordagem regionalista, assim como quaisquer outras práticas discursivas, é reelaborada constantemente e, assim, a representação do ser regional também é atravessada por esses movimentos de atualização, conforme novas configurações sociais se apresentam. Ainda que a atribuição de determinados traços tenha a pretensão de estabelecer uma imagem uniforme e fixa, é preciso compreender as obras de arte como resultados de um processo discursivo ativo,



pois atitude contrária “lhes retira o caráter vivo, mutável e dinâmico, fixando-as como um fetiche” (PENNA, 1992, p.77).

Ainda que o habitante da região Nordeste tenha sido cristalizado discursivamente pelo patriarcalismo, as mulheres sertanejas, por outro lado, não estiveram ausentes desse espaço literariamente recriado do sertão. É nessas figuras, inclusive, que ficam mais evidentes os deslocamentos na representação das personagens locais na narrativa contemporânea, como um resultado direto das transformações sociais que afetaram radicalmente os espaços de atuação das mulheres na sociedade como um todo. Nesse capítulo, perseguiremos o rastro dos homens e mulheres sertanejos que povoam o neorregionalismo, buscando continuidades e rupturas que se revelam nessas personagens e em suas trajetórias.

## 5.1 A FORMAÇÃO DE UMA RAÇA

A partir do momento em que o sertanejo passa a ser uma categoria constante na produção literária e sociológica brasileiras, já no início do século XX, quando essa figura surge como reservatório da brasilidade pura, intocada pela imigração europeia, sua leitura é atravessada pela perspectiva biogeográfica e etnológica. É evidente na produção cultural da época a crença de que só seria possível compreender efetivamente o ser humano, procedendo-se a uma investigação de base cientificista, que o identificasse enquanto espécie e raça, em conexão inseparável com o meio. Essa é, com frequência, a baliza que orienta Euclides da Cunha em sua fundamental leitura do sertanejo. O tempo, contudo, desacreditou as abordagens eugenistas e deterministas, há muito inaceitáveis em um debate ou pesquisa de base sociológica que se queira séria e fundamentada em teorias e saberes atualmente orientadores do conhecimento científico e acadêmico. A representação literária do homem nordestino, entretanto, ficou marcada por uma profusão de discursos contaminados pela pseudociência que circulava nos meios intelectuais do início do século XX. Como consequência, é, ainda hoje, tarefa árdua descolar a imagem do povo nordestino de um imaginário falacioso e preconceituoso.

Na neorrregionalismo a gênese do sertanejo ressurgiu como informação presente, conformadora do perfil das personagens. Entretanto a abordagem, nesses casos, abandona o viés naturalista em favor de uma leitura histórica e socialmente embasada dessas raízes. Nas narrativas que formam o *corpus* desse trabalho, a origem indígena do sertanejo é evocada com frequência, muitas vezes estabelecendo um elo entre a condição de marginalidade a que esses dois grupos, índios e nordestinos, foram relegados na moderna sociedade brasileira. Em

*Galileia*, entre os primos que deixaram o sertão, há um indígena. Ismael é filho de uma relação extraconjugal entre Natan e uma pobre índia “kanela” do Maranhão. Ele nunca teve o reconhecimento do pai e foi criado pelo avô Raimundo Caetano, que se comoveu ao conhecer as condições precárias em que o menino vivia entre os índios. “Ismael fica calado. As referências a sua origem o irritam, embora seja impossível escondê-la. Não se envergonha do povo de Barra do Corda, por mais degradado que esteja, porém não suporta o desprezo da família cearense. Esquecem que também são mestiços de índios jucás.” (BRITO, 2009, p.9).

A condição de marginalidade, historicamente vivida pelos indígenas brasileiros a partir da chegada dos europeus, se repete no seio da família Rego Castro. A recusa de Natan em reconhecer o filho e em dar a ele o mesmo tratamento que dá aos seus descendentes “legítimos” não se justifica pela natureza da relação na qual Ismael foi concebido. Nesse mundo de machos que é o sertão, ter filhos fora do casamento não é uma vergonha, é, pelo contrário, uma prova de virilidade, motivo de orgulho. É a raça indígena que nega a Ismael o pertencimento à família. O narrador, que nesse ponto é o primo Adonias, cumpre aqui um papel que desempenha ao longo de toda a narrativa: ele deslinda os interditos, revela e afirma as verdades que a família hipocritamente silencia. São todos índios, pois são todos sertanejos. O próprio Ismael adere à narrativa histórica que embranquece o povo sertanejo, vinculando-o ao europeu que, numa trajetória épica, desbravou a terra inóspita do interior, resistindo heroicamente aos animais ferozes e aos selvagens. “- Esse é o discurso mais careta que já escutei, Ismael. Em nome dos parentes que o rejeitam, você se orgulha até do massacre dos índios. Esquece que é um deles?” (BRITO, 2009, p.17).

É interessante ainda observar que, em *Galileia*, entre os três primos migrantes que empreendem a viagem de volta ao sertão de suas origens, Ismael, o índio, cujo pertencimento à família é negligenciado, é caracterizado como o mais visceralmente sertanejo. Entre os homens de sua geração, ele é o único que expressa o desejo de permanecer no sertão, de dar continuidade à tradição rural dos Rego Castro. Ismael é o único que, depois de migrar, pensa em voltar definitivamente para a Galileia para nela se estabelecer: “Eu gosto mesmo é daqui. Se fosse possível ficar, eu ficava. [...] Pensava em voltar para os Inhamuns, comprar um pedaço de terra.” (BRITO, 2009, p.133-134). Ismael é ainda aquele que melhor se encaixa no perfil de homem impetuoso, destemido e arrojado que conforma o estereótipo sertanejo. Enquanto Adonias, médico casado, pai de dois filhos, e Davi, músico homossexual que viveu em vários países diferentes, têm uma típica vida burguesa da classe média e em nada se identificam ao mito da virilidade sertaneja, Ismael é um sem destino, um aventureiro que se

envolveu com diferentes mulheres, que já foi preso em função de seu temperamento indomável. “Ele é um Rego Castro e nasceu com vocação para as façanhas e o perigo. Sou o único com biografia medíocre, resumida em meia página de papel.” (BRITO, 2009, p.135).

Em *Dora sem véu*, o passado indígena do interior nordestino também é evidenciado pela narradora. Francisca empreende uma jornada de retorno ao sertão depois de longa ausência. Ao avaliar as mudanças que ocorreram nesse espaço, que muitas vezes se traduzem como degradação da natureza e das condições de vida da população local, ela evoca a memória dos índios que povoavam a região e que dela foram expulsos. Onde imperava a natureza exuberante, há hoje projetos habitacionais que garantem aos pobres minúsculos espaços de sobrevivência, num terrível contraste com a liberdade em que viviam os antigos (e verdadeiros) donos da terra. “Pequenas gaiolas de prender passarinhos, arapucas em meio ao que no passado foram sítios de cajueiros, pequiyeiros, mangueiras, pitombeiras e paus d’arco, onde os índios cariris corriam livres e guerreavam soltos na amplidão.” (BRITO, 2018, p.169). Há aqui mais uma vez a identificação entre a população urbana marginalizada e os índios cariris, grupos que se aproximam, mais do que por uma genética comum, pela condição de subalternidade e de segregação, todos apartados da sua terra, restando-lhes na atualidade apenas minúsculas construções asseguradas por programas governamentais. Dessa forma, enquanto a literatura regionalista tradicional buscou na etnogênese sertaneja o passado índio para compreender esse povo, o neorregionalismo, adotando uma perspectiva crítica, desvela a condição de marginalidade e o preconceito compartilhados por índios e sertanejos. Todos são, no final das contas, membros de uma mesma classe de segregados e despossuídos.

A formação biogenética da população sertaneja é um tema que ressurgue com certa frequência nas obras estudadas nesse trabalho. Como vimos, a reescrita idealizada da história regional foi uma das mais profícuas estratégias discursivas de que lançaram mão os regionalistas que orbitavam em torno de Gilberto Freyre e do seu Centro Regionalista. Parece haver, no neorregionalismo, uma preocupação ou um interesse de compreensão das origens desse povo, mas essas ocorrências revelam, sobretudo, o desejo de desmistificar a gênese sertaneja, retomando as rédeas da narrativa histórica, fazendo justiça aos apagamentos e fraudes discursivas que instituíram o imaginário coletivo sobre os nordestinos.

Essa intenção se revela na cínica admissão do sequestro da narrativa histórica que se opera entre os Rego Castro, proprietários da Galileia: “nos apropriamos dos bens de cultura ao nosso alcance, enxertamos aventuras na vida insignificante dos antepassados, na louca aventura de nos engrandecermos. [...] não somos historiadores, e sim fabuladores” (BRITO, 2009, p.27).

Surgem, assim, diálogos nos quais as personagens questionam suas origens e a composição étnica dos sertanejos e, nessas passagens, fica clara a desconfiança sobre a história resguardada pelos intelectuais da família. “Temos o sangue mesclado desde a Península Ibérica.” (BRITO, 2009, p.114). Nesse percurso em busca da formação humana dos sertões, a “mestiçagem”, categoria fundamental para o estabelecimento do estereótipo sertanejo, quase sempre associada à depreciação desse grupo, é reafirmada. “Na família, existem os morenos e baixos, aparentados aos índios jucás. E os brancos e altos, de genes europeus.” (BRITO, 2009, p.177).

Em *O cachorro e o lobo*, Totonhim, no seu regresso ao Junco, reencontra Inesita, sua namorada de infância, parceira nas primeiras experiências sexuais, da pueril descoberta do sexo oposto. Sua caracterização sempre se dá pelo tipo físico, que se destacava entre os seus conterrâneos sertanejos. Ela era a “bonequinha de milho”, a dos cabelos louros. Dona de um exótico sobrenome Verneck. A bela Inesita traz no sangue e na carne uma parte importante da história regional:

A mãe de Inesita veio de Pernambuco. Seu pai também nasceu mais lá pra cima, num buraco qualquer no mapa do Nordeste do Brasil. Tinham pele, cabelo e olhos de *viking*. Deviam possuir sangue holandês nas veias. Traziam no corpo a lembrança das invasões holandesas, que tanto estudamos na escola e já esquecemos. Impossível não se destacarem, como aves raras, em meio a um rebanho de caboclos. Pareciam uns deuses. Ou animais pré-históricos. (TORRES, 1998, p.125).

A apreensão do homem sertanejo a partir de sua formação racial foi uma verdadeira obsessão da intelectualidade brasileira amplamente registrada pela literatura regionalista. Essa abordagem, hoje datada, se amparava na ciência propagada a partir da Europa desde o século XIX. Não é difícil perceber nas obras de Euclides da Cunha e de Monteiro Lobato, por exemplo, traços mais ou menos consistentes de uma concepção eugenista e determinista dos elementos populares interioranos. O neorregionalismo retoma essa busca pelo homem biológico do sertão como uma forma de compreendê-lo socialmente, em um movimento dialético em direção à tradição regionalista nordestina. Agora, entretanto, os narradores assumem uma postura crítica quanto à capacidade de uma tal leitura do sertanejo dizer a verdade sobre a identidade desse povo. A busca pela formação genética nordestina pouco contribui ou esclarece sobre essas personagens. Sua complexidade humana e psicológica não pode ser apreendida através de critérios meramente raciais. Há, ainda, o desmascaramento da narrativa histórica que idealiza e falseia a gênese sertaneja, ao passo que apaga a contribuição das raças marginalizadas para a formação sertaneja. Parece haver, nesses narradores, uma inconformidade com a narrativa tradicional e uma busca pela verdade de seu povo, que frequentemente se enuncia no espaço aberto pelo romance regionalista contemporâneo.

## 5.2 DESPOSSUÍDOS, DECADENTES, TRADICIONAIS: OS HOMENS SERTANEJOS

O homem sertanejo se tornou, através do tradicionalismo cultural, um personagem tão fortemente elaborado que teve a capacidade de apagar outras possibilidades representacionais de identidades locais. Foi através desse processo que o habitante da região Nordeste se consolidou no discurso literário como homem e morador do interior. Nesse movimento, há em geral uma supressão das personalidades nordestinas litorâneas, urbanas e femininas no regionalismo tradicional. O neorregionalismo, no entanto, parece buscar conscientemente essa representatividade ao reinsserir essas personagens nas narrativas, agora com atuação central no enredo. Ao lado de novas vozes que se fazem ouvir no texto, estão as personagens que se aproximam ou dialogam com as representações tradicionais do gênero, mas que também atuam no romance frequentemente no sentido da desconstrução desses perfis regionais historicamente formulados pelo discurso literário.

Na trilogia de Antônio Torres, o pai de Totonhim é um desses personagens que claramente se identificam com uma representação tradicional do sertanejo. Mestre Antão, ou Totonho, apresenta todas as características fundamentais do sertanejo pobre que emerge através do regionalismo. Na verdade, o Mestre é um despossuído, numa oposição à também tradicional figura do proprietário de terras nordestino. Ele teve, no passado, uma pequena propriedade rural, de onde tirava o sustento da família de muitos filhos e atuava ainda como carpinteiro, atividade que lhe rendeu o respeitoso título de “Mestre”, eco de um tempo em que os artesãos eram altamente valorizados pelas comunidades sertanejas. A trilogia, no entanto, mostra a degradação dessa figura na ordem social moderna. Como homem originário de um mundo rural que pouco a pouco se dissolvia, Mestre Antão se torna uma atualização de uma categoria amplamente discutida pelo pensamento sociológico brasileiro: o “branco livre”. Ou seja, ele é representante de um “conjunto de homens livres e expropriados que não conheceram o trabalho forçado, mas nem por isso têm peso funcional específico dentro da sociedade” (GOMES, 1981, p.96). Se no passado essa figura vivia na dependência de um grande proprietário, agora seu senhor é o banco, que vive em seu enalço cobrando o pagamento de empréstimos, o que impede sua autonomia, mantendo-o preso à condição de devedor.

A estrutura social moderna acentua cada vez mais o deslocamento e a falta de espaço para homens como Mestre Totonho. Respeitado na pequena localidade sertaneja do Junco, único mundo que conhece, como homem trabalhador, católico e pai de família, ele se vê gradativamente empurrado em direção à miséria e à degradação social. Se outrora o pequeno

produtor rural sertanejo se via desamparado pelo poder público, por Deus ou pelo senhor de terras diante das terríveis secas periódicas, na ordem capitalista, Mestre Antão é vitimado pelo furor financeiro do banco. Vendo-se em dificuldades, ele segue o conselho do padre, um agente autorizado na sociedade sertaneja, e faz um empréstimo bancário para plantar sisal. O sertanejo humilde é presa da fala bem articulada dos homens que chegam em um Volkswagen, para convencer a todos de que o futuro está no cultivo de sisal. O Mestre não consegue honrar a dívida e acaba perdendo sua pequena propriedade, obrigado a vendê-la para o próprio irmão. “Três pastos, uma casa, uma roça de mandioca, arado, carro de bois, cavalo, gado e cachorro. Uma mulher, doze filhos. O baque da cancela era um adeus a tudo isso. Já tinha sido um homem, agora não era mais nada.” (TORRES, 2008, p.57).

Assim como Fabiano, de *Vidas secas*, sua integridade, seu valor e sua própria humanidade estão intrinsecamente condicionados à posse da terra. De acordo com o código do seu velho mundo rural, aquele que não possui a terra, não pode cultivá-la e sustentar a família com os frutos que ela lhe dá, deixa de ter uma função social reconhecida e respeitada pela comunidade. A partir de então, Mestre Antão passa a trabalhar como carpinteiro, construindo principalmente caixões - a morte é um dos poucos elementos reconhecíveis para esse velho sertanejo nessa realidade que lhe é cada vez mais estranha. Sua trajetória, então, passa a ser pontuada pela melancolia, pelo consumo de álcool e pelo isolamento. Ao descrever o pai, Totonhim estabelece um diálogo com a tradição literária para desconstruir uma célebre imagem elaborada pelo regionalismo.

Sertanejo velho, não era um forte. Também não era um fraco.

Ainda era um homem capaz de pegar um tronco de sucupira e transformá-lo, em poucas horas, num eixo que podia durar uma vida inteira. E quando um carro de boi passava cantando pela estrada, ele sabia que em algum lugar alguém estava anunciando a sua fama de mestre carpina.

Sim, era um forte. (TORRES, 2008, p.62-63).

A descrição de Mestre Totonho desmistifica uma representação do homem sertanejo quando nega ao personagem uma estatura heroica e reafirma sua força enquanto homem comum, trabalhador brasileiro, na luta diária pela sobrevivência. Sua derrocada se inicia com a perda da propriedade e a incapacidade de saldar a dívida com o banco. “Ele ia calado. Tinha três palavras na garganta, nada mais: orgulho, ganância, ingratidão.” (TORRES, 2008, p.73). Depois disso, sua família se dissolve, ele se separa da mulher, que vai para a cidade em busca de oportunidades de estudos para os filhos, que pouco a pouco vão se espalhando pelo país, cumprindo sua sina de migrantes nordestinos. O Mestre, então, se isola, como cumpre a um sertanejo, para viver distante da modernidade, em comunhão com a pequena porção de terra

que lhe resta, plantando e colhendo pouco para o próprio consumo, criando galinhas, suas únicas companhias.

Identificando-se mais uma vez com o imaginário que formula a personalidade sertaneja, Mestre Antão vive em constante negação da modernidade e de todos os seus signos. Não acha importante que os filhos estudem, pois para cultivar a terra basta o trabalho árduo manual e a experiência. “Homem que era homem, na sociedade do tempo dos patriarcas rurais, não gostava de livros.” (ALBUQUERQUE JR., 2013, p.57). Em sua casa não há televisão ou rádio. O velho sertanejo rejeita as cidades, pois as considera espaços de perdição, da dissolução dos valores, impressão que se agrava quando o filho Nelo comete suicídio assim que retorna de São Paulo. Mestre Totonho é, em suma, o que se poderia considerar um tipo sertanejo tradicional.

A despeito de todo o seu processo de corrosão social que é retratado na narrativa, a trajetória desse personagem é marcada por uma constante batalha pela restauração da honra. Sua estatura se eleva na constante reafirmação da sua integridade, mais uma característica que espelha o estereótipo masculino sertanejo. Mesmo idoso, é valente o suficiente para encarar o prefeito da cidade e chamá-lo de ladrão. A perda da propriedade, mais do que um prejuízo econômico, representa a vergonha pública de não poder cumprir com a palavra dada ao banco: “Empenhe sua palavra com um fio de bigode. E cumpra.” (TORRES, 2006, p.70). A partir dos golpes que sofre, emerge na fala do Mestre uma consciência crítica das estruturas sociais que conformam sua existência e das condições de vida de todos os seus conterrâneos sertanejos, como ele humildes, trabalhadores, explorados e expropriados. Mestre Totonho não é aquele homem servil, fiel ao senhor de terras, incapaz de fazer uma leitura lúcida da sociedade da qual nunca se torna, efetivamente, participante. É nesse ponto que ergue sua voz contra o prefeito, contra o código urbano burguês representado pelas escolas, contra a nova ordem do trabalho assalariado, dos bancos, das igrejas evangélicas. Todas essas “modernidades” não passam de mecanismos de exploração e de falseamento.

No imaginário sertanejo, os expropriados expressavam sua revolta pela violência e pela barbárie e assim surgia a figura do cangaceiro que, apropriado pela narrativa popular, é movido pela rebelião contra as injustiças e os abusos perpetrados pelos poderosos. Mestre Antão externa a sua revolta através do isolamento, da enérgica negação da modernidade, para ele causadora de uma estrutura social degradante. Sua rebelião se concretiza sobretudo discursivamente: “Ele está te contando que passou a vida pegando no pesado, ninguém nunca poderá chamá-lo de preguiçoso. E agora só lhe restam duas mãos cheias de calos.” (TORRES, 2008, p.137).

Todo o descontentamento de Mestre Totonho com a nova norma social e com o espaço que lhe cabe nesse contexto frequentemente se dirige às mulheres, nas figuras da esposa e das filhas, como os seres que representam a defesa ou a aceitação dos novos costumes ditados pelo progresso. O feminino, então, passa a simbolizar a diluição do mundo da ordem, da tradição, do poder masculino. A decomposição dos valores (rurais, arcaicos, conservadores, patriarcais) se opera através da ação das mulheres. “- Malditas são as mulheres. Elas só pensam nas vaidades do mundo. Só prestam pra pecar e arruinar os homens. [...] Tudo por culpa dela – continuou pensando. Por causa dessa mania de cidade e de botar os meninos no ginásio. Como se escola enchesse barriga.” (TORRES, 2008, p.57).

Ainda que a metáfora freyreana do patriarcalismo tenha sido cunhada para descrever a hierarquia reinante entre as elites agrárias, tanto no âmbito público quanto no privado, a visão de mundo que o conceito descreve é também compartilhada pelas classes populares rurais. Para Mestre Totonho, o fato de que a esposa e as filhas se coloquem contra sua concepção de união familiar e façam valer sua vontade de frequentar a escola e de migrar para as cidades representa o desajuste social e a crise de valores do mundo moderno. “Se a vida agora era marcada pela pressa, pela dispersão dos entes queridos, o patriarcado era a época do tempo lento, do aconchego afetivo. Se agora parecia inaugurar-se um tempo da mulher, o patriarcado era o tempo dos homens.” (ALBUQUERQUE JR., 2013, p.135).

Em *O cachorro e o lobo*, Totonhim retorna ao Junco para visitar o pai, já com oitenta anos de idade, depois de longo tempo sem vê-lo. Ele ouve de diversas pessoas que Mestre Totonho vive isolado, melancólico, embriagando-se constantemente de cachaça. Durante sua estadia no sertão, no entanto, ele não verifica nenhuma dessas informações, exceto o fato de que o velho preferia efetivamente viver sozinho. Em uma visita à venda, o dono do estabelecimento oferece ao Mestre “uma branquinha” na frente de todos os homens que bebiam no local, com a intenção de desprestigiá-lo publicamente. Totonhim, ao perceber a zombaria, defende o pai: “- E esta, amigo Údsu, é pra você parar de debochar do meu pai – e atiro a cachaça na cara dele. - E isto é só um aviso, seu pançudo escroto. Na próxima eu encho você de porrada e arrebento toda esta bodega de merda. Sacaneaia o velho de novo, pra você ver!” (TORRES, 1998, p.212-13). No sertão, terra de machos, as agressões à honra dos homens são inaceitáveis e devem ser resolvidas através da violência e da coerção. Totonhim, residente em São Paulo há vinte anos, vindo de um mundo onde a lei, e não a iniciativa individual, deve organizar o convívio social, conforma seu modo de ser e de agir ao código sertanejo. Ele sabe que a honra do seu velho pai precisa ser restaurada diante dos outros homens e a agressividade,



nesse caso expressa através da ameaça de violência maior, é o único meio de fazê-lo. Mestre Totonho, ao saber da cena protagonizada pelo filho na venda de Údsu, aprova sua atitude: “- Quer dizer que você deu um banho de cachaça naquele ladrãozinho? Rá, rá, rá.” (TORRES, 1998, p.213).

A aparente aspereza da personalidade agreste de Mestre Antão, no entanto, se desnuda em certos momentos, revelando um lado muito mais sensível dessa personagem, que emerge quando se depara com o lirismo regional tradicional. É o que ocorre quando Totonhim, durante um passeio de carro com o pai, coloca músicas de Luiz Gonzaga no toca-fitas. Há, nesse ponto, uma clara transformação no humor do velho sertanejo, que se emociona profundamente com as músicas do Rei do Baião<sup>12</sup>.

Ligo o motor e o toca-fitas, e a voz de terra, mato e sertão do finado Lua leva meu pai de volta a um forró rasgado, às suas memoráveis noites de bate-coxa, com uma sanfona, um triângulo e uma zabumba fazendo as saias levantarem. Agora, sim, eu sei que tocarei em seu coração, vou levá-lo ao céu.

*Minha vida é andar por esse país,  
pra ver se um dia descanso feliz.*

Ele põe o braço pra fora do carro e começa a bater na porta, dizendo:  
- Pra frente, cavalo bom. Rá, rá. (TORRES, 1998, p.163).

Há, no texto de Antônio Torres, várias citações de canções de Luiz Gonzaga que emolduram a narrativa (só em *O cachorro e o lobo* são sete citações diretas). É bastante significativo que esse artista tenha sido evocado para participar dessas cenas de reencontro entre pai e seu filho migrante e que sua obra seja a responsável por revelar a ternura que se esconde por trás da dureza sertaneja de Mestre Antão. Toda a trajetória do nordestino interiorano está narrada nas canções de “Gonzagão”, produzidas ao longo de 48 anos de carreira, 266 discos, 627 músicas gravadas, sendo 296 de sua autoria, individual ou em diversas parcerias<sup>13</sup>. Trata-se, portanto, de uma obra monumental, que frequentemente adquire um tom épico ao narrar a história, a cultura e a identidade sertanejas. É importante ainda observar que sua carreira foi coroada por muitos momentos de grande êxito comercial, tendo alcançado enorme popularidade tanto entre o público do Nordeste quanto das demais regiões, especialmente no Sudeste, onde se concentravam não só a indústria fonográfica nacional, como também milhares de nordestinos migrantes, que se tornaram seu público mais fiel. Nos anos 1940 especialmente seu sucesso foi tão expressivo que o artista se tornou uma celebridade nacional. Nunca um gênero musical rural,

---

<sup>12</sup> Para uma análise da função das citações musicais na trilogia de Antônio Torres, ver: PINTO, Nathalia (2014). **Cantando histórias:** a narratividade da canção popular na trilogia de Antônio Torres. (Dissertação de mestrado). Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/102619>. Acesso em: 28/05/2020.

<sup>13</sup> Os números constam na biografia do artista: DREYFUS (2012).

como o baião, havia triunfado de maneira tão inquestionável entre o público urbano. Luiz Gonzaga, assim como o regionalismo já havia feito em 1930, conduziu brasileiros de todas as regiões a uma viagem pelo interior nordestino representado nas obras de arte.

A obra do Rei do Baião reflete, em grande medida, sua própria biografia. Nascido no sertão pernambucano, em uma família bastante humilde e numerosa, Luiz Gonzaga viveu o dia a dia do trabalhador rural sertanejo, em contato constante com a música popular regional, já que sua família era composta por sanfoneiros, cantadores e aboiadores. Aos dezoito anos parte para Fortaleza e, a partir de então, sua trajetória se confunde com a de milhares de jovens nordestinos pobres que, como ele, rumam para as cidades a procura de oportunidades de trabalho. Sua história pessoal, portanto, vai ao encontro a de seus ouvintes. Talvez por isso o discurso da saudade, que emerge de suas canções, mobilize uma sensibilidade coletiva tão significativa e potente, como fica evidente na reação de Mestre Totonho ao ouvir as canções do “velho Lua”. Sua linguagem, suas vestimentas, além dos temas trabalhados em suas canções evocam um sertão liricamente recriado, que desperta a memória dos migrantes que, longe da sua terra, sofrem com o preconceito, com a desilusão sobre as cidades, com a exploração de sua força de trabalho. Para aqueles que permaneceram no sertão, como Mestre Totonho, as canções de Luiz Gonzaga trazem de volta um espaço e uma sociabilidade que julgam em vias de extinção diante das transformações cada vez mais perceptíveis na região.

Quando chega a vez do *Assum preto*, o pássaro de que furaram os olhos “para ele assim cantar mió/ cantar de dor”, vejo lágrimas escorrerem pelo seu rosto. Daqui pra frente já não vai mais poder dizer que homem que é homem não chora, não é, velho? Ele enxuga as lágrimas na manga da camisa e tenta disfarçar o que poderia ser entendido como uma fraqueza. Vira-se pra mim, sorri e diz:  
- Totonhim, seu cachorro, assim você me mata do coração. (TORRES, 1998, p.164).

A emoção que o narrador percebe no comportamento do pai só é alcançada com as canções de Luiz Gonzaga. “Voltamos ouvindo o *Luar do sertão*, na voz de Vicente Celestino, o popular O Berro. Desta vez a música não leva meu pai às lágrimas. Mas está gostando. - Depois desta, bota Luiz Gonzaga de novo, Totonhim.” (TORRES, 1998, p.166-167). O reencontro com o grande sanfoneiro pernambucano leva Mestre Antão a outro tempo e a outro sertão, onde os valores tradicionais imperavam, onde havia a comunhão através da música no lugar do isolamento e da ausência dos entes queridos que migraram. No mundo narrado pelo Rei do Baião, o papel social do Mestre era outro. Ainda que pobre, ele era um homem, um pai, um marido, um trabalhador, um pequeno proprietário.

A “nordestinidade” que é assumida pelo artista rememora não só o Nordeste da seca, da fome e do sofrimento, fazendo eco ao discurso regionalista em suas estratégias uniformizadoras,

mas também o traz como espaço da alegria, da honra, da comunhão com a natureza e com os conterrâneos. Outra estratégia discursiva compartilhada entre a produção de Gonzaga e o movimento regionalista é a elaboração de uma noção de grupo, de uma ideia de unidade. O nordestino que figura como personagem das canções do músico pernambucano compartilha as características fundamentais dessa categoria formulada pelo tradicionalismo cultural. “Esse ‘ser nordestino’ é representado em termos de flagelo, revolta e religiosidade, a partir da construção histórica do Nordeste no consciente coletivo nacional como um bloco monolítico e homogêneo.” (MATOS, 2013, p.40).

Todos esses elementos, ao mesmo tempo fundamentais e redutores, correspondem perfeitamente à figura de Mestre Antão em sua dimensão trágica, em seu caráter contestatório e indomável e em sua busca pela fé como possibilidade de redenção e de justiça social. A partir dessa perspectiva, o discurso do atraso é sobreposto pelo orgulho sertanejo. A exaltação do modo de ser nordestino transforma o sertanejo, sempre vitimado pelas circunstâncias (seca, patrão, governo, banco, cidade, modernidade), em dono, criador e participante de uma cultura rica, autêntica e forte.

É idiossincrático nesse autor/ cantor o fato de ele não apenas ter interpretado artisticamente o universo cultural nordestino, uma vez que muitos outros o fizeram, mas também ter assumido a linguagem estigmatizada do nordestino, transformando o estereótipo em emblema, em bandeira de identidade, orgulho de ser nordestino e de falar “nordestinês”. (MATOS, 2013, p.36).

Luiz Gonzaga, portanto, mais do que cantar o sertão nordestino, participa ativamente de sua instituição, de sua invenção, assim como o movimento regionalista o fizera pouco antes. É importante considerar, entretanto, que o início de sua carreira, nos anos de 1940, coincide com a popularização e o desenvolvimento da indústria do rádio no Brasil: “O radinho de pilha, símbolo de integração destes migrantes ao espaço urbano, é um indício do novo regime de escuta e um veículo de integração ao novo espaço social e cultural.” (ALBUQUERQUE JR., 2011, p.176-177). Dessa forma, o potencial de difusão e alcance de sua obra entre as massas é infinitamente maior do que aquele que a melhor literatura regionalista poderia almejar. Mestre Totonho, por exemplo, certamente não teria tido contato com os textos de Gilberto Freyre ou de Graciliano Ramos, ainda que inconscientemente tenha sido destino e veículo da dizibilidade sertaneja que em grande medida foi forjada por esses discursos. Ao receber do filho um rádio de presente, ele só tem uma pergunta a fazer: “- Este toca Luiz Gonzaga?” (TORRES, 1998, p.217).

Em *Galileia*, há também um personagem sertanejo arquetípico: trata-se de Raimundo Caetano, o velho patriarca dos Rego Castro. Assim como Mestre Antão é o motivo do retorno do filho ao sertão em *O cachorro e o lobo*, ele também é a figura que leva os netos de volta à propriedade da família, a Galileia. O avô que os primos reencontram está à beira da morte. Assim como a sua fazenda, há muito tempo improdutiva, Raimundo Caetano é a imagem da decrepitude e da degradação: “O avô cheira a carniça. Deixaram que ele apodrecesse.” (BRITO, 2009, p.92). O corpo do avô metaforiza a decadência do sertão nordestino e da propriedade familiar, outrora espaços de pujança e de orgulho, símbolos da dominação de classe do velho clã rural regional.

Através da personagem, o neorregionalismo opera, mais uma vez, em um movimento de desconstrução do mito sertanejo, aqui focalizando uma outra classe social, a dos senhores de terras. Esses homens centralizavam o poder local não só amparados na masculinidade, mas também na genética nobre, como patriarcas de famílias secularmente proprietárias e mandatárias na região<sup>14</sup>. Muito doente, Raimundo Caetano recebe a visita das filhas, mulheres que no passado viam o pai como um ser onipotente, de poder inquestionável, e que agora presenciam a insuportável desintegração de um mito.

As pobrezinhas sentem-se pouco à vontade na presença desse pai gordo e moreno, de voz gemente e sem mando. O homem para quem acenderam velas na infância congelou-se num retrato na sala. Este que lamenta e geme é um desconhecido. Elas demoram cinco minutos ao seu lado e fogem correndo. Atravessam corredores e salas repletas de fotos mal iluminadas. Lá está ele sustentando um cavalo pelas rédeas, ou de pernas cruzadas numa cadeira de couro, os cabelos pretos, o bigode fino, um revólver pendendo da cintura. Ou ainda ao lado de um amigo, segurando um rifle na mão, e sob os pés uma onça morta. (BRITO, 2009, p.105-106).

O enorme contraste entre a imagem do homem do presente e o do passado, eternizado pelas fotografias, mostra também o abismo entre dois mundos. Nas fotos, a encarnação do poder rural masculino sertanejo, a força do negro dos cabelos, as armas e os animais abatidos são elementos que compõem e certificam o domínio e a autoridade dessa figura. A família surge, nesse ponto, como a única célula sobre a qual o senhor de terras decadente assegura ainda algum prestígio ou ascendência.

---

<sup>14</sup> É interessante considerar que as famílias Rego e Castro são realmente clãs tradicionais da região dos Inhamuns, no Ceará, onde está situada a fazenda Galileia. Essa microrregião é formada por cinco municípios: Aiuaba, Arneiroz, Parambu, Quiterianópolis e Tauá. Ainda hoje essas famílias têm expressiva participação na política local. O atual prefeito de Tauá, maior município da microrregião, é Carlos Frederico Citó César Rêgo. O atual prefeito de Arneiroz é Edgar de Castro Monteiro. As informações aqui apresentadas foram coletadas em setembro de 2020, anteriores, portanto, ao pleito eleitoral municipal desse ano.

É importante considerar que a família sempre foi um dos instrumentos fundamentais para a manutenção do poderio dessas elites rurais, pois a partir dela o patriarca não só exercia seu poder dentro desse microuniverso, que se expandia para as demais áreas de atuação social, como também garantia a continuidade do poderio sobre a terra e sobre a classe dos dependentes. Basta lembrar que tanto Raimundo Caetano quanto Mestre Antão cultivaram a mesma prática tradicional de enterrar os cordões umbilicais da numerosa prole como forma de assegurar a permanência de seu sangue na terra, acreditando assim manterem os filhos eternamente ligados ao solo e à propriedade. A família, nessa prática popular ritualística, garante a posse da terra. A migração dos filhos e filhas dessas famílias para as cidades sepulta definitivamente os sonhos desses pais sertanejos. Em *Galileia*, a região, a propriedade rural, o patriarca e a unidade familiar sofrem um processo de intensa deterioração, mas ainda assim, Raimundo Caetano é capaz de mobilizar filhos e netos em um caminho de volta às origens que eles lutam por deixar no passado. O avô é, ainda, o único da família que reconhece Ismael como membro, superando o fato de o neto ser um filho ilegítimo e indígena. Para ele, a família é uma célula agregadora, que quanto maior for, mais potente se torna.

Ao analisar obras de José Lins do Rêgo e de William Faulkner, ambas testemunhas do processo de decadência de sociedades rurais, o Nordeste brasileiro e o Sul norte-americano respectivamente, Heloísa Toller Gomes (1981, p.44) aponta que, para o senhor de terras “apenas em um setor de sua vida – o familiar – a autoridade dele mantém-se soberana e indiscutível, até mesmo quando seu poder enfraquece e seu prestígio social decai”. O poderio desses homens não pode refrear as transformações sociais que se operam em nível mais abrangente do que a região, mas o poder familiar, por ser personalizado, consegue ainda se manter mesmo diante da modernização dos costumes, que marcha rumo ao estabelecimento da sociedade burguesa.

Uma das causas da decadência da propriedade e, conseqüentemente, da perda de poder, está no caráter arcaico desses homens sertanejos, que só compreendem a lógica de um mundo que já não mais existe e, assim, negam qualquer forma de modernização. Seu espaço de atuação social, assim, se apequena gradualmente, à medida que sua propriedade não acompanha a transformação dos modos de produção, perde a capacidade de competitividade e, portanto, de gerar lucro. Trata-se de uma forma de protesto contra o fim de um universo no qual eram privilegiados. Sua reatividade ao mundo moderno é uma tentativa de “viver um código patriarcal que não se coaduna com a realidade econômica que anuncia o fim de seu poder.” (GOMES, 1981, p.42)

*Galileia* tem como principal narrador um dos netos de Raimundo Caetano, Adonias, que relata o retorno dos primos aos Inhamuns. O foco e o ponto de vista da narrativa estão, dessa forma, na terceira geração de sertanejos, aqueles que migraram e que retornam, então, ao sertão de suas origens. Percebe-se que a intensidade da conexão dos personagens com a terra e com a tradição sertaneja se enfraquece a cada geração. Apenas três dos filhos de Raimundo Caetano decidiram permanecer na Galileia, o que significa que o patriarca conseguiu transmitir, ao menos para parte dos descendentes (para os homens) a força da identidade entre o sertanejo e a propriedade. Salomão, personagem já analisado no capítulo 4, se torna um estudioso apaixonado da gênese da família Rego Castro e da história do sertão. Natan encarna o estereótipo indomável do macho nordestino. É um homem agressivo, duro, cuja virilidade produziu filhos “legítimos”, como Davi que, ironicamente, é homossexual, e Ismael, tão destemido e arrojado quanto o pai, mas que é desprezado por ser índio. Assim como Raimundo Caetano, Natan também é representado como um sertanejo em processo de degradação.

Visto de frente, Natan parece imbatível. Sinto um medo passageiro, depois me controlo para não rir. [...] Eu o avisto de costas, fora do recorte de luz. Seu corpo parece menor, as pernas bambas, o cabelo manchado de branco, as botas de couro gastas, a roupa surrada. Um homem comum e sem força, que puxa levemente de uma perna e arqueia os ombros quando caminha. Igualzinho ao filho que renega. (BRITO, 2009, p.92-93).

O neorregionalismo retoma essas figuras masculinas nordestinas em um movimento de ruptura, através de uma atitude desconstrutora da tradição que estabeleceu o sertanejo como uma categoria literária. Em uma das poucas passagens em que o moribundo Raimundo Caetano fala, o patriarca destrói não só sua atual imagem, como também a mística em torno da força de sua figura patriarcal do passado, negando que em algum momento esse homem indestrutível tivesse de fato existido: “Não sou a fortaleza que pensam. Nunca fui.” (BRITO, 2009, p.221).

Note-se que Mestre Totonho e Raimundo Caetano são os responsáveis pela volta do filho e dos netos migrantes ao sertão, todos temerosos de que essa fosse a última oportunidade de reencontrar os velhos sertanejos com vida, uma vez que ambos já apresentavam idade bastante avançada. Noêmia, a irmã de Totonhim, quando telefona para o irmão em São Paulo, pede que ele vá logo visitar o pai que, além de ser octogenário, pode ter seus dias de vida abreviados pelo isolamento e pelo excessivo consumo de cachaça. Totonhim se surpreende ao reencontrar Mestre Antão que, contrariando as preocupações da irmã, não bebe nenhuma vez durante a estadia do filho no Junco e apresenta ainda uma considerável vitalidade. Já Raimundo Caetano está imóvel sobre uma cama, coberto de ferimentos purulentos que tornam sua aparência repulsiva. É muito significativo, entretanto, o fato de que nas narrativas de Antônio

Torres e de Ronaldo Correia de Brito esses dois personagens não morram. “O avô prefere continuar vivo.” (BRITO, 2009, p.226). Ambos permanecem vivos até o fim dos romances. Parece haver, nesse fato, uma leitura metafórica de que o sertão profundo tradicional, formulado pelo regionalismo e representado nessas personagens arquetípicas, mesmo que arcaico e decadente, ainda resiste.

Em *Dora sem véu*, há um personagem que oscila entre uma expectativa baseada no estereótipo sertanejo tradicional e uma ruptura que o insere em uma realidade social e comportamental nova: Wires. Assim como quase todos os seus companheiros de viagem, o jovem sertanejo precisa cumprir o pagamento de uma promessa feita ao Padre Cícero. Wires sofreu um grave acidente motociclístico, que lhe causou uma séria fratura na perna, que quase foi amputada. Durante a viagem, ele conta sua história para Francisca, que vê um a um de seus preconceitos em relação ao rapaz sendo desmontados.

Internado quase três meses num hospital público de Recife, Wires submeteu-se a várias cirurgias. Precisou largar a máquina de costura e solicitar o benefício, mesmo sem nunca haver contribuído com a Previdência Social.

- A máquina de costura?

- Eu costuro.

Não escondo a surpresa.

- Pensei que fosse agricultor.

- Já fui, não tem mais futuro. Lá onde eu moro, os homens da minha idade largaram a terra e a luta com o gado. (BRITO, 2018, p.41).

A situação de Wires mostra a precariedade dos jovens sertanejos na contemporaneidade. Sem garantias sociais, e com a decadência da economia rural local, eles se tornam trabalhadores autônomos, sem as proteções trabalhistas fundamentais. Sem instrução e sem qualificação profissional, os jovens que não migraram para as grandes cidades sobrevivem através de trabalhos temporários, incertos e informais. A crise da precarização do trabalho, a qual assistimos nesse século XXI, alcança o sertão. A surpresa de Francisca, socióloga estudiosa da cultura nordestina, se deve ao imaginário composto por seu contato com vários objetos culturais tradicionais, como a literatura de cordel. A figura de um homem sertanejo costurando peças de roupa<sup>15</sup> não faz parte desse imaginário. Wires revela, ainda, que seu caso não é isolado. Em sua cidade, os homens já não são mais vaqueiros ou agricultores. Estamos, nesse ponto, em um estágio posterior ao da percepção da decadência do Nordeste rural, narrado pelo regionalismo

---

<sup>15</sup> Na verdade, a relação entre os sertanejos e a costura não é tão inusitada como se poderia pensar. Raimundo Caetano, em *Galileia*, também costurava peças de couro quando jovem. O famoso cangaceiro Lampião, assim como vários outros integrantes de seu bando, gostava de costurar seus próprios trajes, bastante sofisticados e icônicos, que se destacavam sobretudo pelos bordados florais coloridos. Sobre a riqueza da indumentária produzida e ostentada pelos cangaceiros, ver: MELLO (2015).

ao longo de todo o século XX. Agora esse modo de vida definitivamente ficou no passado. A desconstrução do sertanejo icônico, no entanto, ainda prossegue:

- Lingerie feminina, calcinhas e sutiãs.
  - Verdade? Não acredito.
  - Por que o espanto? É proibido a homem?
  - Desculpe, o sertão mudou ligeiro demais e eu demoro a me acostumar. Há dez anos isso seria impensável.
  - Moro no agreste. Os homens como eu, casados ou solteiros, trabalham nisso. Não têm outro meio de vida.
- Olho as mãos de Wires. Não são calosas como as dos vaqueiros ou agricultores. Ele percebe minha curiosidade e expõe as palmas finas, as unhas limpas e bem aparadas. (BRITO, 2018, p. 42).

A ocupação de Wires<sup>16</sup> parece tão improvável ao olhar de Francisca, que provoca uma inversão de papéis e ela, a acadêmica viajada, cidadã do mundo, assume o polo conservador do diálogo, confrontada pelo rapaz que lhe escancara seus preconceitos. Sua relação com Wires é o tempo todo atravessada por revelações que quebram o arquétipo sertanejo projetado sobre o jovem, como na percepção da delicadeza das mãos do rapaz ou na confissão de Wires, que afirma já ter vivido relações homossexuais no passado. Essa informação é trazida pelo jovem com uma naturalidade muito maior do que a que Francisca é capaz de expressar ao recebê-la. É bastante significativo, portanto, que o neorregionalismo promova essa alteração no horizonte de expectativas dos leitores e dos próprios personagens, quando apresenta uma perspectiva mais progressista através do sertanejo em choque com uma postura mais preconceituosa de uma personagem que representa, na narrativa, a sociedade brasileira moderna e cosmopolita. A percepção de que o sertão mudou muito é, assim, uma constante na jornada da socióloga pelo Cariri cearense.

Por outro lado, Wires não encarna uma completa ruptura com o mundo tradicional sertanejo. Ainda que encare seu trabalho como costureiro com naturalidade, não foi esse o ofício escolhido pelo jovem. O abandono da atividade agrária se dá por força das circunstâncias, como uma necessidade imperiosa pela sobrevivência, como um reflexo de uma economia rural local que se extingue gradualmente. No sertão contemporâneo, a agricultura e a pecuária cederam espaço às atividades fabris: o vaqueiro se tornou operário. É importante ainda considerar que Wires conhece Francisca em um grupo de romeiros. Quando parte em romaria para pagar a promessa feita ao Padre Cícero, ele reafirma um importante aspecto do ser sertanejo: o

---

<sup>16</sup> É impossível, nesse ponto, não relacionar o personagem Wires com o filme *Boi Neon* (2015), dirigido por Gabriel Mascaro. A obra narra a história de Iremar, um jovem vaqueiro nordestino que sonha em se tornar estilista e que desenha peças de moda íntima feminina. O filme mostra o crescimento das fábricas de confecção no interior nordestino, que cada vez mais ocupam o espaço que outrora pertencia às atividades rurais.



misticismo, “uma de suas ‘caras’ identificatórias” (ANTUNES, 2002, p.137). Dessa forma, coexistem, nesse mesmo personagem, um jovem sertanejo, a liberdade sexual, a recusa de uma concepção machista, que lhe negaria a confecção de lingerie como um trabalho de homens e a fé em Padre Cícero, que o insere entre os romeiros que compartilham, como veremos adiante, uma visão de mundo religiosa e tradicional. Francisca logo conclui que “Wires transita por dois mundos divergentes.” (BRITO, 2018, p.46). Esses dois mundos são precisamente o espaço do neorregionalismo: os sertões de ontem e o de hoje.

### 5.3 VIDAS SEVERINAS: AS MULHERES SERTANEJAS

As mulheres sertanejas também são representadas na narrativa neorregionalista sob uma perspectiva que oscila entre um espaço de atuação tradicionalmente demarcado para essas personagens e importantes rupturas com essas limitações sociais historicamente impostas a elas. Como resultado direto das conquistas que se deram em nível global no que se refere aos direitos femininos, as mulheres sertanejas reaparecem tendo suas dimensões humana e social sensivelmente aumentadas no romance nordestino contemporâneo. O sertão, como temos visto através de diversos aspectos, se equilibra nesse lugar entre o passado e a modernidade e, dessa forma, essa sociedade não passa ao largo das lutas das mulheres que ganharam o debate mundial ao longo do século XX e que se intensificam e se reafirmam como programa nesse século XXI. As vozes femininas se erguem com mais frequência e com maior eficácia, impondo suas demandas e reivindicações dentro dos universos familiar e social. Considerando esse microcosmo, a família sertaneja, um núcleo fortemente pautado pelo poder masculino, representado na metáfora freyreana do patriarcalismo, é evidente o deslocamento, que imbui de força a fala feminina, representando uma transformação radical na visão de mundo e na ontologia sertanejas.

Claro está, no entanto, que essa revolução protagonizada pelas mulheres não implica no advento de uma sociedade igualitária, na qual os preconceitos de gênero e a opressão masculina tenham sido neutralizados. A luta contra o machismo é constante, mas nem sempre é conscientemente formulada por essas personagens, que em vez de se identificarem como (militantes) feministas, como muitos perfis que emergem da ficção brasileira contemporânea, são representadas como encarnações do espírito guerreiro da nordestina, resistente e perseverante, como outrora foram Sinhá Vitória, de *Vidas secas* e Conceição, de *O quinze*, por exemplo.

Esse imaginário da mulher sertaneja como uma fonte de força está eternizado nos versos da famosa canção de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira “Paraíba”<sup>17</sup>, que serve de epígrafe a este capítulo. Nessa letra, que desenvolve uma narrativa muito frequente nas canções do “Rei do Baião”, o eu lírico masculino conta que teve que migrar, já que a seca inclemente atingiu o sertão. Ele usa o espaço da canção para mandar saudações a sua amada que permaneceu em sua terra, aguardando o retorno do seu homem. O recado é bastante interessante, pois ao mesmo tempo que revela o carinho do sertanejo migrante, que sente saudade da sua companheira, sentimento evidenciado pelo vocativo “pequenina”, representa a mulher paraibana como alguém dotado de força (interior e não física, uma vez que ela é “pequenina”), como se assim afirmasse a sua certeza de que ela suportará todas as provas impostas pela vida no sertão. Para caracterizar o poder de resistência feminino, no entanto, o eu lírico recorre ao imaginário que circunscreve o masculino: “Hoje eu mando um abraço/ pra ti, pequenina./ Paraíba masculina/ muié macho, sim sinhô.” (GONZAGA; TEIXEIRA, 1952).

Como representação da atuação da mulher no sertão contemporâneo, é bastante significativo o caso da mãe de Totonhim, personagem essencial em toda a trilogia de Antônio Torres. Ainda que se trate de uma figura central na trajetória do personagem principal e narrador das obras, ela não tem nome. Enquanto o pai, como vimos, é o respeitado Mestre Antão, ou Totonho, e é quem dá nome ao filho no diminutivo, Totonhim ou Antão Filho, a mãe nunca é identificada pelo nome: ela é tão somente “a mãe” ou ainda “mulher”. No início de *Essa terra*, ela aparece através das palavras do marido, que a culpa por toda a sua derrocada socioeconômica. “- Toda a derrota do mundo começou quando as mulheres encurtaram as mangas e as saias, para mostrar suas carnes”. (TORRES, 2008, p.64).

A mãe de Totonhim é quase uma visionária, pois compreende as mudanças pelas quais o mundo está passando e, em lugar do movimento de negação da modernidade empreendido pelo marido, busca para os filhos condições que lhes permitam acessar um campo de atuação digno na realidade social que cada vez mais se anunciava. Assim, ela entra em um embate constante com o marido, frequentemente contaminado pela violência, exigindo a mudança da família para Feira de Santana, município vizinho onde havia ginásio para que os filhos pudessem estudar. Se permanecessem no pequeno Junco, suas trajetórias escolares seriam bastante limitadas e o futuro seria tão duro quanto o de tantos outros sertanejos. A discordância

---

<sup>17</sup> É importante esclarecer que a canção “Paraíba” originalmente faz referência metafórica ao estado da Paraíba (pequenino) e ao contexto político que culminou com a Revolução de 1930, no qual o estado teve papel decisivo. O público, entretanto, ignorando seu campo temático inicial, ao longo do tempo deslocou o significado da obra para uma questão de gênero, o reconhecimento da força da mulher nordestina, o que tornou a música um símbolo desse debate.

entre a mãe e o Mestre Antão causou a separação definitiva do casal e a gradual desagregação da célula familiar. Percorrendo as pistas temporais espalhadas pelos romances, podemos perceber que Totonhim deixou o Junco rumo a São Paulo ainda nos anos 1970, já tendo completado a sua vida escolar. É possível afirmar, portanto, que toda a luta da mãe pelo ensino dos filhos acontece no sertão dos anos 1960. Daí se explica a incompreensão do pai sobre a obsessão da mãe pela educação dos filhos, que, naquele sertão rural, não precisariam de conhecimentos formais. “E mamãe também foi a primeira em alguma coisa. A primeira mulher do seu tempo a aprender a ler e escrever. A primeira, contra tudo e todos, a se arrancar no mundo em busca da sua sonhada instrução – para os filhos.” (TORRES, 1998, p.61).

Cabe aqui, cremos, uma breve comparação. Sinhá Vitória, de *Vidas secas*, em um sertão ainda mais longínquo, profundo e arcaico, também confronta o marido Fabiano sobre o futuro desejado para os filhos. O pai queria que, como ele, os filhos fossem vaqueiros, ofício de homens sertanejos. Já a mãe queria que os meninos fossem para a escola, para aprenderem “coisas difíceis e necessárias.” (RAMOS, 1986, p.126). Ela não queria que eles tivessem a mesma vida de privações, humilhações e sofrimentos que os pais eram obrigados a suportar, eternamente dependentes em terra alheia, sem uma cama decente para repousar o corpo cansado. Além disso, quando Fabiano era explorado pelo patrão que lhe pagava de forma desonesta, era Sinhá Vitória que, contando grãos, percebia o erro e denunciava-o ao marido. Por isso Fabiano admirava sua inteligência. A mãe de Totonhim também era aquela que tinha maior instrução e, com isso, conseguia fazer uma leitura do mundo mais abrangente e lúcida do que aquela que se revelava na visão de Mestre Totonho. Seu relato de como conseguira estudar na infância, contra a vontade do pai que achava que as mulheres deveriam permanecer na ignorância, é comovente e revelador do seu grande desejo de saber:

Foi quando um professor fez uma plantação de fumo em um de nossos pastos a meias com o seu avô. Aí eu fiz um trato com ele. À noite, quando todo mundo estivesse dormindo, eu ia capar o fumo, trabalhando na plantação sem que ninguém o visse. Em troca, ele me ensinava a ler e escrever. Eu lhe pedi isso olhando firme nos seus olhos e vi que eles se encheram de lágrimas. O professor riu encabulado e disse: “Menina, eu te ensino de graça. Você não precisa fazer esse sacrifício.” (TORRES, 1998, p.59-60).

A mãe de Totonhim se mostra bastante consciente do sistema de opressão que rege as relações sociais. O modo de vida que os sertanejos como Mestre Antão aceitam através de um processo de naturalização, parece, para ela, um caminho que relega, especialmente as mulheres, a uma posição limitadora e subalterna. A liberdade concedida aos homens lhe parece muito mais interessante: “Eu queria ser homem para poder mandar no meu destino. Ir para onde bem

entendesse, sem ter que dar satisfações a ninguém.” (TORRES, 2008, p.125). Mesmo nas obras que poderíamos identificar como pertencentes ao regionalismo tradicional, a voz feminina, ainda que sempre abafada pelo homem e pelas instituições sociais dominadas pelo patriarcalismo, adquire um tom crítico e arguto, capaz de uma leitura muito mais lúcida da realidade do que aquela que se depreende da fala masculina, “contrastando uma fragilidade aparente com uma potencialidade latente, que as torna capazes de avaliar situações e tomar atitudes.” (GOMES, 1981, p.84).

Assim, para a mãe de Totonhim, a instrução formal surge como a única possibilidade, especialmente para as filhas, de romper com um destino de mãe e esposa, ou seja, com uma existência cerceada pelos homens, que, no seu caso, é representada na infância pela figura do pai e na vida adulta pelo marido. Ao contrário de Mestre Totonho, ela busca a cidade, mostrando uma compreensão de que os melhores recursos disponíveis, especialmente quanto à educação formal para os filhos, se encontram nesse espaço, rompendo com a arcaica visão idealizada e telúrica do Nordeste rural, que frequentemente aparece na fala do marido. Sua crítica ao mundo agrário do Junco ecoa na voz de suas filhas, que uma a uma foram partindo “fugidas” de casa rumo às cidades, desafiando a vontade do pai. Antes de partir, uma delas manda um recado desaforado: “Digam a papai que roça é uma porra.” (TORRES, 2008, p.133). Na trilogia de Antônio Torres, portanto, as personagens femininas são aquelas que melhor compreendem a nova ordem social que se anuncia cada vez de maneira mais efetiva e, em vez de negá-la e procurar o isolamento que conduz à melancolia e à miséria, recurso de Mestre Antão, elas aceitam esse processo irrefreável e buscam se ajustar da melhor maneira possível a essa nova realidade.

Roça nunca mais. Trabalho de roça era uma consumição sem futuro, elas diziam agora, exigindo o direito de usar saias curtas, blusas de mangas cavadas [...] E assim, bem apresentáveis, perfeitamente adequadas às exigências do mundo que passava a ser movido a gasolina, e não mais por carros de bois, lombos de jegues, burros e cavalos, elas, com suas pernocas de fora, marchariam para a cidade. (TORRES, 2006, p.88).

Outro aspecto essencial do caráter dessa personagem é o sofrimento que lhe é impingido pela sua condição de mãe e de esposa. A mãe de Totonhim mostra uma aguda consciência de que o fato de ser mulher a coloca em uma posição de subalternidade na sociedade patriarcal sertaneja e restringe sensivelmente as suas possibilidades de realização pessoal. Essa percepção fica evidente na sua rebeldia em buscar instrução primeiro para ela e depois para os filhos, mesmo contra a vontade do pai e do marido. Seu olhar sobre a maternidade, portanto, caracteriza essa experiência como uma constante fonte de tormentos, sacrifícios e injustiças.

Assim, a “mãe de Totonhim” fala da maternidade não como uma realização feminina, mas sim como uma condição que impõe à mulher uma vida de sofrimentos e frustrações. Seu discurso sobre a maternidade é ressentido e cheio de amargura, é a fala de alguém que sente que não recebeu o reconhecimento justo pela dedicação aos filhos diante de tantos obstáculos econômicos e sociais. Aos sofrimentos provocados pela maternidade, como a fuga das filhas com namorados, o descaso e o abandono daqueles que migravam e não mandavam mais notícias e, principalmente, o resultante do suicídio de seu filho Nelo, muitas vezes apontado como seu preferido pelo narrador Totonhim, somam-se ainda os conflitos diários com o marido, que por vezes se transformavam em agressões físicas e morais.

Do que não conseguia se lembrar: do seu sorriso. Será que nunca tinha visto a sua mãe sorrir, pelo menos uma vezinha na vida? Também, com tanta consumição... Uma gravidez atrás da outra. Filhos e mais filhos. Cueiros para trocar. Panos para lavar. Pratos, panelas e máquina de costura. Não teria sido feliz com o homem com quem se casara, o senhor seu pai? Nem com a sua condição de mulher parideira, a exigir-lhe duros sacrifícios? (TORRES, 2006, p.16).

A cena que mostra o jovem Totonhim levando a mãe para uma internação em uma casa de saúde, emocionalmente descontrolada depois da morte de Nelo, é bastante forte. O final trágico do filho mais velho, aquele que ela acreditava ter tido sucesso em São Paulo, leva a pobre mãe sertaneja à loucura. Nesse trajeto, ela delira e agride o filho mais novo, descontando nele toda a sua raiva contra a desgraça de mãe, para a seguir mostrar a fragilidade de seu estado. “Foi a primeira vez que encostou a cabeça em meu ombro. Somos gente bruta. Desconhecemos o afeto.” (TORRES, 2008, p.125). A vida atribulada, de uma total anulação de suas potencialidades e desejos individuais em nome da criação dos filhos, forma um caráter duro: são escassas as demonstrações de carinho para com os filhos. “O beijo não fazia parte dos gestos daquela senhora de imensa prole, que não tivera tempo de acarinhar a todos.” (TORRES, 2006, p.194). Assim como o homem, a mulher também adota a *secura sertaneja* como traço de personalidade para resistir ao rigor do cotidiano.

A imagem da mãe sofredora reaparece em outras personagens das narrativas pesquisadas. Essas mulheres sertanejas parecem encarnar a imagem da *máter dolorosa* e encontram eco no mito cristão de Maria, aquela que cumpriu a sua sina de mãe e, portanto, teve uma trajetória de total doação, de dor e de sacrifício. Em *Dora sem véu*, a personagem que dá título ao romance é uma mãe retirante, avó de Francisca, a narradora, que perdeu o contato com o filho e que agora é procurada pela neta. Dora, no entanto, não é encontrada. Ela teria, segundo uma das poucas pistas que chegam à Francisca, tido um encontro com Padre Cícero, de quem era devota. O famoso clérigo nordestino morreu em 1934. Esse índice temporal mostra que Dora, avó de

uma mulher de meia-idade, não poderia estar viva. Francisca, portanto, sabe que nunca poderia encontrá-la. Dessa forma, essa personagem adquire na narrativa um caráter mítico, simbólico ou mesmo icônico. Ela representa todas as mães sertanejas, que sofrem e lutam sozinhas pela sobrevivência dos filhos. Há várias passagens que afirmam essa identidade entre Dora e todas as outras mães sertanejas, irmanadas em sua desventura: “- Francisca, você deseja saber o paradeiro de Dora? Há centenas delas na beira da estrada aberta pelo governo. São todas iguais, nem o rótulo muda.” (BRITO, 2018, p.57).

Outra semelhança entre as mães sofredoras sertanejas que povoam as obras analisadas está no fato de que os homens não lhes servem de apoio ou amparo, não são parceiros com quem possam compartilhar os seus deveres maternos. Dora foi abandonada pelo marido Augusto com quatro filhos, em meio a uma terrível seca que deixava os sertanejos em condição de completa miséria. Além disso, o filho mais velho, Jonas, pai de Francisca, abandonou a mãe e os irmãos para ser adotado por uma família com melhores condições financeiras. “Dora me achou, me bateu com raiva, disse que eu tinha puxado o sangue traidor de Augusto.” (BRITO, 2018, p.75).

Na caracterização dessa personagem, ressurgem o rigor e a dureza no trato com os filhos, atitudes que paradoxalmente refletem o amor materno que submete essas pobres mães a tão intenso sofrimento. Mais uma vez, sua aspereza, sua resistência e sua força são até mesmo superiores às dos rudes homens sertanejos. No encontro com Padre Cícero, Dora, desamparada, pede um conselho ao sacerdote. “- Minha filha, você é uma mulher de fibra. Nem todo homem tem o seu calibre. Uma sertaneja. Não perca o futuro. Vá embora pro Acre, se arrisque. Deus lhe dará força e a Mãe das Dores, proteção e graça. Não tema.” (BRITO, 2018, p.88).

Francisca, no fundo, sempre soube da impossibilidade de cumprir a palavra dada ao pai em seu leito de morte. Ela nunca reencontraria a avó com vida. Seu olhar de socióloga, possivelmente, logo fez com que percebesse que Dora está em toda a parte. “Em qualquer geografia as mulheres são as mais vulneráveis. No porto de Fortaleza ou no Acre, Dora é a mesma mulher abandonada com sua inquietude e seus filhos. A lembrança fere meu coração. Sei que há muitas Doras pelo mundo.” (BRITO, 2018, p.62). A sua jornada em busca da avó esconde não a possibilidade de reencontro com esta, mas sim com todas as mulheres, com o sertão e com sua cultura, com o seu outro de classe que ela sempre perseguiu através da pesquisa acadêmica. Na cena final do romance, em meio a uma multidão de senhoras sertanejas, romeiras fantasmagoricamente trajadas de branco, Francisca se depara, enfim, com quem procurava. “Examino as velhas de perto, mas não consigo ajustar o foco dos seus rostos.

Parecem todas iguais. ‘E as senhoras, quem são?’ ‘Eu sou Dora’, responde a primeira. ‘Eu me chamo Dora’, afirma a segunda. ‘Fui batizada com o nome de Dora’, diz a terceira.” (BRITO, 2018, p.238).

Há, ainda, em *Dora sem véu*, outra figura que encarna a imagem de *máter dolorosa*. Trata-se de uma personagem de menor participação no enredo, mas que ilustra bem a recorrência desse perfil nas narrativas. Maria do Carmo é uma romeira que Francisca conhece a caminho do santuário que homenageia Padre Cícero em Juazeiro do Norte. Ela leva a filha Daiane, vestida de noiva, para pagar uma promessa. A filha engravidou do namorado Hermógenes e foi abandonada por ele. Decidiu, então, contra a vontade da família, realizar um aborto ilegal. Durante o procedimento, a jovem quase perdeu a vida. Recuperada, ela é obrigada pela mãe a pagar penitência e agradecer à graça concedida pelo “Padim”, a quem a mãe rogou pela vida da filha. Perseguida por Hermógenes, Daiane acaba como mais uma vítima da violência contra as mulheres: é assassinada. Maria do Carmo, então, sofre a dor da perda da filha. Ela representa um perfil de sertaneja tradicional: muito religiosa, crê que a morte de Daiane foi um castigo divino, consequência do aborto, um pecado na visão de uma mãe cristã. Maria do Carmo é incapaz de ler a morte da filha como um resultado do machismo característico da sociedade brasileira, mesmo que Francisca defenda a jovem de qualquer culpa. Sua visão dos fatos é totalmente atravessada e comprometida com uma leitura místico-religiosa da vida.

- Daiane matou o filho dela.
- Abortou, é mais justo dizer.
- Você pensa dessa maneira, eu julgo diferente.
- Somos desiguais nisso.
- Veio o castigo de Deus e ela também precisou ser morta. Alguém tinha de pagar pela criança. [...] Sou governada por leis antigas. (BRITO, 2018, p.210).

Em *Galileia*, narrativa centrada principalmente em personagens homens e na desconstrução do mito da masculinidade sertaneja, as mulheres também ressurgem e são reescritas pelo regionalismo literário contemporâneo. Assim que regressa ao sertão, Adonias percebe que o espaço social de atuação das mulheres já não é mais o mesmo. “Duas mulheres tanger o gado numa motocicleta. [...] O poder masculino cede lugar ao feminino.” (BRITO, 2009, p.227). A atividade pecuária, tão tradicionalmente vinculada ao universo masculino, representada pelos vaqueiros, homens trajados de couro, os *cowboys* do sertão, agora é chefiada por mulheres em motocicletas, em mais uma imagem que redesenha o sertão da tradição regionalista com as tintas da modernidade.

Maria Raquel, esposa de Raimundo Caetano, e senhora da Galileia, é a personagem feminina que melhor encarna o ideal de força e resistência que recorrentemente se vincula às mulheres sertanejas. Ela mantinha um casamento de aparências, apenas vivia na mesma casa que o marido. Ele, doente e decrépito, era cuidado principalmente por Tereza Araújo, sua amante e criada. Assim como a mãe de Totonhim, Maria Raquel demonstrava certo asco pelo marido e tinha consciência de que sua condição de mulher, mãe e esposa lhe limitava a existência e lhe restringia as condições de felicidade. De maneira semelhante àquela personagem, sua relação com os filhos era de certa aspereza. “Raquel não gozava de prestígio junto aos filhos. Nunca os mimara.” (BRITO, 2009, p.65). Além disso, o casamento, enquanto instituição, aparece desacreditado sob a ótica dessas mulheres. Para elas, “o casamento é visto como algo de sinistro” (GOMES, 1981, p.85), enquanto para os homens é uma convenção social e religiosa que lhes possibilita a procriação e, assim, a garantia da posse futura da terra através de seus descendentes.

É Maria Raquel que mantém a Galileia como uma fonte de renda ainda ativa. Depois da ruína do espaço e da família, que representam na verdade um só processo de decadência, ela transforma a propriedade em uma fábrica de redes, mostrando-se mais competente para os negócios do que os homens da família. Quando completou oitenta anos, Raimundo Caetano mandou construir uma mastaba onde seria enterrado o seu corpo ao lado da esposa. Ela, no entanto, se recusa a ocupar o espaço que lhe fora reservado como mulher, assim como se recusa a acompanhar o marido decadente na morte.

Maria Raquel gritou alto que não desejava morrer, que podia tocar a vida sem Raimundo, feliz com os pequenos bocados, o trabalho com as redes, o sono da tarde, as novelas de televisão, os banhos no açude, o feijão, o arroz. Entre as pequenas alegrias, não referiu nenhum filho, nem os netos. Raimundo doeu-se. Imaginava que Raquel não sobreviveria a ele. Mas ela vendia saúde, montava em garupa de moto, fazia campanha política, ganhava dinheiro. (BRITO, 2009, p.64).

Mais uma vez, os espaços masculinos são ocupados, com grande destreza, pelas mulheres. A política, campo tradicionalmente restrito aos homens, únicos atores no jogo de poder, é assumido agora por Maria Raquel. Entre suas realizações, que a mantêm viva e saudável, não há lugar para os filhos, para os netos, para o marido ou para os afazeres domésticos. Maria Raquel nega veementemente o espaço social que o marido, patriarca sertanejo, lhe reserva.

A opressão feminina, portanto, não está ausente nesse mundo. Há, na verdade, duas figuras femininas que gravitam em torno de Raimundo Caetano. Além de Maria Raquel, há Tereza Araújo, personagem de menor presença na narrativa, e que representa o tradicional



despotismo masculino sobre as mulheres no sertão. Sua história evidencia, ainda, as relações de dominação não só de gênero, mas também de raça e de classe social. Tereza é negra e uma velha e fiel empregada na casa dos Rego Castro. Todos da família sabem que teve filhos com o patrão Raimundo Caetano e que teve que se desfazer deles para poupá-lo do escândalo dessa relação. Apesar de ser do conhecimento de todos, inclusive de Maria Raquel, a relação entre patrão e empregada é um assunto proibido, mais uma verdade silenciada, pois “a moral sertaneja não permitia os deslizes com as negras” (BRITO, 2009, p.114). Tereza Araújo é, portanto, mais uma mãe sofredora sertaneja, que foi separada dos filhos, frutos dos abusos do patrão a quem ela permanece eternamente servil. Quando ele, muito doente, precisou de socorro, “Gritou por Tereza Araújo. A Maria Raquel não pedia socorro nunca, nem que ela estivesse a um passo de distância.” (BRITO, 2009, p.64).

A violência contra as mulheres é um tema que atravessa todas as narrativas analisadas nessa pesquisa. Os exemplos são abundantes: Ismael foi preso por agredir a mulher norueguesa (em *Galileia*); Mestre Antão bate e insulta a esposa com frequência (em *Essa terra* e em *O cachorro e o lobo*); Daiane é assassinada pelo ex-namorado (em *Dora sem véu*). Poderíamos, ainda, listar as diversas formas de opressão e violência simbólica sofridas por essas mulheres, como as traições, a separação dos filhos, a negação do direito de estudar e de trabalhar fora, o abandono dos pais dos seus filhos, o silenciamento de suas vozes e de seus desejos.

Dados<sup>18</sup> recentes mostram, ainda, que a região Nordeste é a segunda em ocorrência de feminicídios no Brasil, ficando atrás apenas da região Norte. As mulheres negras, como Daiane e Tereza Araújo, representam 3 de cada 4 mulheres mortas no país e são, portanto, duplamente vulneráveis a diversas formas de violência. A Galileia e a família Rego Castro são assombradas pela memória de um crime bárbaro acontecido na propriedade. “Opressiva por dentro e por fora, a Casa-Grande do Umbuzeiro deixou de ser habitada desde que um antepassado assassinou a esposa e trancou-se dentro dela.” (BRITO, 2009, p.53). Segundo os relatos que circulavam há gerações na família, Domísio teria apunhalado a esposa Donana a fim de livrar-se da mulher para então, livre, se casar com outra. Ele teria acusado a esposa de adultério, pois caso pudesse provar a traição, os cunhados permitiriam que “fizesse a justiça de direito” (p. 54). O crime se torna uma fantasmagoria para os Rego Castro e se converte em uma lenda local, como se o legado de dor e de violência sobrevivesse através da propriedade e contaminasse a

---

<sup>18</sup> Os dados consultados são do Monitor da Violência, parceria entre o site G1, da Rede Globo, e o Núcleo de Estudos da Violência da Universidade de São Paulo (USP). Mais informações sobre o projeto podem ser obtidas em: <https://nev.prp.usp.br/projetos/projetos-especiais/monitor-da-violencia/>. Os gráficos consultados para essa pesquisa estão disponíveis em: <https://g1.globo.com/monitor-da-violencia/>. Acesso em 03/10/2020.

trajetória dos membros da família. Adonias, em um momento de delírio, ouve gritos e dialoga com o assassino, que espectralmente ainda habita a casa e a vida dos Rego Castro.

As mulheres sertanejas que povoam o neorregionalismo travam, mais que nunca, embates discursivos por meio da narrativa e, assim, ecoam e representam as lutas femininas que extrapolam o universo narrado. Suas vidas “severinas” acentuam sua força e sua resistência diante de uma opressão constante, perpetrada por homens embalsamados em um passado distante, relutantes na compreensão das transformações sociais que não podem refrear. Sua dimensão humana se engrandece quando se negam a fazer eco à decrepitude do mundo dos homens.

#### 5.4 MÍSTICOS, ROMEIROS E CRENTES: A RELIGIOSIDADE SERTANEJA

Entre as características fundamentais que compõem as personagens formuladas pelo regionalismo nordestino está a forte religiosidade. *Os Sertões*, obra basilar do gênero, das principais responsáveis pela produção de uma visibilidade para a região, traz como questão central a particular relação dos sertanejos com o sagrado através da narrativa da célebre Guerra de Canudos. Euclides da Cunha, ao narrar esse importante episódio da história regional, ressalta as idiosincrasias da religiosidade popular sertaneja, destacando a devoção à figura de Antônio Conselheiro, encarnação do messianismo, fenômeno repetidamente observado no interior nordestino. Para o escritor, tratava-se de mais uma das “crenças de gentios” cultivadas pelos habitantes do sertão, que misturavam o catolicismo popular ibérico, a práticas indígenas e a diversos outros elementos da ordem do sagrado. Desde lá, os discursos literário e sociológico têm reforçado a dimensão mística sertaneja como um dos aspectos essenciais da identidade regional.

Frequentemente a força dessa religiosidade é explicada como um dos resultados da precariedade socioeconômica do interior nordestino, formado por zonas historicamente rurais, que, ao longo dos séculos, foram severamente vitimadas pelas secas. Para Djacir Menezes (1995, p.85), em um dos ensaios fundamentais da sociologia nordestina, o misticismo sertanejo se torna uma busca por consolo, por esperança e por redenção diante da insuficiência das condições de vida. “Estamos diante de duas reações em face da sociedade: a reação violenta e a reação mística. A do trabuco e a do rosário. Um recorre violentamente à bala; outro misticamente à prece.” A fé e a revolta, muitas vezes concretizada na violência, se manifestam como atitudes daqueles que, abandonados pelo poder público e derrotados pela natureza

inclemente, buscam desesperadamente a sobrevivência. O episódio de Canudos é revelador dessa relação entre misticismo e convulsão social muitas vezes flagrada no sertão nordestino.

No passado o grande isolamento das populações sertanejas mantinha esses fiéis distantes das práticas institucionais oficiais da Igreja católica. Os padres, durante muito tempo, não quiseram se aventurar pelos longínquos sertões inóspitos e, com isso, deram espaço ao surgimento de uma forte e espontânea religiosidade popular, dentro da qual o catolicismo e seus ritos não são mais que um dos muitos ingredientes. Por todo o sertão, rebentaram seitas, narrativas de milagres, beatos e crenças animistas que tinham quase sempre em comum a adoração a figuras proféticas populares, que se tornavam lideranças locais como Antônio Conselheiro, Padre Cícero ou até mesmo o cangaceiro Lampião. Foi esse o caldo mágico que historicamente nutriu os sertanejos na luta diária contra as adversidades.

No universo mental dos sertões, havia lugar tanto para a crença em caiporas e lobisomens quanto em anjos da guarda. Existia espaço para propaladas aparições tanto de almas penadas quanto de pavorosas mulas sem cabeça. Benzedoiras desfaziam quebrantos com a ajuda de rosários, como também de patuás e folhas de pinhão-roxo. [...] A recorrência das secas e pestes inclementes ajudava a fazer de cada manifestação da natureza um recado de Deus – ou uma artimanha do diabo – contra o mundo imperfeito dos homens. (NETO, 2009, p.33).

O neorregionalismo retrata a persistência e as transformações ocorridas na devoção sertaneja. Nas últimas décadas do século XX surgem com grande força as igrejas evangélicas, que se mostram cada vez mais atuantes e politicamente poderosas neste século XXI. É significativo que a única das cinco obras do *corpus* dessa pesquisa que não faz nenhuma referência aos evangélicos é a mais antiga de todas, *Essa terra*, publicada em 1976. Todos os outros romances trazem as igrejas e os fiéis neopentecostais como presença constante no sertão contemporâneo: eles se tornam parte do modo de ser e de pensar da região. Essa observação permite afirmar que as denominações neopentecostais se fazem cada vez mais presentes no espaço nordestino e a recorrência de suas práticas, bem como das personagens evangélicas nessa literatura, revelam a percepção desse fenômeno pelo neorregionalismo. É certo que o exponencial crescimento das igrejas evangélicas não é um fato restrito ao Nordeste, é sim um efeito que se verifica em todo o espaço latino-americano e a literatura apreende esse movimento e mostra a penetração dessas denominações na tradicional religiosidade sertaneja, além das transformações decorrentes desse novo processo de sincretismo religioso que se verificam na cultura e na sociedade locais.

Não é por acaso que as igrejas neopentecostais e seus fiéis passam a fazer parte da paisagem física e social das narrativas contemporâneas. Todos os dados oficiais mostram o

gigantesco crescimento e a forte penetração dessas denominações na sociedade brasileira em geral. De acordo com dados coletados pelo IBGE<sup>19</sup>, por volta de 14 mil igrejas evangélicas são abertas por ano no país e, dessa forma, estima-se que em 2022 o número de evangélicos superará o de católicos, em franca queda nas últimas décadas. Além disso, o Censo de 2010 revelou que a população evangélica aumentou 61% no período de dez anos no Brasil. Os números mostram que a presença evangélica no neorregionalismo é mais um dos aspectos que provam a constante reatualização que se opera nessa tendência. Novas configurações na sensibilidade e na sociabilidade nordestinas surgem a partir da emergência da visão de mundo neopentecostal e a narrativa neorregionalista percebe essa remodelação e mostra os seus efeitos através do texto.

Nos romances que compõem o *corpus* de nossa pesquisa, as personagens migrantes que retornam ao sertão depois de longos períodos de ausência, logo percebem, entre as flagrantes mudanças, a forte presença dos evangélicos. Em *O cachorro e o lobo*, assim que Totonhim reencontra a mãe depois de vinte anos, ela revela que agora faz parte de uma igreja. Ao se despedir, oferecendo uma ajuda financeira à mãe, o narrador reflete: “Só espero que ela não repasse o meu presente às mãos de um pastor inescrupuloso.” (TORRES, 1998, p.61). Mais adiante, quando o pai lhe conta que as mães dos meninos sertanejos querem que eles tenham uma carreira promissora de funcionários do Banco do Brasil, Totonhim observa: “- Coitadas. O futuro é dos pastores evangélicos.” (TORRES, 1998, p.170). A afirmação do personagem-narrador é muito perspicaz. Seu retorno ao sertão, mesmo que por um breve período de tempo, foi o bastante para que ele percebesse que a mesma penetração das igrejas neopentecostais que percebia na grande cidade para onde migrou agora se anunciava também no sertão. Sua ironia sobre o dinheiro dado à mãe, assim como as suas perspectivas de um futuro dominado pelos pastores, mostra que sua visão sobre o fenômeno do crescimento evangélico é, sobretudo, a de uma reconfiguração não só religiosa, mas também de poder político e econômico. A leitura que Totonhim faz sobre a aproximação entre a mãe e os evangélicos passa, invariavelmente, pela questão financeira e isso revela um grande deslocamento nas práticas devocionais que emergem a partir do estabelecimento das igrejas evangélicas na região.

A chamada “teologia da prosperidade”, assumida pelos neopentecostais como filosofia de vida, afirma, em vez de negar, como faz o cristianismo, o poder do dinheiro e dos bens de consumo. Enquanto o catolicismo tradicional garante o reino dos céus apenas para os pobres,

---

<sup>19</sup> Todos os dados estatísticos apresentados foram obtidos através da Revista digital da Fapesp (Fundação de Amparo à pesquisa do Estado de São Paulo). Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/fe-publica/>. Acesso em 15/12/2020.

para os que sofrem na terra, o neopentecostalismo afirma “as coisas do mundo” e exclui a ambição e o desejo de enriquecer da categoria de pecado. Os próprios pastores afirmam que o caminho para a prosperidade e para a aprovação divina está nas doações que os fiéis oferecerem à igreja. Essa visão de mundo que, no lugar da aceitação e glorificação da pobreza, reconhece e busca a acumulação de bens e de *status* se encaixa perfeitamente à lógica capitalista e possivelmente esse deslocamento seja um dos fatores que explicam o incrível crescimento das denominações neopentecostais no século XXI. Parece que a “teologia da prosperidade” consegue dialogar melhor com os brasileiros pobres, que veem o consumo como um símbolo de sucesso e de pertencimento, do que a arcaica idealização da pobreza cristã.

No entanto, no sertão ainda há aqueles que não se rendem às igrejas evangélicas. Para os velhos sertanejos, como Mestre Antão e o avô de Totonhim, só há uma igreja de Deus, a católica. Eles cresceram e se formaram moralmente através dos ritos católicos, ouvindo os sermões e conselhos dos velhos padres sertanejos, participando das festas religiosas que reuniam toda a comunidade. Para eles, “os crentes” são invenções da modernidade e os pastores não passam de aproveitadores - figuras surgidas ainda ontem, em oposição ao tradicional poder milenar da igreja católica. A religiosidade sertaneja foi estabelecida sobre os pilares do catolicismo lusitano tradicional, misturando-se a ritos, ícones e crenças diversas. Assim, surge na fala dos antigos habitantes do sertão uma rejeição às igrejas neopentecostais e aos “crentes”, que representam a diluição do mundo rural de valores conhecidos e respeitados historicamente pela comunidade. A reatividade à modernidade que caracteriza essas personagens se manifesta, também, em sua concepção religiosa. Os comunistas e os crentes são colocados lado a lado por terem em comum uma atuação que, na visão desses velhos sertanejos tradicionais, busca subverter a ordem social estabelecida, seja através da reorganização sociopolítica ou religiosa e institucional.

Ah, padrinho. O senhor é do tempo em que ou se acreditava em Deus ou se era comunista. Daquele tempo em que crente e comunista era a mesma coisa. O senhor não vai acreditar, mas não sobrou um só comunista, nem para semente. De repente, desapareceram, dir-se-ia num passe de mágica. Agora, quanto aos crentes, cresceram e se multiplicaram, biblicamente. Entoando loas ao senhor e pagando o dízimo ao pastor. (TORRES, 1998, p.30-31).

Totonhim percebe a influência evangélica até mesmo nas palavras proferidas pela mãe, nas quais identifica um jargão neopentecostal outrora desconhecido do vocabulário da senhora sertaneja: “Mas... perdição? Decepcionante. Onde ela andaria aprendendo palavras assim? Na Santa Madre Igreja? Saudades das suas crenças, velha.” (TORRES, 2006, p.199). Percebe-se que para essas personagens, representantes do velho mundo sertanejo rural, a discussão sobre

religião é, na verdade, um debate sobre a aceitação ou a rejeição de novas formas de vida, sobre a modernidade em oposição ao apego a um passado pleno de tradições, muitas intrinsecamente relacionadas ao catolicismo. Há várias passagens nas quais Mestre Totonho condena os “crentes” e suas práticas por considerá-los um desrespeito aos antigos ritos do catolicismo popular em meio aos quais toda a comunidade sertaneja se formou. As igrejas dos “crentes”, denominação por si só já pejorativa, são para ele instituições de aproveitadores, falseadores da única fé verdadeira e oficial, o catolicismo. A nova visão de mundo e as novas práticas que esses agentes representam, ou simplesmente o *ethos* que emerge a partir da lógica neopentecostal permanece, assim, incompreensível para essas personagens.

*O ethos é mutante. No entanto, sua mutação se faz de forma lenta, principalmente nas culturas mais tradicionais e nos meios rurais, onde a tradição domina muito mais o indivíduo do que o meio urbano moderno e pós-moderno. Do ethos também emana todo o mundo simbólico e mítico, ou seja, os valores que sustentam a vida em suas multifaces. (PANTOJA; COSTA, 2013, p.250).*

Em *Dora sem véu*, romance que se desenvolve em Juazeiro do Norte, cidade do interior cearense conhecida pela forte presença (histórica e mística) do Padre Cícero Romão Batista, o neopentecostalismo surge dividindo espaço com um potente catolicismo popular, bastante característico do sertão nordestino, fortemente ligado à figura do célebre sacerdote. A narradora Francisca percebe a significativa presença das denominações evangélicas na região. Durante o trajeto que realiza acompanhada dos romeiros, ela ouve suas histórias de dor, morte, doença e superação, narrativas que deságuam na fé em Padre Cícero, na crença de que a prática da romaria e das promessas trarão a cura às diversas enfermidades e aflições. À devoção ao “Padim”, se somam os ritos neopentecostais em uma colaboração na corrente de fé pela cura e pela redenção. Entre os vários relatos que Francisca acolhe em meio aos seus companheiros de viagem, a maioria deles de dramas físicos e sociais, fica clara a presença de uma nova configuração religiosa naquele espaço, historicamente dominado pela crença no Padre Cícero. Esse é o caso de Lucas, jovem negro e pobre, preso por porte de drogas, atingido por um tiro em uma disputa entre facções criminosas, amparado apenas pela mãe evangélica.

*A mãe o acolhia como se fosse um castigo de Deus. No tempo em que ficou internado no hospital, ela o visitava com resignação e apatia. Deixava folhetos contendo a Palavra, colava alguns nos azulejos da enfermaria e cantava hinos com as mãos para o alto. Numa das visitas, trouxe o pastor da igreja evangélica que costumava frequentar, pagando um dízimo mensal de dez por cento do salário ganho como faxineira. (BRITO, 2018, p.140).*

Ao descrever os pacientes do hospital público onde esteve internado após o acidente de moto, Wires destaca a importância da fé entre os doentes. Estes, que sempre recorreram às práticas católicas, encarnadas na figura do grande santo popular nordestino, Padre Cícero, agora incluem em seu repertório devocional novas lideranças, novos rituais, novas palavras. Assim como a mãe de Lucas, Rute e Noemi, sobreviventes de um acidente automobilístico que vitimou o resto da sua família, se apegam às práticas evangélicas a procura de conforto e de superação: “Por sorte, conseguiam andar. Encontravam força e disposição para leituras da Bíblia, cantavam e pregavam a Palavra. A enfermaria se enchia com outros pacientes, buscando conforto junto delas.” (BRITO, 2018, p.148).

*Dora sem véu* traz a fé e a religiosidade sertanejas para o centro da ação narrativa. Juazeiro do Norte, cidade onde se desenvolve a trama, se tornou um centro de peregrinação religiosa pela figura do Padre Cícero Romão Batista (1844-1934), líder carismático que até hoje mobiliza legiões de fiéis que partem todos os anos em romarias à colina do Horto, santuário que abriga uma estátua de 27 metros de altura do sacerdote. “Padim Ciço”, apelido afetoso pelo qual é identificado por milhões de nordestinos, foi uma importante personagem não só da religião como também da política regional (foi o primeiro prefeito do município de Juazeiro do Norte) e, por isso, seu nome permanece como uma forte referência para a cultura local. Padre Cícero vivia cercado de beatas que o seguiam por toda a parte e essas devotas sertanejas teriam protagonizado, de acordo com a narrativa popular, uma série de milagres que foram desacreditados pela Igreja Católica da época. Travou-se então um longo embate entre o Padre e seus seguidores de um lado contra os bispos das dioceses nordestinas de outro. Estes últimos negavam a existência de qualquer milagre, e viam o poder da igreja católica ameaçado pelo domínio que Cícero Romão Batista tinha sobre a população e sobre a política locais. Por insistir na veracidade dos ditos milagres, o Padre foi punido com a proibição de celebrar os ritos católicos como missas, batismos e casamentos. A punição, no entanto, não alterou em nada a força da figura de Cícero entre os sertanejos: ao contrário, a fé no “Padim” o tornou um santo popular independente do reconhecimento e da aceitação da Igreja. Ainda hoje sua memória atrai em média 2,5 milhões de romeiros por ano a Juazeiro do Norte. Sua luta contra o poder da Igreja e seu forte laço com os pobres e marginalizados fez dele uma figura heroica, que simboliza a resistência e a bravura sertanejas.

São esses fiéis que farão companhia à Francisca em sua viagem a procura da avó Dora que, como eles, também teria chegado à cidade em busca da orientação de Padre Cícero e que teria tido inclusive um encontro com o sacerdote. Wires, Maria do Carmo, Daiane e tantos

outros personagens de menor participação na narrativa contracenam com Francisca durante a viagem em um caminhão “pau-de-arara” que leva os romeiros à colina do Horto. Todos buscam cumprir promessas feitas ao “Padim” por graças alcançadas, quase sempre referentes ao restabelecimento da saúde diante de enfermidades e acidentes. A Casa dos Milagres, onde está enterrado o corpo do Padre, reúne milhares de “ex-votos”, miniaturas de diversas partes do corpo humano como braços, pernas, cabeças ou seios ali deixados por fiéis que teriam alcançado a cura desses membros graças, eles acreditam, à ação do poderoso “Padim”.

O romance narra o reencontro de Francisca com o sertão e com o seu povo, outrora objetos de suas pesquisas acadêmicas sobre literatura de cordel. - “Boa parte dos cordéis trata de um milagre ocorrido em Juazeiro, e de um padre elevado à categoria de santo pelos romeiros.” (BRITO, 2018, p. 14). Ela agora estabelece uma outra relação com o sertão e com os sertanejos: ao viajar em sua companhia, ouvindo suas histórias de dor, de abandono e de doença, Francisca se aproxima efetivamente dos conterrâneos de Dora e de seu pai Jonas, gente da sua gente, que são agora o único laço restante entre ela e a avó. Seu contato com os romeiros é a única forma de reencontrá-la. Nos rostos, nas roupas e principalmente nas narrativas desses fiéis é possível ouvir a voz de Dora, uma entre tantas mães sertanejas. Dessa forma, a fé no “Padim” une a todos, aproxima mesmo aqueles que, como Francisca, não se dirigem à cidade por motivação religiosa. Estar em Juazeiro do Norte significa, inevitavelmente, marcar um encontro com a lenda do Padre Cícero: toda a cidade existe em função dele.

Os romeiros teimam em parecer iguais, mesmo vestidos de maneira extravagante se assemelham. Imitam as imagens em gesso do Padre, clonadas da fotografia em que o estamparam velhinho, encurvado, de chapéu e bengala, o pescoço caído para um lado. Ou sem chapéu e sem bengala. São muitas as imagens, de variados tamanhos, nas calçadas e praças. Onde é possível reproduzir o Padre ele surge onipresente. Dá nome a ruas, parques, restaurantes e becos. A mercearias, lojas e gente. Tudo Cícero, incontáveis Cíceros. (BRITO, 2018, p.63).

O livro de Ronaldo Correia de Brito, entretanto, não é um romance sobre o maior santo popular dos nordestinos. É, na verdade, um texto sobre o reencontro com a cultura e com a fé sertanejas, que historicamente ampararam esse povo diante de tantas contingências econômicas e sociais. O sertanejo pobre “procura conjurar as forças da natureza, cujas leis não compreende. Age sobre elas com a magia.” (MENEZES, 1995, p.103). O texto mostra a persistência e a força da crença no “Padim Ciço” ainda no século XXI, mesmo que agora outras práticas, como as neopentecostais, dividam espaço com o catolicismo popular tão solidificado na região. O sincretismo religioso já sublinhado em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, sempre foi uma das bases da religiosidade sertaneja e na atualidade as denominações evangélicas coexistem com a



forte devoção à lenda de Cícero. O Padre é a representação dessa relação tão particular com o sagrado, uma vez que o próprio sacerdote se rebelou contra a poderosa Igreja Católica romana pela aceitação dos rituais populares, negados e interditos pela instituição, reconhecendo práticas e crenças vistas então como fanatismo, ignorância e atraso. O rebelde “Padim Ciço” ensinou aos seus inúmeros fiéis e seguidores que a fé independe das doutrinas e determinações do catolicismo oficial e acolheu os marginalizados e abandonados pelo poder público e pela Igreja, aceitando suas atividades simbólicas e o seu modo de demonstrar a devoção:

Nos vastos arquivos deixados por Cícero, existem milhares de cartas que lhe foram endereçadas, nessa época, pelo povo mais simples do sertão nordestino. Em todas, o padre é tratado como verdadeira divindade. Uma divindade, porém, que não era inacessível ao mundo terreno dos homens. A exemplo dos pajés das antigas nações cariris, cujo sangue lhe corria nas veias misturado aos dos ancestrais portugueses, Cícero passara a acumular as funções de conselheiro, benzedor e curandeiro. (NETO, 2009, p.281).

*Dora sem véu*, portanto, produz um retrato da região (Nordeste, Ceará, sertão do Cariri, Juazeiro do Norte) que destaca a religiosidade popular enquanto manifestação cultural e, principalmente, social, através de uma perspectiva historicamente adotada pelo regionalismo nordestino. Mais uma vez a narrativa se constrói através do binômio permanência – ruptura, uma vez que, ao reafirmar a religiosidade sertaneja como um traço essencial da personalidade coletiva regional, destaca ao mesmo tempo os elementos da tradição, como a crença na imponente lenda de Padre Cícero, ao lado da forte emergência do discurso evangélico, representando literariamente o fenômeno social do crescimento neopentecostal. Assim, convivem lado a lado os hinos gospel, a leitura da Bíblia pela voz alta dos pastores, os braços erguidos em louvor com as romarias, o pagamento de dízimos e promessas e a adoração ao Padre Cícero. O neorregionalismo, dessa forma, apreende as novas configurações do tradicional sincretismo religioso e da particular religiosidade sertaneja.

O canto dos romeiros comove e há dor pela morte do Padre que os guiava. Entrar numa igreja de Juazeiro provoca emoções diferentes de entrar numa catedral gótica. Não me refiro às diferenças de estilos arquitetônicos. Em Juazeiro, eu me sinto acuada pelo barulho. [...] Em meio aos ruídos ensurdecadores e às temperaturas superando os quarenta graus, os romeiros apelam a um santo bem próximo deles, ao alcance de suas mãos sujas. (BRITO, 2018, p.48).

Assim como Padre Cícero, outras figuras e episódios de base histórica foram apropriados pelo regionalismo e transformados em capital simbólico formulador da imagem do sertão reconhecida nacionalmente. O mesmo processo discursivo que transformou o hábil articulista e político conservador Cícero em revolucionário e, depois, em santo, fez de personagens como Lampião e Antônio Conselheiro entidades permanentes no tempo, que

simbolizam alguns dos valores fundamentais da identidade sertaneja, como a honra, a resistência e a valentia. Nessa dinâmica, essas figuras adquirem uma dimensão mágica, que os desloca do terreno da história e os situa no limite da religião. Ocorre, assim, uma fusão entre “o místico e o terreno, entre o poder religioso e o poder social e/ou econômico” (GOMES, 1981, p.128). A estreita relação entre o misticismo sertanejo, a violência e as convulsões sociais já foi amplamente assinalada por diversos estudiosos e parece ser essa ligação a explicação para o estabelecimento dessas figuras que se tornam alvos da adoração popular, tornadas símbolos da bravura e da luta pela sobrevivência no sertão. Santos e cangaceiros se tornam, assim, personagens bastante similares.

A luta entre clãs sertanejos, entre famílias, com seus ‘moradores’, com seus agregados, o fanatismo das massas desarraigadas de condições normais de trabalho, resulta da dupla ordem de fatores poderosos: calamidades climáticas e opressão social. Reação violenta contra eles: temos o bandido. Reação mística: e temos o fanático. (MENEZES, 1995, p.11).

A opressão que cerceia a existência dos sertanejos pobres faz com que busquem figuras que representem a transgressão das contingências socioeconômicas através da tomada de poder pela violência e/ou pela ascensão mística. Desacreditados da possibilidade de justiça social pela ação política, resta aos sertanejos a esperança de mudança pelo poder mágico transcendental ou pela revolta, representados pelos santos, beatos e messias no primeiro caso, e pelos cangaceiros, no segundo. Em comum, essas personagens encarnam valores fundamentais para a ética sertaneja: foram rebeldes que desafiaram o poder estabelecido (seja ele representado pela Igreja católica, pela polícia, pelo Estado ou pelos grandes senhores de terras) e fundaram caminhos alternativos de sobrevivência, como o cangaço ou a comunidade de Canudos, desafiando os donos do poder.

Há, no entanto, certa idealização em torno do fenômeno do cangaço, fortemente alimentada por parte da pesquisa social sobre esse fenômeno social, bastante produtiva ao longo de todo o século XX. Os cangaceiros, em sua quase totalidade, tinham a atividade criminosa como um meio de vida e como uma maneira de alcançar o enriquecimento ilícito e o prestígio social e não como uma atividade revolucionária, na busca pela reversão das injustiças sociais. Frederico Pernambucano de Mello (2011) lembra que embora a academia muitas vezes tenha feito eco às narrativas populares que cristalizaram Lampião e seus companheiros como heróis, é preciso reconhecer nas fontes históricas o fato de que “há aventureiros sem proposta social. Sem nenhuma plataforma em benefício da gente com quem vivem. Despreocupados de todo dessas coisas que fazem os heróis.” (MELLO, 2011, p.317).

Trata-se, portanto, de uma narrativa que extrapola a história e, assim, se inscreve no terreno do mito e da cultura local e que, mostra o neorregionalismo, persiste no imaginário coletivo sobre a região.

É, portanto, sobretudo a dimensão simbólica que se revela nas referências aos cangaceiros e ao cangaço que aparecem com frequência na literatura neorregionalista. Depois de mais de oitenta anos da morte de Lampião e do fim do cangaço tradicional, esse personagem permanece como uma referência histórica e cultural fundamental. Sua presença nas narrativas é emblemática – o cangaceiro surge como memória, como símbolo de uma época em que os sertanejos se impuseram através da violência e conquistaram o respeito dos poderosos. Se estabelece, em torno dessas personagens, uma relação de admiração e medo, o que as situa mais uma vez próximas do poder mágico-religioso, caracterizado pela relação ambivalente de respeito ao que é transcendental e, portanto, sobre-humano e ao mesmo tempo ameaçador, pois evoca as potencialidades vingativas e punitivas dessas entidades. A figura de Virgulino Ferreira da Silva (1898-1938), assim como a de outros famosos bandoleiros do sertão, transborda a existência histórica e se inscreve no mito, aureolado pela narrativa popular que o transforma em vingador dos agravos sociais dos quais os pobres do sertão são vítimas. A força dessas personagens representa “o instinto profundo do povo, guiado por intuição inconsciente e obscura de que esses rebeldes da ordem social são alguma coisa deles mesmos” (MENEZES, 1995, p.106).

Frederico Pernambucano de Mello (2011) aponta o isolamento do interior nordestino e o nomadismo, condicionado pela atividade pecuária e pelas secas periódicas, como fatores determinantes para o surgimento do cangaço. Por muito tempo o sertão foi uma região abandonada à própria sorte, onde as instituições que garantiam a lei não penetravam. Isso fez com que o sertão adotasse uma lei própria, na qual mandavam os proprietários de terras através de seus jagunços. De acordo com esse código, a honra, pessoal e familiar, era o valor máximo. Dessa forma, a população sertaneja sofreu durante séculos com as violentas disputas políticas e territoriais, das quais resultavam mortes que só poderiam ser punidas pela iniciativa individual, diante da ausência de autoridades oficiais. Assim, a violência perpetrada pelo cangaceiro, em lugar de gerar a reprovação popular produz, ao contrário, a admiração de um povo formado na consciência de que a garantia da honra e do respeito dependem exclusivamente do arrojo individual, formando, assim, uma “cultura profundamente afinada com os procedimentos violentos.” (MELLO, 2011, p.104). Dessa forma, o bandoleiro se tornava um homem que gozava de “inegável chancela cultural – que era o cangaço – através

da qual poderia saciar os humaníssimos requerimentos de mando, prestígio, patrimônio e notoriedade, exercendo uma ‘profissão’ cheia de aventuras, nada monótona, sedutora mesmo, pelo que nela é oportunidade de protagonizar o épico tão do gosto sertanejo.” (MELLO, 2011, p.101).

Na trilogia de Antônio Torres, Lampião aparece em várias menções, quase sempre fazendo referência a uma lenda local que afirmava que o “Rei do Cangaço” teria visitado o humilde e esquecido Junco. A hipótese da afamada visita do bandoleiro à pequena cidade do sertão baiano representa uma forma de conceder alguma glória passada ao lugar e ao seu povo, um motivo de orgulho para os moradores de tão modesta localidade que, através de um pequeno ponto na trajetória de um mito regional, inscreveria seu nome na história. Ao pisar a terra do Junco, caso a visita houvesse de fato ocorrido, Lampião estaria dividindo o seu enorme prestígio com o lugar e com a sua população: “Essa é a terra que me pariu. - Lampião passou por aqui. - Não, não passou. Mandou recado dizendo que vinha, mas não veio. - Por que Lampião não passou por aqui? - Ora, ele lá ia ter tempo de passar nesse fim de mundo?” (TORRES, 2008, p.16).

Mestre Antão, que viveu o apogeu do cangaço, lembra de uma das vezes que o lugarejo alimentou um misto de esperança e temor pela chegada do grupo do terrível bandido: “Ele não esquece de um baile interrompido em desespero, ao se ouvir um tropel no meio da noite. A ordem de dispersar foi dada pelo sanfoneiro: ‘Lá vem Corisco/ mais Lampião/ chapéu de couro/ fuzil na mão’. E pernas para o mato.” (TORRES, 1998, p.79). Cada velho sertanejo tem uma história para contar sobre Lampião. Narrativas orais e coletivas, a um só tempo históricas e mágicas, que reafirmam e alimentam a lenda que circunda o mais famoso bandido do Nordeste. Essas histórias fazem parte da mitologia sertaneja e, como tal, se alinham a tantas outras narrativas, crenças e personagens que nunca abandonarão esse espaço, pois são parte constitutiva dele, são componentes fundamentais da visibilidade discursiva formulada sobre o sertão especialmente pelo regionalismo.

Eis o velho Junco e suas histórias. De pavões misteriosos – sempre a salvar donzelas em cativeiro – à chegada de Lampião ao inferno, onde ele havia enfrentado a sua última batalha – contra Satanás. Se a peleja diabólica teve um vencedor? Ora, e Satanás era lá páreo para um cabra macho como o nosso Virgulino Ferreira, o maior bandoleiro do mundo? Ele simplesmente reduziu o reino de Satã a cacos. Nem depois de morto e degolado iria perder a sua majestade. Uma vez rei do cangaço, sempre rei do cangaço. (TORRES, 1998, p.49).

O cangaceiro sintetiza vários aspectos da personalidade sertaneja, como a masculinidade, a valentia e a honra. Lampião, o mais famoso e cruel entre as centenas de bandidos que o sertão

viu nascer ao longo de quase dois séculos de ação do chamado cangaço, se transforma em benfeitor na narrativa popular, capaz de derrotar até mesmo o próprio diabo. A força dessas personagens se explica pelo “poder reparador” (GOMES, 1981, p.132) do qual elas são investidas. Ou seja, sua coragem, sua força e sua agressividade podem se voltar contra inimigos poderosos e essa é a única oportunidade de um sertanejo pobre ver seus algozes sendo subjugados por um conterrâneo: trata-se de uma desforra social histórica.

A figura do cangaceiro foi altamente produtiva ao longo de toda a história do regionalismo nordestino. São muitos os exemplos de obras<sup>20</sup> que transformaram essas figuras, representantes do fenômeno social da violência sertaneja, em personagens literários. A persistência desse tema na literatura contemporânea é mais uma evidência do trabalho discursivo que o neorregionalismo opera com a tradição. É bastante emblemática a cena em que o tema surge em *Galileia*. Na já referida passagem em que os três primos, em viagem de volta ao sertão, param em um humilde estabelecimento para comer e ouvem o relato do proprietário que lhes conta sobre a prisão do filho adolescente pelo furto de um celular, o narrador Adonias, receoso de deixar seu notebook sobre uma das mesas, reflete: “Não sei, os tempos mudaram. Mudaram? Antigamente, falo como um velho ranzinza, ninguém o carregaria de lá. Antigamente não existiam computadores. No máximo um bando de cangaceiros aparecia e estuprava as mulheres da casa, roubava, matava e dançava até o dia amanhecer.” (BRITO, 2009, p.34-35).

A percepção de que nas cidades sertanejas a criminalidade nos moldes urbanos já chegou é uma constante na leitura que as personagens migrantes fazem desse espaço quando a ele retornam. Essa impressão reforça uma retórica fortemente construída pelo regionalismo, de que o passado era um tempo de legitimidade, segurança e respeito, quando os valores tradicionais eram cultivados e a vida corria normalmente, sem sobressaltos para aqueles que respeitavam a lei do sertão. Adonias, no entanto, ao aderir a esse discurso de idealização do passado regional, se vê em uma armadilha argumentativa ao admitir a violência dos cangaceiros no dia a dia do sertão. É significativo, ainda, que o cangaço tenha sido evocado logo após o pobre pai, dono do humilde restaurante, falar sobre a entrada do filho no mundo

---

<sup>20</sup> É interessante considerar o importante número de romances regionalistas nordestinos, produzidos por autores que se inscrevem na chamada “Geração de 1930”, que trazem os cangaceiros (reais e fictícios) como personagens. Para citar apenas alguns exemplos, ver: **Pedra bonita** (1938), **Fogo morto** (1943) e **Cangaceiros** (1953), de José Lins do Rêgo; **Capitães da areia** (1937), de Jorge Amado; e um livro póstumo de textos críticos, análises e depoimentos, de Gracilano Ramos, chamado **Cangaços** (2014). Esses exemplos reforçam a evidência de que o fenômeno do banditismo rural sertanejo foi um assunto premente e obrigatório para os intelectuais da região durante todo o século XX.

da contravenção, seduzido pelo desejo de ter um celular. Parece que o rapaz, assim como outros jovens sertanejos pobres no passado, sucumbiu à trajetória criminosa para ter o poder e o respeito que esses objetos de desejo representam na sociedade em que vive. Percebe-se, mais uma vez, uma estratégia narrativa que atualiza as estruturas fundamentais da sociedade sertaneja presentes no regionalismo tradicional para, então, reatualizar o debate, mostrando como o sertão contemporâneo conformou seus dramas históricos à realidade do século XXI.

É importante, nesse ponto, destacar a enorme produtividade que o tema do cangaço teve no cinema brasileiro ao longo de todo o século XX, como na já referida obra de Glauber Rocha. Essa tendência persiste de forma muito significativa nessas primeiras décadas do século XXI. Para citar apenas os exemplos mais recentes, considere-se *O matador* (2017), de Marcelo Galvão, que recria a história do Cabeleira, famoso cangaceiro imortalizado pela obra de Franklin Távora, para muitos críticos fundadora do romance regionalista brasileiro; *A luneta do tempo* (2016), de Alceu Valença, que recria onírica e liricamente a relação entre Lampião e Maria Bonita; *Sertânia* (2019), de Geraldo Sarno, que traz como personagem principal um sobrevivente da matança de Canudos que migra para São Paulo e depois se torna cangaceiro; e o premiado *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Com uma narrativa que coloca em combate invasores norte-americanos munidos de *drones* e da última tecnologia armamentista de um lado, e do outro sertanejos empunhando facões e as velhas armas Colt e Mauser, as mesmas utilizadas por Lampião, retiradas do museu da cidade, *Bacurau* narra a luta sangrenta de uma pequena comunidade sertaneja em defesa de sua terra e do seu povo. Trajado com o mesmo espalhafato que os cangaceiros do passado, o personagem Lunga representa esse facínora que, com um forte senso de honra e de justiça, organiza os conterrâneos para o combate sangrento contra os bem equipados invasores estrangeiros. Assim como outrora a comunidade de Canudos, em enorme desvantagem bélica, derrotou os canhões das expedições do exército nacional, a pacata Bacurau promove um banho de sangue para salvaguardar o sertão dos invasores. Em um evidente diálogo com o regionalismo tradicional nordestino, o filme recoloca, em um momento de convulsão social e política no país (durante a cena em que acontece a leitura da lista de mortos no conflito, são lidos os nomes de Marisa Leticia e de Marielle Franco), o tema do bandido que encarna o poder popular e a violência redentora. Através desses breves exemplos, fica clara a sobrevivência do cangaceiro como mito popular regional ainda no século XXI também através da produção cinematográfica.

Outra das figuras históricas que ressurgem no neorregionalismo é a de Antônio Conselheiro (1830-1897). Muitos movimentos messiânicos se desenvolveram pelos sertões

nordestinos desde o século XVII<sup>21</sup>, mas nenhum teve maior repercussão do que aquele liderado pelo peregrino cearense. A significativa ocorrência desses fenômenos na região foi tema de estudos de diversos pesquisadores, que costumam apontar a situação de crise como causadora das convulsões sociais de fundo religioso. Incapazes de compreender a condição de extrema precariedade como um resultado das desigualdades sociais promovidas pelo sistema político e econômico, os sertanejos historicamente buscaram no messianismo uma possibilidade de salvação para o drama da violência, da seca e da fome. “Os movimentos messiânicos são, portanto, uma forma de encaminhamento das aspirações coletivas num momento de crise sem que, contudo, seus adeptos tenham a devida consciência do papel que a estrutura política, econômica e social desempenha nessa crise.” (ANTUNES, 2002, p.137).

Certamente o episódio marcou decisivamente a história regional em função da cruel matança que teve a comunidade de Canudos como palco. Antes de arrasarem o arraial, vitimando em torno de 25 mil sertanejos, as tropas do exército foram vencidas em três expedições de ataque aos conselheiristas. As vitórias adquiriram uma dimensão não só mística como também épica, uma vez que representavam a “batalha de Davi contra Goliás”, ou seja, em incrível desvantagem bélica, os canudenses, munidos tão somente de sua fé e da afamada valentia sertaneja, defenderam sua comunidade e seu líder contra o exército, poderoso representante dos interesses do Estado. Assim como Lampião e Padre Cícero, a figura de Antônio Conselheiro passa então a simbolizar os valores fundamentais da ética sertaneja: a fé, a resistência, a coragem e a honra. E dessa forma, essa personagem se mantém viva na memória coletiva local como um ícone do sertão.

Em *O cachorro e o lobo*, a referência que o narrador faz sobre Antônio Conselheiro é muito significativa para o debate que empreendemos nesse capítulo. Na cena, Totonhim e Mestre Antão, em passeio pelo Junco, encontram sobre um monte um menino pensativo. Eles conversam com o jovem, que diz estar sozinho desde que os pais partiram para São Paulo. O narrador Totonhim compreende que aquele menino é mais um dos abandonados pela migração. Observando a vista do sertão de cima do monte, ele reflete:

E passo a pensar que foi num monte igual a este que Antônio Conselheiro pregou para multidões de esfomeados. Só não dá pra imaginar é um novo movimento messiânico, a provocar uma guerra igual à de Canudos. Já devem até ter feito uma barragem lá em Canudos, cobrindo de água os vestígios dessa guerra, para que ninguém mais se

---

<sup>21</sup> Mello (2011, p.26) faz uma breve listagem dos mais conhecidos movimentos messiânicos que se desenvolveram no sertão nordestino: “misticismo espessamente messiânico, por vezes amaneirado em sebastianismo, com as cotas de sangue do Rodeador, da Pedra Bonita, de Canudos, do Caldeirão, de Pau-de-Colher e de tantos outros episódios, o último dos quais combatido ferrenhamente pelo Estado Novo já em dias de 1938, com o resultado do extermínio a bala de mais de 400 homens, mulheres e meninos.”

lembre dela. E os pregadores de agora não sobem as montanhas. Usam paletó e gravata e não fazem sermões incitadores das massas. Apenas recitam o evangelho diante das câmeras de suas próprias redes de TV e nos púlpitos, de olho nos dízimos dos salvadores.

E este menino? Quem salvará? (TORRES, 1998, p.166).

A memória de Antônio Conselheiro, ao que parece evocada pelo monte, na verdade se relaciona ao contexto narrado pela identificação que Totonhim faz da situação de abandono do menino e daqueles milhares de sertanejos liderados pelo peregrino. A dinâmica narrativa, nesse ponto, é a mesma de tantas outras passagens que promovem o diálogo do sertão da atualidade com o da tradição: a condição social dos sertanejos, que precisam hoje migrar para as cidades em busca de uma vida digna que, muitas vezes, não encontram, não é tão diversa daquela que levava os sertanejos à comunidade de Canudos. O menino, abandonado à própria sorte, era mais um sertanejo sobre o monte, a pensar em caminhos para a sobrevivência.

Há, entretanto, na reflexão do narrador, um ponto de ruptura com o passado. A fé, ingrediente fundamental desses movimentos, hoje é manipulada por outros agentes e com outras finalidades. Mais uma vez a narrativa testemunha o incrível crescimento das igrejas neopentecostais no sertão e no país como um todo, e denuncia os procedimentos desses novos líderes religiosos. Os pastores, bem trajados, tão diferentes do maltrapilho Conselheiro, hoje se ligam ao poder através do domínio de parte dos meios de comunicação, transmitem a pregação de aparelhos de televisão, sem a convivência direta em comunidade que caracterizava a relação entre o líder de Canudos e os seus seguidores. A mensagem que veiculam também é bastante diversa: não há um horizonte de conscientização, de fomento à luta contra os abusos dos poderosos e à formação de uma comunidade que garantisse o sustento para todos como na comunidade de Canudos. Os pastores, mais uma vez, são caracterizados pela narrativa como homens exclusivamente interessados no enriquecimento pessoal às custas das doações dos fiéis. Essas figuras, portanto, em nada se afinam com os ícones sertanejos que como Antônio Conselheiro, Lampião e Padre Cícero se cristalizaram no imaginário coletivo regional como líderes do ímpeto devocional arrojado dos sertanejos.

O neorregionalismo, portanto, evoca figuras e episódios da história e da mitologia regionais menos como uma forma de recuperação de um passado objetivamente histórico do que como forma de apreender o sertão que hoje se apresenta aos olhos dos narradores. Em um movimento que em parte se afina às estratégias discursivas tradicionais do regionalismo nordestino, a idealização do passado e das personagens históricas se mantém como uma alternativa para a narrativa. O neorregionalismo não destrói essas categorias e, ao contrário,



insiste em evocá-las como forma de compreensão do espaço e do povo, buscando encontrar permanências e rupturas que perfazem a região hoje.

## 6 A LUTA

*Chegou na cidade grande  
Sem emprego e proteção  
Estranhou a diferença  
Que existia no sertão  
Tanta adversidade, nesta terra de patrão  
Tanto orgulho e vaidade para um pobre cidadão  
Simbora ele vai outra vez pro sertão*  
“Migração” (2008), de Magnu Sousá e Maurílio Oliveira

*Seu doutor, os nordestinos têm muita gratidão  
Pelo auxílio dos sulistas nesta seca do sertão  
Mas doutor, uma esmola a um homem que é são  
Ou lhe mata de vergonha ou vicia o cidadão*  
“Vozes da seca” (1963), de Luiz Gonzaga e Zé Dantas

O imaginário nacional sobre os homens e mulheres do sertão nordestino foi formulado e alimentado, em grande medida, pelo discurso artístico ao longo de todo o século XX. Em total comunhão com a secura de sua terra, os sertanejos se tornariam a encarnação da força, da coragem e da resistência através do regionalismo. Boa parte dessa produção se dedica a narrar a saga dos nordestinos interioranos em busca da sobrevivência diante de uma natureza implacável. A luta desses brasileiros, travada contra a seca, a miséria, o abandono estatal e o preconceito, figurou nas páginas de algumas das mais marcantes obras da literatura brasileira. Euclides da Cunha eternizou a trajetória de resistência sertaneja em Canudos na terceira parte de *Os Sertões* e a imagem da sobrevivência desse povo como luta foi mobilizada pelo regionalismo para traduzir também a experiência nordestina na modernidade, marcada especialmente pela epopeia migratória. O caráter a um só tempo trágico e heroico dessas personagens vai sendo delineado a partir das narrativas que representam a sua constante busca por uma vida minimamente digna. O discurso representacional sobre a região passa invariavelmente pelas cenas de grandes debandadas populacionais, pelas massas raquíticas de nordestinos que caminham sobre a terra seca, de vegetação quase inexistente, rumo a um destino incerto, a caminho das grandes cidades ao Sul.

Por trás de toda essa visibilidade está a seca, característica climática de uma parte do território nordestino, que se uniformizou através de diversos discursos como retrato de toda a região. O passado rural do Nordeste, espaço que ficou para trás no processo de industrialização nacional durante a primeira metade do século XX, colocava os sertanejos na condição de reféns da providência divina diante do abandono do poder público. As estiagens periódicas foram a principal causa da mobilidade de contingentes de nordestinos naquele que foi o maior

deslocamento populacional da história brasileira. Premidos pela extrema escassez resultante da seca, que trazia o colapso da economia agrária regional, os chamados retirantes partiam em busca de condições dignas de sobrevivência. Seca e migração são, naturalmente, fenômenos correlacionados que, em grande medida, conformaram a sociedade brasileira contemporânea, uma vez que as populações urbanas nacionais, em todas as regiões do país, são formadas pelo elemento sertanejo e/ou interiorano – por brasileiros que historicamente buscaram as cidades atrás de oportunidades. Somos, afinal, uma nação de migrantes.

A literatura desempenhou importante papel na formulação de uma visibilidade do Nordeste e de seu povo que os relaciona intrinsecamente à estiagem, à pobreza e à carência. O discurso artístico, assim, ora exalta os sertanejos por sua força diante das adversidades, ora os coloca em invariável posição de marginalidade, sempre à espera de uma providência, divina ou governamental, dependentes da concessão de um espaço social nas cidades, que frequentemente lhes outorgam apenas as periferias. Seca e migração são, portanto, fenômenos por mais de dois séculos intimamente relacionados na representação regional, etapas da experiência de ser sertanejo que emergem através do discurso regionalista tradicional. O neorregionalismo retoma esses temas, consciente da impossibilidade de retratar a região sem considerá-los como fatores constitutivos desse cenário e dessa cultura. A grande mudança na estrutura socioeconômica da região, decorrente dos processos de modernização que se intensificam no país a partir dos anos 1940, quando a economia local se diversifica, libertando-se da dependência agropecuária, transforma o papel da seca como fator histórico de dispersão social. As migrações, então, passam a assumir outras formas, consequência do desenvolvimento dos transportes e da estrutura viária local, e atendem a novas motivações que se sintonizam aos movimentos de migração que têm lugar em todo o mundo globalizado. Essas obras, portanto, revelam a grande mudança de perspectiva que esses temas tradicionais do regionalismo assumem na sociedade nordestina moderna.

São outras as buscas das personagens que hoje deixam o sertão, mas “o ir-e-vir ainda não terminou” (TORRES, 1998, p.165), como define Totonhim, uma das personagens que acompanhamos em sua jornada de migração. Há, assim, uma transformação ao longo da segunda metade do século XX, que se intensifica nesse início do XXI, na relação entre os sertanejos e a terra natal. O neorregionalismo retrata um outro momento do processo de migração, bastante diverso daquele representado pelo romance de 1930, que espelha em grande medida os deslocamentos que se verificam em todo o planeta, inserindo a experiência sertaneja no panorama da sociedade contemporânea. Nesse sentido, o neorregionalismo propõe uma

compreensão da migração que, ao invés de particularizar o fenômeno, o percebe como uma característica fundamental do mundo pós-moderno. “Global e local são termos, portanto, *relacionais* – assim como o são centro e periferia -, e não descrições de territórios físicos ou simbólicos bem definidos e isolados.” (ANJOS, 2005, p.15 – grifo do autor).

Todas as cinco obras que compõem o *corpus* da pesquisa enfocam nordestinos e nordestinas que retornam ao sertão de suas origens. Essas personagens regressam por diferentes motivações, mas todas se deparam com as mudanças ocorridas nesse espaço, que agora expõe lado a lado novas e antigas configurações sociais, e com as lembranças e os traumas familiares que ficaram associados a suas vivências no sertão. Esses migrantes precisam lidar com a ambivalência sentimental da ternura telúrica que a volta ao sertão faz emergir, paralelamente ao sentimento de estraneidade, à falta de pertencimento com a qual passaram a lidar desde que decidiram partir. Parece significativo, ainda, que nenhuma dessas personagens decida permanecer no sertão, mesmo que quase todas cogitem a possibilidade de se estabelecerem novamente nesse ambiente. Há uma consciência de que o interior nordestino, mesmo que tenha sido palco de decisivas iniciativas modernizadoras nas últimas décadas, ainda não lhes poderia assegurar oportunidades de atuação profissional. Assim como concluíram no passado, essas personagens migrantes sabem que, em suas comunidades de origem, não teriam um espaço de atuação social comparável àquele alcançado nas grandes cidades.

Agora a movência dessas personagens nordestinas se alinha à trajetória de milhares de pessoas mundo afora que precisam partir para diversas regiões do mundo, deixando a terra e a família, impelidos pelas mais diversas causas. A dispersão não é mais uma narrativa exclusivamente sertaneja. O mundo moderno diluiu suas fronteiras espaciais e geográficas, e a migração se tornou um movimento indispensável de adaptação. Há, portanto, um enorme deslocamento no significado dessa jornada e o ato de migrar deixa de ser um movimento desesperado de retirantes famintos. A literatura contemporânea mais uma vez retoma temas e imagens do regionalismo tradicional para situá-los na narrativa que dá conta do Nordeste da atualidade através de um constante diálogo entre o passado e a recolocação do espaço regional na representação literária hoje.

## 6.1 “QUANDO O VERDE DOS TEUS ÓIO SE ESPAIÁ NA PRANTAÇÃO”: A SECA

A seca é a característica climática que historicamente definiu o espaço do sertão no imaginário coletivo nacional. Enfatizada pelos discursos artístico, sociológico e político, o

fenômeno uniformizou a região, tornando-se senso comum sobre o meio geográfico do Nordeste, assimilando toda a diversidade natural local, transformando-a em um todo seco e pobre. Além disso, ao longo de todo o século XX, o país assistiu ao drama de milhares de nordestinos que fugiam dos horrores da miséria provocada pela estiagem naquilo que foi “um dos maiores deslocamentos populacionais ocorrido no mundo ocidental” (VILLA, 2017, p.8). Esse fenômeno climático, portanto, interferiu diretamente nas ações políticas e na conformação social de boa parte do país, uma vez que, além do Nordeste, com grandes extensões territoriais devastadas pelas secas, outras áreas, especialmente o Sudeste, viram sua população e sua geografia urbana totalmente reconfiguradas a partir da chegada de levadas de milhões de migrantes que buscavam algum espaço nas grandes cidades.

Os primeiros registros escritos sobre a seca remontam ao século XVI e já estão presentes nos textos redigidos pelos colonizadores europeus, que percebiam o fenômeno no momento em que tomavam conhecimento da nova terra. Os periódicos de deslocamentos populacionais indígenas, por exemplo, chamaram a atenção dos portugueses para as estiagens. Assim, tão antiga quanto a literatura brasileira em si, é a presença desse tema em suas páginas. A própria etimologia da palavra sertão, introduzida pelos portugueses para definir o interior da nova terra, é reveladora, pois, oriunda de “desertão” (AMADO, 1995, p.147), se refere às características climáticas naturais desse ambiente. O Nordeste passa a ser percebido e narrado, portanto, em função da seca.

A partir dessas primeiras ocorrências do tema nos textos do Brasil Colônia, Marco Antônio Villa (2000, p.18-19) pôde precisar o registro de seis grandes secas no século XVI e sete no século XVIII. Foi, no entanto, a seca de 1877-1879 que fez com que a opinião pública nacional voltasse seu olhar para o drama nordestino. Além de muito severa, causadora de uma grande crise humanitária local, que teria, segundo estimativas<sup>22</sup>, colocado 2 milhões de sertanejos na condição de flagelados e matado outros 500 mil (4% da população brasileira à época), essa estiagem se deu em um contexto novo, quando o país já contava com uma importante participação da imprensa no debate sociopolítico. Assim, pela primeira vez, através de vasta cobertura jornalística, leitores das grandes cidades do país se depararam com as cenas de horror que tinham as “províncias do Norte” como palco.

O jornalista e ativista José do Patrocínio, importante figura do debate político brasileiro no século XIX, em 1878 passou três meses no Ceará, epicentro da tragédia, como

---

<sup>22</sup> Os dados são citados a partir de informações do *Diário de Pernambuco*: “700 mil no Ceará, 150 mil no Piauí, 117 mil no Rio Grande do Norte, 400 mil na Paraíba, 200 mil em Pernambuco, 50 mil em Alagoas, 30 mil em Sergipe e 500 mil na Bahia.” (VILLA, 2000, p.61).

correspondente da *Gazeta de Notícias*. O resultado dessa experiência é uma série de reportagens ilustradas com fotografias de Joaquim de Antônio Correia. A cobertura fotográfica provocaria uma forte comoção pública em função das chocantes imagens de crianças esqueléticas, envoltas em trapos, com corpos visivelmente deformados pela fome e pela doença<sup>23</sup>. Inúmeras iniciativas particulares vindas de grupos religiosos e de organizações sociais de caridade se mobilizaram para arrecadar doações para os flagelados. Políticos da região faziam contundentes discursos na Câmara, acusando o poder público de descaso com os nordestinos e de concentrar recursos públicos no Sudeste, região então economicamente promissora no contexto nacional. Os parlamentares locais exigiam medidas de contenção dos efeitos da calamidade.

As discussões que emergem a partir da seca de 1877 dão início a uma longa história de institutos, grupos de trabalho, de pesquisa e de assistência ao Nordeste e às vítimas das secas. A partir dessa tragédia, as elites regionais, tendo seus ganhos provenientes da economia agrícola extremamente prejudicados e preocupadas com as frequentes ameaças de saques promovidos pelas massas revoltas de famintos, conquistam um espaço de interlocução junto ao poder público, pressionando o Estado por medidas que aplacassem a crise. Como uma consequência desse movimento, em 1909 surge a IOCS (Inspetoria de Obras contra as Secas), tornada IFOCS, em 1919 e, em 1959, a Sudene, conforme abordado anteriormente. Apesar de todas essas propostas assistenciais, a história das iniciativas políticas de combate às secas é uma narrativa de corrupção, descaso e ingerência dos recursos públicos. Como exemplo, basta mencionarmos as obras de açudagem, largamente denunciadas pela imprensa, que frequentemente eram realizadas em propriedades particulares, atendendo exclusivamente às necessidades dos latifundiários locais.

Essas instituições, no entanto, foram organismos fundamentais para o estabelecimento e para o reconhecimento da região, diferenciada a partir de então do genérico “Norte”. É nos primeiros documentos oficiais da IOCS que surge o nome dessa configuração espacial hoje denominada Nordeste. A seca foi, portanto, o elemento primordialmente responsável pela própria emergência oficial da região. O recorte territorial que conforma o Nordeste foi estabelecido a partir de discursos e demandas sobre o poder público por iniciativas de combate ao flagelo das secas e às suas consequências, considerando as localidades que periodicamente eram vitimadas pelas estiagens. O Nordeste é inventado, portanto, como o lugar da seca por excelência.

---

<sup>23</sup> As fotos de Joaquim de Antônio Correia estão disponíveis em: <http://brasilianafotografica.bn.br/?tag=jose-do-patrocinio-1853-1905>. Acesso em 05/03/2021.

É nesse contexto que surge a chamada “literatura das secas”, nomenclatura frequentemente atribuída ao crítico Tristão de Athayde, pseudônimo de Alceu Amoroso Lima (1893-1983). Trata-se de um expressivo conjunto de obras, literárias, técnicas ou documentais, publicadas principalmente a partir dos anos de 1870, no esteio da grande mobilização pública decorrente do terrível quadro socioeconômico ocasionado pela seca de 1877-1879. As narrativas que correspondem a esse subgênero seriam responsáveis pela formulação de uma visibilidade para o interior nordestino conformada pela estiagem e pela miséria extrema.

Adotada essa concepção, a literatura das secas, tomada em conjunto, é um caso raro, se não for único, em que a partir de um aspecto sócio climático que se confunde de modo quase identitário com uma região específica (o semiárido nordestino) formou-se uma numerosa bibliografia, à qual, ainda hoje, novas obras são acrescentadas. (SCOVILLE, 2011, p.14).

Nesses textos o leitor encontra com grande recorrência as icônicas cenas de grandes debandadas de grupos de homens, mulheres e crianças raquíticas. Entre as personagens, estão os retirantes que, desesperados pela fome e pela doença, despidos de sua humanidade, se veem impelidos ao roubo, ao canibalismo, à prostituição, ao suicídio. “Como diz Graciliano Ramos, dificilmente se pode pintar um verão nordestino em que os ramos não estejam pretos e as cacimbas vazias.” (ALBUQUERQUE JR., 2012, p.217). Destacam-se nesse gênero as narrativas de escritores ligados aos grupos intelectuais locais do início do século XX, como a já referida Padaria Espiritual, do Ceará. Esse é o caso de *Luzia-Homem* (1903), de Domingos de Oliveira, romance cuja ação se passa precisamente em 1878, no auge da famigerada seca lendária; de *A fome* (1890), de Rodolpho Teófilo; e de *Os retirantes* (1879), de José do Patrocínio, obra inspirada pela experiência da cobertura jornalística do terrível flagelo de 1877. Não por acaso os escritores cearenses, como, além dos já citados, Antônio Sales e Manuel de Oliveira Paiva, por exemplo, aderiram à tematização literária das secas: o estado foi o que mais sofreu com as consequências daquela que ficou marcada na história regional como uma de suas estiagens mais severas. Fica claro o forte impacto causado pelo drama dos flagelados na intelectualidade local, dando origem a uma das primeiras formas de literatura socialmente engajada no país. Também não por acaso essas obras se filiaram ao então emergente Real-naturalismo, uma vez que “por seus temas em si chocantes mostrou-se em perfeita consonância com as novas tendências literárias. De modo geral, o Naturalismo na literatura das secas acabou mesmo enfatizando a tragicidade do tema.” (SCOVILLE, 2011, p.108). Estabelece-se assim uma clara oposição em relação ao regionalismo embrionário que se observa na tendência chamada de “sertanismo”, bastante representativa na literatura romântica, que não percebia as

características climáticas em sua complexidade e nos seus efeitos socioeconômicos sobre a região e sobre as populações locais.

Nas décadas seguintes, o discurso artístico continuaria a representar o sertão através da denúncia da miséria provocada pelas secas e pelo abandono do poder público. É esse o quadro de muitas obras fundamentais do Modernismo brasileiro, sobretudo a partir da década de 1930, como *A bagaceira*, de José Américo de Almeida, *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, *Seara vermelha*, de Jorge Amado e *O quinze*, de Rachel de Queiróz, romance que eterniza no imaginário nacional outra seca que se inscreveu na história regional por sua força destrutiva, a de 1915. A abordagem desse fenômeno essencialmente climático, entretanto, vai se transformando à medida que se torna mais complexa a discussão sociopolítica sobre a seca e seus efeitos. Assim, a partir dos anos de 1930, o tema se reveste de um olhar que o compreende mais como contingência social do que natural e esse olhar se afina à visão marxista, orientadora da perspectiva dos romancistas mais expressivos do período. Assim, transversalmente surgem, nessa literatura, representações da migração, da exploração dos trabalhadores pobres, da prostituição e da violência contra a mulher, do preconceito contra os nordestinos, dos abusos cometidos pelos proprietários de terras ou da questão fundiária, todas estruturalmente relacionadas à seca. Através do estabelecimento desse fenômeno como questão central regional, esses textos delineiam o Nordeste sob o signo do atraso e da pobreza no imaginário do público urbano nacional.

A seca surge na literatura como aquele fenômeno detonador de transformações radicais na vida das pessoas, desorganizando as famílias social e moralmente. A seca é responsabilizada, inclusive, pelos conflitos sociais na região, pela existência do cangaceiro e do beato, naturalizando-se as questões sociais. Se o sertão pega fogo, é graças ao sol inclemente. (ALBUQUERQUE JR., 2011, p.139).

O fenômeno da seca passa a ser visto como causa inicial de todos os dramas vividos pelo Nordeste, a região problema, que representava, em descompasso com a crescente modernização do país, o atraso que atravancava o progresso nacional. Para além do aspecto meteorológico, a seca gradativamente vai se transformando em um debate de fundo social, responsável principal pela estagnação no desenvolvimento regional. Assim, todos os outros fenômenos tradicionalmente vinculados ao espaço e à cultura sertanejos serão causalmente associados às estiagens.

No clássico do pensamento regional, *O outro Nordeste*, de 1937, Djacir Menezes (1995, p.25) mostra a sintonia entre os discursos sociológico e literário quanto à seca. “O importante é a repercussão dos desequilíbrios meteóricos e telúricos nas populações da região; há duas



feições no fenômeno das secas: o aspecto físico e meteorológico (fatores e agentes da ambiência telúrica) e o aspecto social.” O autor aponta ainda que, no Ceará, seu estado natal e aquele recebe maior atenção em sua obra, a zona das secas coincide justamente com as áreas “onde se verificaram os fenômenos de cangaceirismo e misticismo religioso” (MENEZES, 1995, p.25). As estiagens, portanto, se tornam também um fator fundamental da constituição da personalidade e da identidade regionais. O caráter psicossocial atribuído às populações sertanejas é compreendido em correlação direta com a seca. A particular religiosidade, afeita a movimentos messiânicos, e o caráter arrojadamente violento dos sertanejos, por exemplo, serão relacionados ao clima e ao isolamento geográfico e assistencial do sertão.

No neorregionalismo a seca e seus efeitos reaparecem. O mesmo movimento pendular entre tradição e ruptura, observado no tratamento de tantos outros temas historicamente caros ao regionalismo, pode ser percebido na abordagem das estiagens. Com a gradual modernização da região, o aumento da industrialização e a conseqüente diminuição da participação da agricultura e da pecuária na economia local, o fenômeno adquire uma nova dimensão na literatura que representa o sertão da atualidade. Além disso, a seca responde pelo deslocamento de enormes contingentes humanos durante todo o século XX e, com isso, a sociedade local se estende sobre as áreas litorâneas, diminuindo sensivelmente a dependência econômica do Nordeste das atividades de base rural. Diante dessa transformação, a estiagem deixa de ser vista como fato conformador de todo o *modus vivendi* nordestino. A narrativa neorregionalista reinterpreta a seca, característica imutável do espaço representado, retirando seu *status* central que se verificava na chamada “literatura das secas”. Entretanto o fenômeno passa a ser visto como herança sócio-histórica do espaço e de seu povo, presente nas narrativas lendárias que gerações anteriores passaram para seus descendentes. A configuração socioeconômica do Nordeste contemporâneo, portanto, não permite que a seca seja apontada como única explicação para os dramas sociais que continuam a ter a região como cenário. É importante considerar, ainda, que por trás de qualquer mazela social do sertão representado na literatura atual, a seca surge como fator subjacente, uma vez que as raízes do subdesenvolvimento regional remontam a um Nordeste historicamente preterido pelo Estado e pelo capital privado em função do clima inhóspito, impróprio para diversas atividades de natureza agrária.

É evidente que as constantes secas debilitaram a economia nordestina e aprofundaram o fosso que separa a região das áreas mais desenvolvidas do país. A transformação do Nordeste em região-problema não só afastou investimentos estrangeiros, mas, principalmente, fez com que as políticas econômicas dos governos republicanos transferissem recursos para o Centro-Sul, tendo sempre uma boa justificativa. (VILLA, 2000, p.250).

A caracterização da paisagem local, no entanto, continua passando, invariavelmente, pela descrição da seca: “Carcaças de bois espreitam nas margens do caminho, as órbitas vazias miram os carros em velocidade. Distraio-me contando. Vacas, bois e bezerros mortos de fome e de sede.” (BRITO, 2018, p.12). Não fosse o fato de que a narradora Francisca observa a paisagem através de um veículo motorizado, a cena repetiria perfeitamente os quadros fartamente descritos pelo regionalismo desde os anos 1870. Enquanto fenômeno meteorológico, a seca representa a imutabilidade do sertão - sempre será parte desse espaço. No olhar das personagens que encarnam o perfil sertanejo tradicional, como Mestre Antão, não parece haver mudanças na relação com o espaço natural. Ao receber a visita do filho Totonhim, de volta ao sertão de sua infância, o pai celebra sua chegada ecoando velhas mitologias sertanejas sobre o clima: presenças auspiciosas têm o poder de trazer a tão desejada chuva. “Meu pai se abriu em sorrisos. Parecia mais alegre e saltitante do que os passarinhos nos fundos da casa, pulando de galho em galho. - Eu não disse que ia chover? Você trouxe a chuva. - E agora? Vão achar que eu sou o rei da chuva?” (TORRES, 1998, p.130). Costumes de um tempo em que toda a existência dependia da chuva e, diante da impotência, só restava aos sertanejos acreditar na ação da providência divina, da sorte ou de qualquer atuação de ordem metafísica.

Com frequência as estiagens aparecem nos romances como memória coletiva, traumas comunitários que marcaram definitivamente o imaginário sertanejo com cenas e descrições de morte e de miséria. A seca, tanto quanto o cangaço e o messianismo, conta a história do sertão. No Junco, o nascimento do povoado se dá pela indústria de um retirante, antepassado de Totonhim: “João da Cruz, o pai do lugar. O que veio de Simão Dias, para os lados do Sergipe, escorraçado pela seca. Trazia a mulher e um bando de filhos nas costas, todos já morrendo de fome.” (TORRES, 2008, p.63).

A narrativa dos mais velhos alcança as gerações dos migrantes que partiram não mais enxotados pela estiagem, mas sim em busca de oportunidades de estudo e de trabalho. Os narradores das obras do *corpus* da pesquisa têm em comum o fato de terem partido para as cidades grandes e de retornarem ao sertão em função de vínculos familiares ainda existentes com a região. Da seca, eles conhecem apenas a paisagem e as narrativas de horror dos mais velhos. “Em 1932, o lugar esteve para ser trocado do Estado da Bahia para o mapa do inferno, na pior seca que já se teve notícia por essas bandas, hoje reverenciada em cada caveira de boi pendurada numa estaca, para dar sorte.” (TORRES, 2008, p.17). Permanece a crença na sorte como único expediente capaz de evitar a repetição daquela tragédia, diante da qual os valentes sertanejos se reconhecem impotentes. Nesse ponto, os romances se amparam na realidade

documental para representar o fenômeno. A seca de 1932 está entre as mais cruéis já registradas na região e por isso ficou cristalizada no imaginário coletivo local. O episódio é referido em duas das cinco obras analisadas (*Essa terra* e *Dora sem véu*), sempre sob a forma de herança oral, uma vez que os narradores assumem o papel de interlocutores dos sertanejos mais velhos que recordam essa terrível experiência. Em *Dora sem véu*, não é explícita a referência a essa seca em particular. No entanto, é possível chegar a ela através da alusão a alguns pontos referenciais temporais. Na já mencionada cena em que Dora, junto a um grupo de romeiros desesperados, se encontra com o célebre Padre Cícero, implorando uma orientação em meio a uma estiagem muito severa, a narrativa mostra o sacerdote com a saúde extremamente debilitada, no fim da vida e sabemos que o padre morreu em 1934. É possível, portanto, situar a personagem entre os flagelados vitimados pela seca de 1932. Além disso, depois desse encontro com o “Padim”, Dora teria migrado para o Norte, engrossando as enormes levadas cearenses que se dirigiram aos seringais para atender à grande demanda por borracha que havia nas décadas de 1930 e 1940.

- Quando parou de chover e faltou comida, o marido perdeu o juízo. Antes, já não tinha. Cruz-credo! Eu só imaginando coisa ruim. As três meninas nem saíam mais da rede, sem força de andar. De noite, eu entretinha a fome delas. Botava uma pedra de sal na boca de cada uma. (BRITO, 2018, p.84).

Nesses momentos em que as obras trazem a seca transposta do passado, quando sua importância social e econômica constrangia inescapavelmente a sobrevivência dos sertanejos, as narrativas se revestem de um caráter quase documental. Nesse sentido, são interessantes as várias referências, em *Dora sem véu*, aos “currais do governo”, que eram verdadeiros campos de concentração de flagelados, um expediente governamental local que pretendia conter os retirantes que chegavam desesperados a capital do estado, Fortaleza. “Durante as secas, os sertanejos cearenses pobres – o que significava a maioria das pessoas – estavam sujeitos aos mecanismos de contenção nos currais, fossem brancos ou negros.” (BRITO, 2018, p.202). É evidente o caráter referencial que o texto assume nesses pontos. A narradora Francisca, como acadêmica e socióloga, conhece a história regional e compreende as novas configurações sociais que hoje repetem e atualizam antigas estratégias de segregação dos pobres. A importância de retomar esse episódio nebuloso do passado nordestino é manifesta explicitamente: “Os nossos campos não obedeciam a convenções internacionais e foram apagados da história, como quase tudo que nos envergonha.” (BRITO, 2018, p.31).

Esse movimento narrativo, que busca revelar os interditos do passado regional, trazendo à tona uma trajetória não idealizada pelo discurso regionalista, é frequente no neorregionalismo.

A insistência com que os “abarracamentos” são evocados pelo romance revela o desejo de fazer emergir a verdadeira história das ações governamentais contra as secas e suas vítimas. A denúncia desse passado de violência contra os pobres fica clara nas palavras de um coronel, representante de uma classe que tradicionalmente ocupou lugar central na política regional, ao se dirigir à turba desesperada de famintos:

- Eu vou pra capital, gritam lá fora, na rua.
- Fortaleza não é lugar pra essa gente. Pensam o quê? A cidade foi embelezada, custou caro, pertence ao povo de lá. Vocês são sertanejos, outra nação. Mania de baterem pernas. Vão achar o que em Fortaleza? Não é bonito pras famílias decentes o espetáculo de ruas e praças cheias de mendigos, expostos aos perigos de ordem moral.
- Quero trabalho e comida. (BRITO, 2018, p.83).

As novas figurações desse tema, que se revelam na contemporaneidade, se relacionam a uma percepção social do fenômeno. Assim como na chamada “literatura das secas”, na qual eram representados também temas transversais que se ligavam estruturalmente ao fenômeno da estiagem, no neorregionalismo a seca é transcendida e o tema da pobreza e da marginalização social, antes visceralmente ligados a seca, ganham uma nova complexidade. O passado de abandono do Nordeste, quando a ausência do poder público condenava os sertanejos despossuídos à morte em decorrência da crise econômica motivada pela seca, deixa cicatrizes na configuração sociopolítica da região hoje. O legado de pobreza e de falta de oportunidades permanece e agora independe da seca. O retrato social do Nordeste hoje pouco se altera nas épocas de estiagem ou de boas chuvas. A modernização socioeconômica legou a esse espaço problemas similares aos enfrentados pelas zonas urbanas nacionais. A pobreza é agora globalizada. Dessa forma,

assume-se a concepção de que a seca não deve ser vista somente como um problema climático de ausência, irregularidade ou má distribuição de chuvas, mas como um fenômeno que, ao incidir sobre uma região cuja organização social se formou e se mantém submetida a um processo histórico de concentração de bens e de renda e de relações de trabalho injustas, acentua de modo dramático as carências da população mais pobre do sertão. (SCOVILLE, 2011, p.12).

A questão fundiária é um desses temas transversais que se coloca para os ficcionistas do Nordeste contemporâneo. A posse da terra, aspecto basilar da constituição do espaço, da política e da economia locais, toma lugar no debate sobre o sertão moderno. Se antes a seca era tomada como questão fundamental para o desenvolvimento regional, agora esse olhar se complexifica, ao passo que se torna também mais intrincado o sistema socioeconômico local. O drama fundamental de Mestre Totonho é justamente o da posse da terra. Como vimos, ele perdeu sua propriedade rural depois de contrair um empréstimo com um banco para financiar a lavoura de

sisal. A perda da terra significa, para o velho Mestre, a perda de sua humanidade e da dignidade, já que sem ela não pode exercer suas obrigações de homem: trabalhar, plantar, colher, abrigar e alimentar a família. O banco é aqui um componente novo no drama sertanejo. A instituição representa, nesse contexto, uma forma de poder adventício que mantém os sertanejos pobres em posição de subalternidade a um agente que, no passado, poderia ser o coronel, o senhor de terras ou qualquer outra configuração do mandonismo local. Tendo aprendido, portanto, a conviver com a seca, com os recursos que surgem com a modernidade e com a perda de espaço da economia agrícola, resta agora ao sertanejo superar o latifúndio e a exploração bancária sobre os pequenos proprietários rurais. A questão é muito bem sintetizada por Caetano Jabá, importante figura da comunidade do Junco, muito respeitado localmente por ter feito parte da Revolta de Canudos ao lado de Antônio Conselheiro: “Ora vejam bem: nossos avós tinham muitos pastos, nossos pais tinham poucos pastos e nós não temos nenhum.” (TORRES, 2008, p.18). Nelo, o filho migrante, que parte para São Paulo na expectativa de uma vida melhor, também se mostra, em suas cartas, consciente da decadência econômica da família motivada pela perda da terra. “Nossos pastos já foram verdes, eu sei. Já não temos mais pastos.” (TORRES, 2008, p.53) Outras personagens da trilogia, como Tia Anita, que é reconhecida quando pede esmolas a Totonhim, também tiveram sua condição social rebaixada pela necessidade de sucumbir àqueles que concentram a propriedade da terra e que assim relegam os pequenos produtores rurais à condição de pobreza e de dependência.

E eu sei quem foi comprando cada tarefa de terra, uma a uma, até ficar com tudo, trancar tudo, à medida que os antigos proprietários iam morrendo, ou ficando velhos e doentes, como meu tio Zezito e minha tia Anita, agora uma esmoler, ou endividados num banco – como meu pai -, ou decidiam ir embora, por falta de braços para o arado e a enxada. O dono do supermercado. (TORRES, 1998, p.134).

A concentração fundiária é, assim como a seca, um antigo drama do interior brasileiro, mas o discurso regionalista tradicional nem sempre a compreendia como parte essencial do martírio sertanejo. A chamada “literatura das secas” geralmente não buscava a compreensão ou a raiz da problemática social da região e se detinha principalmente na narrativa e na descrição sentimental de cenas e personagens que representavam a miséria sertaneja. Nesse sentido, o neorregionalismo mostra uma maior consciência da complexidade do meio social que retrata e problematiza o cenário socioeconômico do espaço narrado, transcendendo a explicação climática (natural e/ou metafísica) como justificativa para a enorme desigualdade social reinante.

Em *Galileia*, ressurge o tema da exploração sexual como consequência da pobreza. Como observa Scoville (2011, p.178), “o tema da prostituição é uma presença constante na literatura das secas”. Em situação de completa degradação, o corpo passa a ser o único bem com que contam os sertanejos desesperados, especialmente as mulheres, para a obtenção do sustento diante do cenário de miséria extrema que, antes, era representado exclusivamente como resultado do clima local. A modernização da sociedade sertaneja, no entanto, não alterou a ocorrência dessa prática, uma vez que também não alterou a situação de desigualdade social extrema. Ao empreenderem sua viagem de retorno ao sertão, os primos Davi, Adonias e Ismael presenciam cenas de exploração sexual de crianças e adolescentes pela estrada. A causa dessa violência, na “literatura das secas” ou no neorregionalismo, persiste a mesma – a fome e a pobreza sob a forma do abandono estatal.

Dizem que por conta da pesagem de cargas, os caminhões ficam semanas esperando. Os fiscais são lentos e corruptos, não mudam nunca. Chegam motoristas de todos os cantos do Brasil, e enquanto esperam não têm o que fazer. As pessoas da cidade também não têm o que fazer, sobretudo os meninos e meninas. São pobres, por dois reais topam qualquer parada. Melhor que passar fome. (BRITO, 2009, p.48).

A diferença de abordagem, nessa passagem, fica evidente: no passado, a causa da fome estava na seca, que impossibilitava que as famílias sertanejas produzissem seu próprio sustento. Hoje a fome tem raízes bastante complexas e profundas e a chuva não seria o bastante para resolver a situação de abandono na qual vivem esses meninos e meninas que “não têm o que fazer”, ausentes da escola e privados da proteção familiar. Essa nova perspectiva sobre o drama dessas personagens sertanejas fica clara até mesmo para os primos que observam a triste cena. Mais adiante, ao ver um caminhoneiro conduzindo um menino para o interior de seu veículo, Adonias conclui: “- Antes, o único flagelo era a seca.” (BRITO, 2009, p.82). Ele parece perceber que a atual configuração social nordestina é de tal complexidade que uma possível solução para a seca, por tantas vezes debatida pelo discurso regionalista, não seria capaz de mudar a terrível desigualdade social que empurra crianças e adolescentes para a prostituição e para a violência. Há uma consciência no personagem-narrador de que os mecanismos de exclusão, consolidados nos diferentes espaços urbanos do país, se estenderam pelo interior e atingiram em cheio a sociedade sertaneja.

É evidente, entretanto, que a seca ressurge na narrativa neorregionalista principalmente atrelada ao fenômeno da migração, tema indispensável para a representação da moderna sociedade sertaneja. Durante todo o século XX, a seca foi a responsável pela maior diáspora da história brasileira. As populações rurais do Nordeste, impossibilitadas de produzir e de se

alimentar, vítimas de epidemias diversas que assolavam o sertão sem saneamento básico, buscavam as cidades litorâneas da região, as capitais, a região Norte e, sobretudo, o Sudeste do país em busca da sobrevivência. A seca reaparece no neorregionalismo, portanto, também como causa da debandada populacional que se deu na região.

- É, você tem razão. Tem dado umas chuvaradas de vez em quando. Só que a sede da terra é tanta que chupa a água rapidinho. O verde que você está vendo é de uma trovoada que desabou na semana passada. Mas, se passar mais uns dias sem chover, volta tudo a ficar estorricado.

- Ou seja, ainda não chove o bastante para fazer o pessoal que foi pra São Paulo pegar o caminho e volta, não é? (TORRES, 1998, p.130-131).

A descontração de Totonhim faz parecer que a única razão que impede os muitos migrantes a retornarem ao Junco é a seca, mas todos sabem que a partida de seus conterrâneos, assim como a sua, tem diversas motivações. Seja como memória coletiva da comunidade, repassada através de gerações pelos velhos e resistentes sertanejos, como retrato da paisagem do sertão imutável, como gênese da histórica pobreza e da desigualdade social regional ou como motor para a migração nordestina, a seca permanece no neorregionalismo como fator configurador da sociedade e da personalidade sertanejas.

## 6.2 “MINHA VIDA É ANDAR POR ESSE PAÍS”: A MIGRAÇÃO

A literatura nordestina sempre representou a migração como um fenômeno essencialmente constitutivo da realidade sertaneja. Essa caracterização é histórica: os textos dos viajantes europeus, já nas primeiras décadas da colonização, registraram a ocorrência de grandes deslocamentos indígenas provocados pela seca. Ao longo do século XX, período de consolidação do discurso regionalista, o tema permanece, a despeito das significativas mudanças socioeconômicas e culturais que caracterizam o momento histórico. No pós-guerra, o fenômeno da migração se intensifica no contexto nacional e, paulatinamente, adquire papel central na literatura regionalista. No neorregionalismo o tema da migração é decisivo: as obras trazem a representação de uma nova face não só do sertão como também das cidades, especialmente do Sudeste, agora espaços completamente reconfigurados por décadas de intensa transferência populacional.

O romance nordestino contemporâneo mostra um sertão esvaziado, povoado pelos velhos remanescentes de famílias desfeitas pela dispersão de seus membros. Na cidade, as personagens migrantes são frequentemente hostilizadas pelas populações urbanas que “torcem o nariz” para a presença nordestina. Considerando as cinco obras que compõem o *corpus* da

presente pesquisa, em todas elas os narradores e personagens principais são migrantes nordestinos que partiram para grandes cidades do país e do exterior. Além dessas personagens centrais, há ainda outras: são vizinhos, amigos, familiares, namorados, enfim, conterrâneos que deixaram o sertão em busca de melhores oportunidades de vida. No neorregionalismo o fenômeno da migração assume, portanto, um papel fundamental: a seca cede espaço a esse tema e toda a jornada dos outrora chamados retirantes será recontada, inserindo a experiência dessas personagens no contexto da sociedade atual, movente e globalizada, na qual a migração não é um fenômeno particular ou regional, mas sim universal. Toda a epopeia da diáspora nordestina está representada nessas obras – desde as dificuldades de permanência no sertão, a partida, a viagem, a chegada ao destino, a busca por um espaço de atuação social nas cidades, o preconceito, a marginalização, até o retorno ao sertão e o reencontro com a comunidade de origem.

A história dos deslocamentos populacionais originados na região Nordeste remonta aos mais antigos registros escritos de que dispomos desde a presença europeia em território brasileiro. É, no entanto, a partir do século XX que esse fenômeno tomará a forma e dimensão de uma verdadeira diáspora. A partir dos anos 1940, no pós-guerra, as correntes migratórias com origem na região Nordeste, a maioria delas tendo como destino as cidades do Sudeste, se intensificam exponencialmente. Ao longo das décadas seguintes, milhares de nordestinos chegarão às grandes cidades do país em busca, principalmente, de oportunidades de trabalho na indústria e no setor de serviços. O resultado dessa grande transferência populacional é a transformação completa da fisionomia desses dois espaços. O Censo de 2000<sup>24</sup> mostrou que dos 18 milhões de habitantes que então residiam na Região Metropolitana de São Paulo, 3,6 milhões, ou 21%, era de nordestinos. Esse dado mostra a decisiva importância do elemento nordestino na composição populacional (e, conseqüentemente, cultural e econômica) da maior cidade brasileira na virada do século. É importante perceber que além desses indivíduos, esse grupo é formado, ainda, pelos filhos e netos desses migrantes – paulistas que cresceram em famílias, lares e comunidades fortemente marcados pela experiência de diáspora.

Ao longo do século XX, os movimentos migratórios foram periodicamente impulsionados por períodos de endurecimento das crises econômicas, como nos anos 1980, ou por estiagens severas que impossibilitavam a sobrevivência nas localidades de economia majoritariamente rural, como nas décadas de 1930 e 1970. Fusco e Ojima (2014) mostram que, a partir da década de 1990, começa a se evidenciar uma mudança significativa nesse panorama.

---

<sup>24</sup> Os dados estão disponíveis em: <https://www.ibge.gov.br/censo/>. Acesso em 07/05/2021.



As estatísticas oficiais passam a indicar uma redução na concentração urbana e econômica e uma queda no ritmo das migrações de sentido Nordeste-Sudeste. “A partir dos anos 1980, as migrações internas no Brasil adquirem maior complexidade, com predominância dos deslocamentos do tipo urbano-urbano.” (FUSCO; OJIMA, 2014, p.15). Essa transformação indica uma mudança no perfil, nas motivações e nas necessidades dos migrantes. Essa complexidade que a migração nordestina adquire é captada pelo neorregionalismo.

A principal transformação nesse fenômeno, tal como foi registrado pelo regionalismo a partir da década de 1870, quando a literatura passa a representar significativamente a saga dos retirantes que fogem da seca, está possivelmente na motivação para a partida e no perfil das personagens migrantes. Se antes a estiagem, a fome e as doenças constituíam a necessidade de deixar o sertão, a partir dos anos de 1940 esses homens e mulheres buscarão nas grandes cidades do país principalmente uma oportunidade de trabalho dentro do nascente e cada vez mais próspero mercado urbano nacional. A perda de importância do Nordeste dentro do cenário político e econômico do país durante o século XX, cada vez mais negligenciado pelo Estado, que direcionava recursos e investimentos ao promissor Sudeste, faz do sertão um ambiente não só de clima seco, mas também de desemprego e de falta de oportunidades. A agropecuária, cada vez mais decadente, e a ausência de uma indústria local, empurrarão os sertanejos para as cidades do “Sul” (termo genérico que, para os sertanejos, diz respeito a cidades de regiões que podem ser o Sudeste, o Sul de fato ou até mesmo o Centro-Oeste) em busca de trabalho e de estudo.

As épicas cenas de grandes deslocamentos de homens, mulheres, crianças e animais famintos, maltrapilhos adoentados que caminhavam por meses pela caatinga sob o sol inclemente, deixando pelo caminho os corpos daqueles que não resistiam à travessia a pé, ficaram no passado. A migração que figura no neorregionalismo se faz através de ônibus (às vezes com passagem comprada após muitos meses de economia), de caminhões ou em carros, como resultado direto do desenvolvimento da estrutura viária nacional. Esses migrantes já não procuram apenas um prato de comida – buscam empregos nas indústrias de São Paulo, cursos que lhes possibilitem a aprovação em concursos públicos, ou até mesmo vagas em universidades, instituições por muito tempo ausentes no sertão.

A disposição emocional desses migrantes dialoga ainda com os sentimentos representados através das personagens do regionalismo do século XX: a saudade do sertão e da família, a esperança na melhoria de vida, o desejo de voltar, a vontade de romper ou de fugir dos traumas que se relacionam ao sertão, o desejo de mudar de vida e a humilhação causada

pelo preconceito contra os nordestinos são sentimentos compartilhados pelas personagens migrantes tanto no passado quanto na narrativa contemporânea. Há, entretanto, um importante deslocamento na representação das personagens migrantes. Esse grupo se complexifica e traz para a cidade diversas histórias de vida e diferentes expectativas sobre a nova realidade que se descortina com a partida.

Os migrantes já não formam uma classe uniforme: eles e elas são músicos, estudantes, médicos, indígenas, operários, acadêmicos. A ficção atual parece, assim, ter avançado na caracterização das personagens migrantes no sentido da superação do estereótipo formulado pelo regionalismo tradicional sobre esse grupo humano. Dalcastagné (2012) chama a atenção para o perfil que a narrativa brasileira historicamente construiu para as personagens migrantes que, quase sempre homens, foram reduzidas a uma representação bastante limitada. Na contemporaneidade, abre-se espaço para a diversidade subjacente à experiência de partida, e surgem as mulheres que atuam decisivamente na construção de um caminho de vida a partir das cidades, como Dora e Francisca em *Dora sem véu*, de Ronaldo Correia de Brito, ou a mãe e as irmãs de Totonhim na trilogia de Antônio Torres. Para a pesquisadora, os apagamentos tradicionalmente promovidos pela ficção brasileira revelam “uma visão preconceituosa sobre as experiências de vida dos mais pobres”. (DALCASTAGNÉ, 2012, p.144).

A migração é um tema central na trilogia de Antônio Torres, que apresenta toda a trajetória de dois migrantes nordestinos, Totonhim, narrador e personagem principal, e seu irmão mais velho Nelo, que partiu vinte anos antes do primeiro para São Paulo. Nelo retornou para o sertão em tal condição de precariedade, que acabou cometendo suicídio. É a experiência do malfadado irmão que o jovem Totonhim leva na bagagem para o Sudeste. A narrativa mostra que o desejo de partir era gestado ainda na infância dos moradores do pacato Junco, através de símbolos e discursos que circulavam pela pequena comunidade sertaneja e que desenhavam o “Sul” como um lugar de riqueza, bonança e felicidade – única oportunidade de um futuro melhor para os jovens pobres do sertão. “- Faz muito frio e a gente come muito. É por isso que estou tão gordo. Nestas terras nada se parecia com a pobreza do Junco – continuou explicando. Havia gente de toda parte e dinheiro para todo lado.” (TORRES, 2008, p.76).

Há claramente uma idealização do espaço descrito, sintomaticamente apelidado pelos moradores da pequena localidade de “Sul-maravilha”. As representações de São Paulo que surgem na narrativa, sejam elas veiculadas por personagens que lá estiveram, ou pelos que jamais pisaram na metrópole, mostram o enorme poder de atração que esse imaginário sobre o Sudeste exercia sobre os sertanejos. “Certos lugares só existem pelas palavras que os evocam,

não lugares nesse sentido ou, antes, lugares imaginários, utopias banais, clichês.” (AUGÉ, 2012, p.88). Essa visibilidade do “Sul” é agenciada principalmente pelos relatos dos migrantes retornados. Suas vozes passam a atuar, assim, como uma ponte de intermediação entre dois mundos. Assim como o espaço de origem formulado pelo regionalismo é uma construção discursiva, o lugar de destino é também inventado a partir do imaginário das personagens migrantes (concretas ou em potencial) e a cidade se torna o “eldorado”. Na perspectiva dos conterrâneos de Totonhim, São Paulo oferecia oportunidades para todos aqueles que estivessem dispostos a trabalhar e, dessa forma, o êxito dependia exclusivamente da iniciativa individual do migrante.

As imagens narradas, que nos relatos dos migrantes retornados se transformam em atestado de sucesso, revelam que as aspirações desses sertanejos são, frequentemente, direitos, signos e desejos bastante simples, como a alimentação de qualidade, a roupa limpa, o direito ao lazer ou um rádio de pilhas. Muitas vezes esses relatos evidenciam, muito mais do que uma real possibilidade de ascensão social no Sudeste, a precariedade das condições de vida no interior nordestino. Diante das frágeis e escassas relações de trabalho, nas quais o assalariamento e as leis trabalhistas são incertos quando não inexistentes, os subempregos oferecidos nas grandes cidades pareciam muito atrativos. Assim, “para a maioria dos migrantes nordestinos receber salário e ter a sua carteira de trabalho assinada se transformam numa verdadeira conquista, uma espécie de símbolo de sua mudança de vida e *status*”. (ALBUQUERQUE JR., 2012, p.109). As incríveis narrativas daqueles que regressavam ao sertão alimentavam os sonhos dos que ainda não tinham idade, coragem ou recursos para partir. No caso do jovem Nelo, foram os forasteiros funcionários do banco, que vieram ao Junco para oferecer os empréstimos que causariam a ruína da sua família, aqueles que primeiro materializaram a miragem de uma vida próspera no Sul.

Nelo descobriu que queria ir embora no dia em que viu os homens do jipe. Estava com 17 anos. Ele iria passar mais três anos para se desprejar do cóis das calças de papai. Três anos sonhando todas as noites com a fala e as roupas daqueles bancários – a fala e a roupa de quem, com toda certeza, dava muita sorte com as mulheres. (TORRES, 2008, p.19).

A trajetória de Nelo em São Paulo, no entanto, não lhe garantiu uma vida como a dos homens do jipe. Em *Essa terra*, ele regressa ao Junco depois de vinte anos de ausência. Todos os seus conterrâneos, especialmente a sua família, celebram a sua chegada, imaginando estarem diante de um sertanejo vencedor. Assim como aqueles funcionários do banco de outrora, sua figura exibia os símbolos que os moradores do Junco compreendiam como marcas exteriores

de êxito. Os dentes de ouro, o paletó (peça inexistente na exígua vestimenta sertaneja) e o rádio de pilhas pareciam ser provas do sucesso de Nelo no “Sul-maravilha”. “- Ah, Nelo. Tu tá rico como o cão, não é? – Dá pra ir vivendo – ele disse – mas suas palavras não destruíam toda a nossa ilusão.” (TORRES, 2008, p.25). Entretanto o abismo existente entre a expectativa dos conterrâneos e a realidade de Nelo logo ficou explícito. Totonhim encontra o corpo do recém-chegado irmão pendurado em uma corda. Nelo não suportou a culpa de frustrar os familiares e os amigos que o receberam com tanto orgulho e alegria. Logo sua real condição de precariedade seria conhecida por todos. Além do alcoolismo evidente, a conta da farmácia deixada por Nelo mostrava a compra de remédios “para sífilis e esquistossomose. Também precisava de calmantes, porque andava muito nervoso”. (TORRES, 2008, p.41). O corpo de Nelo, que primeiro vestia seu celebrado paletó e ostentava o brilho dos dentes de ouro, seria depois devassado pelas receitas médicas, em uma metáfora de sua cruel experiência de migração. Ismael, o índio migrante de *Galileia*, também regressa ao sertão trazendo o corpo e o rosto marcados por várias cicatrizes.

Uma vez que o espaço é constitutivo da personagem, podemos ler, nas marcas de seu corpo – sejam elas cicatrizes, rubor, gagueira, etc. – os seus próprios deslocamentos. É em seu corpo, afinal, que se inscrevem os lugares por onde andou, e aqueles que não lhe estão reservados. E isto é ainda mais visível quando se encenam tramas em que as personagens estão fora de seu lugar, invadindo um espaço que não é considerado seu. (DALCASTAGNÉ, 2012, p.129).

Pouco se sabe sobre a vida de Nelo em São Paulo. A personagem aparece na trilogia apenas no momento de seu retorno ao sertão e, logo em seguida, ocorre o suicídio. Ele permanece no texto como memória sempre presente nas recordações de Totonhim, o irmão mais novo que conseguiu sobreviver à experiência de migração. Durante o breve período em que conviveram, Nelo, quase sempre alcoolizado, relatava ao irmão episódios de sua vida no “Sul”. Assim como muitos migrantes baianos em São Paulo, ele se estabeleceu em São Miguel Paulista, uma das periferias que cresceu e multiplicou sua população com a chegada de muitos trabalhadores do Nordeste. Esse distrito da zona leste da capital paulista se tornou um dos principais destinos dos nordestinos, muito em função da Nitro Química, indústria que empregou milhares de migrantes de origem rural ao longo de mais de 50 anos. Apesar de não ficar explícito na narrativa que Nelo tenha trabalhado nessa fábrica, ela é evocada no texto como um destino frequente para os migrantes. Nas cartas destinadas ao sertão, eles enviavam “Notícias dos que se deram bem na fábrica da Nitroquímica, em São Miguel Paulista, e nas outras que faziam o país pedir passagem para girar”. (TORRES, 2006, p.89).

Vale a pena transcrever, nesse ponto, um breve trecho da excelente obra de Paulo Fontes (2008), na qual o autor estuda a presença e a atuação social e política dos trabalhadores nordestinos em São Miguel Paulista, a maioria deles, como Nelo, baianos de origem rural. O relato de um dos migrantes entrevistados pelo autor se afina completamente à narrativa que Antônio Torres faz sobre aqueles que retornavam ao Junco.

Passar, com as roupas, os novos hábitos e comportamentos, uma imagem de sucesso e ascensão era o objetivo, na maior parte das vezes, bem-sucedido, dos migrantes em visita às suas comunidades de origem. “Aquilo influenciava os outros rapazes”, reforça Artur e tornava as visitas um momento particularmente propício para o fornecimento de informações, [...] articulação de convites, preparação de viagens e arregimentação de parentes, amigos e conhecidos. (FONTES, 2008, p.107).

Durante o breve tempo de convívio entre os irmãos, Nelo falou da família que formou e perdeu na metrópole, da esposa que partiu com os filhos, cansada da pobreza e do alcoolismo do marido. Contou também sobre a violência da qual foi vítima na cidade, quando foi confundido com um bandido e espancado em plena rua, sem que ninguém o defendesse. Ao final da cena, os agressores exigiram que Nelo, bastante ferido, se levantasse e dançasse um xaxado, evidenciando assim a consciência de sua origem nordestina, transformada em signo de desprezo e fonte de sadismo. O mesmo desprezo por sua origem também ficou claro nas manifestações da família de sua noiva. “Quando ela [uma paulista] disse a seus pais que ia se casar comigo, eles se revoltaram: Todo baiano é negro. Todo baiano é pobre. Todo baiano é veado. Todo baiano acaba largando a mulher para voltar para a Bahia.” (TORRES, 2006, p.149).

A obra de Zygmunt Bauman destaca os mecanismos de exclusão e violência que operam especialmente nas sociedades urbanas globalizadas. Diante de um contexto de incertezas e de insegurança, os nativos desse ambiente se sentem constantemente ameaçados pela possibilidade de exclusão. O sociólogo aponta que a forte hostilidade com a qual as sociedades modernas se relacionam com o elemento estrangeiro se explica pelo estado de crise social, causado pela perda das garantias e de proteções sociais convencionais, quando “indivíduos assustados se arrebanham e se tornam uma turba”. (BAUMAN, 2005, p.64). Essa turba, acuada, investe contra um alvo que corporifique todos os seus medos e frustrações: migrantes, estrangeiros, refugiados. É necessário que algum grupo possa ser identificado como culpado ou como causa da crescente insegurança e ansiedade que contaminam a atmosfera da metrópole moderna. É necessário sublinhar o não-pertencimento ao ambiente dessas classes, produzindo e destacando as diferenças entre “nós” e os “outros”, assegurando que os espaços em disputa não possam jamais pertencer aos elementos marginalizados.

As vítimas em potencial não são temidas e odiadas por serem diferentes – mas porque não são *suficientemente diferentes*, misturando-se facilmente na multidão. A violência é necessária para torná-las espetacularmente, inequivocamente, gritantemente diferentes. Então, ao destruí-las, podia-se ter a esperança de estar eliminando o agente poluidor que havia ofuscado as distinções, e assim recriar um mundo ordenado em que todos sabem quem são e as identidades deixaram de ser frágeis, vagas e instáveis. (BAUMAN, 2005, p.64-65- grifos do autor).

Uma das diferenças fundamentais entre os espaços do sertão e da metrópole, delineadas pela narrativa de Antônio Torres, está na diversa estrutura social que esses dois lugares compreendem. Ironicamente, quando Nelo trocou o Junco por São Paulo, crendo, assim, abrir-se para a possibilidade de uma ascensão social real, estava, na verdade, iniciando sua derrocada. No Junco, ele era o filho mais velho de Mestre Totonho que, apesar da origem humilde, era respeitado na comunidade como pai de família, artesão e descendente da família Cruz, sobrenome do desbravador que, em uma jornada épica, veio a pé do Sergipe com a família e fundou o povoado no meio do sertão baiano. Na lógica sertaneja, a ancestralidade, a tradição e a conduta honrada de um homem são suficientes para conferir-lhe o respeito dos conterrâneos. Em São Paulo, Nelo se torna mais um pobre baiano – lixo social que ocupa as margens da cidade, espaço rejeitado pelos nativos, concedido aos enjeitados pelo centro.

A experiência de Nelo como migrante, pontuada pela exclusão e pela violência, mostra um tema que com frequência surge no neorregionalismo: o preconceito contra os nordestinos. A literatura contemporânea como um todo, como resultado evidente da chamada globalização, empreende o debate sobre a presença do elemento estrangeiro nas grandes cidades não só do Sudeste, mas em diversos contextos pelo mundo a fora. Esse é um tema premente para a sociedade atual, espaço de interações permanentemente atravessado por trânsitos, deslocamentos e exílios. As cidades se tornam, assim, “zonas de contato” (ANJOS, 2005, p.16), onde a diversidade de modos de vida gera, a um só tempo, uma rede multicultural e um ambiente constituído sobre conflitos.

Para Bauman (2005, p.47), “a produção de ‘pessoas rejeitadas’ se tornou um fenômeno mundial”. Em todas as sociedades contemporâneas ocorrem processos de formação de “subclasses”, grupos que têm a percepção de sua humanidade reduzida ou anulada e são invisibilizados ou marginalizados dentro dos espaços modernos de atuação social. Se as sociedades pré-industriais lutaram principalmente contra a exploração, através de uma busca por mecanismos sociais que protegessem as populações do abuso indiscriminado dos corpos e da força de trabalho de categorias sociais vulneráveis, no mundo globalizado o mecanismo predominante passou a ser a exclusão. É ela que “hoje está na base dos casos mais evidentes de polarização social, de aprofundamento da desigualdade e de aumento do volume de pobreza,

miséria e humilhação”. (BAUMAN, 2005, p.47). Nesse sentido, o discurso artístico representa a urgente demanda pela compreensão do outro que se impõe na contemporaneidade. Há, dessa forma, uma afinação entre o neorregionalismo e a emergência desse debate na literatura em nível mundial. É fundamental, no entanto, destacar que o preconceito contra os nordestinos particularmente tem uma longa história no país e o incremento dos movimentos migratórios originados na região reforçaram muito os discursos que representaram os nordestinos e sua cultura como elementos alienígenas, ameaçadores e/ou atrasados, incapazes de uma convivência civilizada, urbana e moderna.

De acordo com estudos como o de Fontes (2008), a grande maioria dos migrantes que chegavam ao Sudeste no século XX tinha origem rural. Premidos pela seca ou pela falta de estrutura socioeconômica na região, esses homens e mulheres chegavam às grandes cidades do país a procura de empregos e de oportunidades de estudo. Esse universo que se abria diante dos olhos desses migrantes era totalmente diverso da vida que conheciam. Seus modos de ser e de atuar socialmente serão vistos pelos habitantes das cidades como mostras de descompasso com a vida moderna e com a lógica urbana. Os nordestinos logo serão taxados como inaptos para o cotidiano civilizado metropolitano. Há, todavia, uma significativa dose de preconceito racial na estigmatização dos nordestinos. O “espírito bandeirante” paulista, do Sudeste que se crê europeu pela presença desse imigrante em sua formação populacional, encontrará no nordestino o sangue indígena e o negro, resultando em um espécime quase selvagem, em total desalinho com a ordem social burguesa. A produção cultural nordestina do século XX serviu também em grande medida como material discursivo para esses preconceitos. Como vimos, o regionalismo nordestino está entre os grandes responsáveis pelo estabelecimento dessa imagem de um povo em permanente condição de atraso. Através dessas obras, se constrói uma visibilidade do nordestino que o identifica a estereótipos como o cangaceiro, o beato, o analfabeto, o flagelado.

As migrações do campo para a cidade e a crescente presença de nordestinos em São Paulo foram vistas por muitos contemporâneos como um grande problema. A acelerada industrialização e o crescimento da cidade eram acompanhados por um vertiginoso aumento de problemas de infraestrutura urbana. Dificuldades de transporte, ausência de moradias, ampliação da criminalidade e da miséria urbana passaram, lado a lado, com o progresso e desenvolvimento da metrópole, a fazer parte do cotidiano de São Paulo. Para muitos setores da sociedade paulistana, longe de parceiros do desenvolvimento, os migrantes nordestinos eram considerados culpados e eventuais “bodes expiatórios” pelas agruras advindas do rápido crescimento da cidade. (FONTES, 2008, p.72).

A discriminação é uma percepção constante no cotidiano dos migrantes nordestinos que atuam no neorregionalismo. Essa animosidade da população das cidades em relação a essas personagens se manifesta de várias maneiras, como no espancamento sofrido por Nelo, no medo

da rejeição das famílias de moças paulistanas, receio real tanto de Nelo quanto de Totonhim, ou ainda em pichações pelos muros e túneis da cidade, que clamavam: “Mate um baiano por dia, para manter a cidade limpa.” (TORRES, 2006, p.150). Entretanto, a desoladora sensação de exclusão, experimentada por Nelo, alcança na literatura contemporânea uma dimensão que transcende a narrativa da diáspora nordestina. As personagens que aparecem nos romances se deslocam permanentemente em diversas direções, embora o sertão seja sempre o seu ponto de partida e de chegada, já que todas retornam ao seu espaço de origem depois de diversas experiências de viagem e de migração. O preconceito é uma percepção presente em qualquer destino. Em *Galileia*, para Ismael, o improvável encontro de um índio nordestino com a paisagem nórdica da Noruega evoca a mesma sensação experimentada por migrantes como Nelo em São Paulo.

Vivi como imigrante, porque não tinha futuro pra mim em nenhum outro lugar. Você sabe o que é ser imigrante, um brasileiro com cara de índio, as orelhas furadas e a pele do rosto marcada? Sabe não, porque você não viveu assim e nunca conheceu o desprezo das pessoas, nunca viu certos olhares, nem passou por humilhações degradantes. (BRITO, 2009, p.136).

O neorregionalismo mostra o fenômeno da migração sob uma perspectiva mais ampla e complexa do que aquela cristalizada historicamente pelo gênero. Os romances trazem representações de modalidades migratórias marcantes na história regional, configuradoras da experiência coletiva dessas populações. Esse é o caso de *Dora sem véu*, onde ressurgem como memória o movimento migratório que levou milhares de sertanejos à região Norte, durante o chamado “ciclo da borracha”, no final do século XIX, como consequência da terrível seca de 1877, e depois, durante os anos 1940, como resultado de acordos comerciais entre os governos dos Estados Unidos e do Brasil. Dora teria talvez partido para o Acre com os filhos na leva de migrantes que buscavam trabalho nos seringais. Esse episódio aparece na narrativa como mais um capítulo na longa história da diáspora nordestina, mais um destino incerto para um povo em constante luta pela sobrevivência. Em um movimento que percebe o fenômeno, ora sob um ponto de vista estritamente regional, ora como uma realidade das margens da sociedade moderna como um todo, o neorregionalismo insere a migração nordestina na leitura do mundo de hoje. “Nossas migrações internas foram traumáticas, forçadas pela necessidade. Nada diferente do que acontece agora com sírios, afegãos e africanos.” (BRITO, 2018, p.32).

Ao lado dos migrantes que, como Nelo, se lançaram à aventura de sobreviver no Sudeste, dispostos a ocupar as periferias e as vagas em subempregos, há aqueles que partem para as cidades em busca de estudos e de uma efetiva ascensão social. O migrante nordestino já não é,



necessariamente, um retirante ou flagelado, sem estudo formal ou sem qualquer qualificação profissional. Em *Galileia*, os primos, oriundos de uma família de proprietários de terras, têm diferentes trajetórias de migração: Adonias parte para o Recife para estudar Medicina e nessa capital se estabelece profissionalmente; Davi vai aos Estados Unidos com o propósito de lançar uma carreira artística, mas seus planos se dispersam em uma rotina de festas, orgias e amantes ricos; Ismael parte para a Noruega em busca de trabalho e lá é preso por violência doméstica. Em *Dora sem véu*, Francisca parte para o Recife e depois para a Europa a fim de seguir a carreira acadêmica como socióloga. Totonhim, apesar de vir de uma família bastante humilde, consegue evitar a repetição da triste sina do irmão Nelo. Graças aos esforços de sua mãe, para que os filhos mais novos tivessem a oportunidade de fazer o ginásio, consegue estudar e ser aprovado em um concurso público do Banco do Brasil. Há, portanto, claramente um deslocamento na figura do migrante nordestino em relação ao estereótipo estabelecido para esse tipo pelo regionalismo literário tradicional.

As diferenças nas trajetórias dessas personagens se ligam diretamente à sua condição social: para aqueles que se identificam a grupos socialmente mais vulneráveis, como Ismael, o índio nordestino renegado e desamparado pela família, para Nelo, operário de origem rural, sem qualificação profissional, e para Dora, pobre mãe sertaneja, abandonada pelo marido com os filhos para criar, a experiência de migração é muito mais dramática: Ismael é preso na Noruega; Nelo não consegue se inserir socialmente em São Paulo e, desestabilizado pelo preconceito, pelo fracasso e pelo álcool, comete suicídio; Dora e seus filhos desaparecem – ninguém sabe se puderam resistir ao drama da seca, da fome, da incrível jornada em direção ao Norte. Já Totonhim, que se torna funcionário do Banco do Brasil, a socióloga e acadêmica Francisca, o médico Adonias e o músico Davi, apesar de identificarem-se como nordestinos migrantes e, com isso, mobilizarem todo um imaginário social de preconceito aos olhos metropolitanos, têm outras trajetórias de migração para contar. A ascensão socioeconômica, possibilitada pela formação educacional a que tiveram acesso, coloca-os em uma situação diversa – para esses migrantes, a crise provocada pela experiência da diáspora é sobretudo afetiva, cultural e identitária. O drama que emerge a partir da separação entre essas personagens e suas comunidades de origem se situa principalmente no nível psicológico, no vazio provocado pela diluição de suas referências, pelo sentimento de desenraizamento, pela sensação de estraneidade, pela solidão que paradoxalmente contamina as multidões metropolitanas. A ficção nordestina de hoje estende a representação do fenômeno do deslocamento populacional regional a partir da complexificação das personagens migrantes e, assim, denuncia a estratificação social

contemporânea, mostrando o papel decisivo da posição socioeconômica dessas personagens em suas trajetórias de movência.

O fluxo migratório no Brasil é intenso e coloca em movimento pessoas de todas as classes sociais. No entanto, apenas os pobres são vistos, e designados, como migrantes. Ou seja, o deslocamento das classes médias e das elites é entendido como algo natural e que não implica, necessariamente, em uma marca identitária. Marca que leva consigo o sinal de menos para aqueles que a transportam – especialmente se for uma mulher e estiver migrando sozinha, sem pai ou marido (uma realidade que, segundo as estatísticas, é crescente no país). (DALCASTAGNÉ, 2012, p.139).

Há ainda uma grande transformação na representação e no significado da prática da migração registrados pela literatura contemporânea. Se antes esse movimento estava essencialmente relacionado à experiência regional nordestina, hoje ele diz respeito potencialmente a qualquer indivíduo, de qualquer lugar do planeta. O mundo globalizado transformou todos em possíveis ou iminentes migrantes e todos os espaços em passadiços, instantaneidades constantemente interrompidas por permanentes fluxos. Em *Pelo fundo da agulha*, última parte da trilogia que narra a trajetória de Totonhim, as viagens e os deslocamentos adquirem uma nova dimensão de significado nessa que é a mais cosmopolita das obras tomadas como *corpus* de pesquisa. Primeiro porque a personagem principal, agora um senhor aposentado, passa boa parte do texto recordando diversas experiências de viagem. Ao lado das memórias do longínquo sertão baiano, da partida e da chegada a São Paulo, surgem lembranças de Paris, Oiapoque, Recife, Salvador. A narrativa, portanto, amplia a percepção sobre a migração e as viagens e estende o sentimento de desterritorialização, os questionamentos sobre pertencimento e o preconceito contra o elemento estrangeiro a partir de experiências várias de partida, que não pertencem apenas aos sertanejos. Em Paris, ao dialogar com um taxista armênio, que admite a possibilidade de partir para o Brasil na expectativa de fugir da xenofobia da qual é alvo na França, Totonhim percebe que essa jornada não é só sua, de seu irmão Nelo e de tantos outros de seus conterrâneos: “- Aonde quer que você for, vai encontrar alguém sonhando com um lugar dos sonhos.” (TORRES, 2006, p.30).

Dessa forma, os dois espaços fundamentais que aparecem sobrepostos no neorregionalismo, sertão e cidade, são representados de forma bastante diversa: os espaços urbanos, sejam eles quais forem, são uniformizados na visão dos narradores/personagens migrantes. Todas as cidades compactuam das mesmas características: são o lugar da pressa, do cotidiano agitado, competitivo, caótico, violento. São habitadas por enormes massas que se dividem e se organizam em centro e periferia, cujas práticas socioculturais são ditadas pelo espaço (físico e social) que lhes cabe nessa estrutura. O sertão, por outro lado, é reafirmado

como zona da diferença, do particular em oposição ao universal, mesmo que a modernidade tenha reconfigurado esses lugares de origem, assimilando práticas e discursos advindos do meio urbano. Assim, as cidades são iguais, enquanto os sertões são autênticos, mesmo quando incorporam pontos da cultura dominante. Apesar das transformações características da globalização, não há um apagamento total das diferenças nos espaços e grupos regionais, uma vez que as culturas locais se reinventam e, assim, permanecem e sobrevivem. Há, nesse ponto, uma convergência ou talvez um eco nas representações desses dois ambientes mobilizados pelo regionalismo tradicional que se reapresentam no discurso literário contemporâneo.

As personagens migrantes do neorregionalismo avaliam, no espaço do romance, os territórios por onde transitam. Em suas narrativas, vários locais e sociabilidades são representadas, tendo sempre como contrapartida ou ponto de referência o sertão nordestino onde nasceram e viveram parte de suas vidas. Nesse sentido, as leituras que fazem das cidades por onde passam são balizadas por uma construção discursiva que seria a ontologia sertaneja, que pouco difere daquela construção formulada historicamente pelo regionalismo tradicional. Nas narrativas de Antônio Torres, surgem representações divergentes da metrópole a partir do olhar dos migrantes. Se aqueles que retornavam ao Junco contavam histórias de sucesso e de fartura em São Paulo, a morte de Nelo, trauma vivido coletivamente pela comunidade, se opõe radicalmente a esses relatos.

Em *Pelo fundo da agulha*, Totonhim experimenta a solidão de suas memórias, por onde desfilam seus familiares do Junco, muitos mortos e outros desaparecidos nos desencontros das migrações. A personagem recorda a sua própria experiência de partida do sertão e suas impressões iniciais sobre São Paulo, a cidade que empurrou seu irmão mais velho para a degradação e para a morte. Na comparação entre os dois espaços, sertão e metrópole, se destaca a ausência da sociabilidade própria de sua terra, do convívio comunitário que não encontra lugar na vida caótica e solitária de São Paulo.

Olhou em volta. O que viu foi a feiura de pequenos prédios que pareciam iguais uns aos outros, como se fossem engradados em que pessoas se engarrafavam para dormir dentro deles. Ruas maltratadas. Calçadas estreitas. Mau cheiro nas esquinas. Não. Nada a ver com o Junco. Lá havia mais espaço de convívio. Bancos avarandados (“Traz café para as visitas, muié”), cadeiras nas portas das casas, para a prosa do anoitecer. (TORRES, 2006, p.142).

O antes “Sul-maravilha” reaparece desconstruído pelos olhos do maduro Totonhim, aquele que conseguiu vencer na metrópole. Para ele, há uma distinção especial não só entre os dois espaços, mas principalmente entre duas ontologias. O sertão, na memória, se estabelece como o ambiente da convivência, das trocas e da solidariedade, como a comunidade a que a

sociedade pré-industrial tinha como abrigo e amparo, lugar da construção de modos de vida para o bem da coletividade, como, por exemplo, a prática dos mutirões. É interessante perceber ainda que a trajetória urbana socialmente exitosa de Totonhim é marcada pelas formas de sociabilidade que nordestinos e migrantes de diversas origens estabelecem na metrópole. Desde sua chegada, o jovem migrante busca os bairros das periferias da cidade onde reencontra velhos conhecidos do Junco e é dessa forma que chega a São Miguel Paulista, na esperança de obter informações sobre a esposa e os filhos de Nelo. Em São Paulo, Totonhim divide um quarto de pensão com o jovem Bira, migrante da região Norte do país que, como ele, deixou sua terra em busca de melhores oportunidades. Bira incentiva o novo amigo a estudar para o concurso do Banco do Brasil e os dois são aprovados. Além dele, Totonhim é acolhido também por Dona Iracy, mãe da namorada paulista que logo se tornaria sua esposa. O receio de repetir a rejeição da qual Nelo foi alvo quando conheceu os pais da namorada logo é vencido: Dona Iracy é cearense e enxerga no jovem genro não uma ameaça ao futuro da filha, mas sim um conterrâneo que, como ela, vive distante da família e da sua terra. O Nordeste será, assim, o principal laço entre Totonhim e a sogra e é a partir da cultura e da identidade compartilhadas que o jovem será aceito no lar da família. Entre os migrantes em situação de diáspora, o discurso da saudade é uma língua comum – todos a falam e conhecem: “Fala também dos sabores de sua infância e juventude, lá do seu Ceará. Dos ventos. Da brisa marinha da Bahia, que também adorava. Já aqui em São Paulo... prédio alto... fumaça!” (TORRES, 2006, p.152).

O apoio de variados elementos referenciais reconhecíveis para o migrante é um fator fundamental de sobrevivência no lugar de destino. Eles produzem um simulacro de abrigo e asilo para o que vem de fora. Têm a potencial capacidade de transfiguração, ainda que momentânea, da cidade em um “espaço que lhes possibilite a transição entre o lugar de origem, representado pelo objeto materno, e o novo mundo externo. É possível que, por essa razão, exista a necessidade de o migrante se apegar ao grupo e preservar no novo ambiente as condições para que sua herança cultural não seja de todo esvaziada.” (CAVALCANTI, 2002, p.156).

As personagens migrantes, com frequência, sofrem uma espécie de esquizofrenia sentimental: as experiências de partida e de vivência nas grandes cidades provocam um importante deslocamento na percepção desses narradores sobre os espaços por onde transitam. Se no Junco todos sonhavam com o “Sul-maravilha”, a concretização da migração transforma o sertão nordestino em espaço idílico e o Sudeste, por outro lado, passa a ser o lugar da degradação social e da falta de valores humanos. São Paulo só consegue revelar uma face

acolhedora quando se transforma em lugar de resistência e de afirmação cultural nordestina, ambiente forjado pelos migrantes que reinventam na metrópole formas de uma sociabilidade agregadora, tentando transportar o sertão para a cidade, como nas grandes festas juninas organizadas nas periferias - “Singelezas do mundo rural a animar os subúrbios” (TORRES, 2006, p.174).

Esse movimento de releitura dos espaços pelas personagens migrantes é frequente nas narrativas e se dá especialmente no momento do retorno ao Nordeste. Quatro das cinco obras do *corpus* de pesquisa retratam a volta de nordestinos que migraram ao sertão. É bastante significativa a grande ocorrência desse movimento no neorregionalismo, uma vez que a chamada “migração de retorno” cada vez mais se caracteriza como uma etapa (muitas vezes final) da jornada de movência nordestina. A partir do Censo de 2000, as estatísticas oficiais passaram a mostrar um significativo movimento de retorno dos migrantes nordestinos a sua região de origem. Dos imigrantes que tinham então o Nordeste como destino, 37% eram de retornados (FUSCO; OKIMA, 2014). “Essa tendência parece indicar a melhoria nas condições de retenção da população no Nordeste, mas também pode indicar a dificuldade de inserção dos migrantes nos centros mais dinâmicos, tanto pela menor oferta de emprego como pela maior seletividade, provocando migrações mais curtas.” (FUSCO; OJIMA, 2014, p.20). Pode-se considerar, assim, que a literatura contemporânea compreende a complexidade do fenômeno da migração nordestina no contexto brasileiro da atualidade e representa uma outra etapa dessa dinâmica, o retorno dos migrantes a seus lugares de origem, representação ausente na narrativa regionalista tradicional.

Esse regresso pode ter diferentes motivações e, no caso dos romances aqui analisados, não é definitivo. Nelo exemplifica esses migrantes que tiveram suas possibilidades de inserção profissional na metrópole esgotadas. As demais personagens retornam ao sertão por motivações familiares, voltam para visitar velhos parentes que se aproximam da morte e que metaforizam a decadência das comunidades rurais tradicionais que representam, como Raimundo Caetano em *Galileia*, Mestre Totonho na trilogia de Antônio Torres e Dora em *Dora sem véu*. Esse regresso representa, portanto, uma despedida não só desses homens e mulheres referenciais, patriarcas e matriarcas sertanejos, mas também do sertão de suas raízes. Ao final dessa viagem de retorno, todas as personagens migrantes optam por regressar às metrópoles onde se estabeleceram.

A única exceção entre as narrativas do *corpus* de pesquisa quanto ao retrato da “migração de retorno” é *Pelo fundo da agulha*, texto composto por vários movimentos de

viagem que se dão apenas no nível da memória. Nessa obra, o maduro Totonhim, vivendo um momento de crise motivado pela aposentadoria e pela solidão, empreende um regresso imaginário a sua terra natal. A percepção do espaço e da comunidade sertanejos é outra a partir da experiência de migração e da adaptação ao cotidiano de São Paulo. As impressões que emergem a partir desses narradores migrantes são bastante oscilantes: há a visão do sertão como um ambiente isolado, quase deserto, esvaziado pela falta de jovens que, como eles, partiram para as cidades; lugar perdido no tempo, onde restam apenas os velhos, aqueles que não mais almejam oportunidades de ascensão social ou profissional; o sertão foi, nessa perspectiva, exaurido pela migração – toda a sua força criativa e produtiva partiu e nele só ficaram os idosos, dispostos a presenciar e acompanhar a sua decadência; ao mesmo tempo, o Nordeste ressurgiu como elo perdido, espaço da preservação dos laços comunitários e humanos, idílica possibilidade de futuro, sossego e tranquilidade, negação da lógica da vida metropolitana, cheia de pressa, incertezas, insegurança e impessoalidade.

Só me resta guardar na memória as imagens do lugar em que nasci, dos seus dias ensolarados à sua chuva benfazeja, suas histórias intermináveis, sua fala arrastada, às vezes doce, outras áspera, conforme o momento, a ocasião. Cafunés de mãe, tias e primas. Flores no quintal, um galo no terreiro. Das suas noites mais longas que os dias. Dos meus sonhos.

Guardei esse lugar como última possibilidade de refúgio, para criar galinha, quando levasse um pé na bunda no emprego, na onda devastadora do enxugamento empregatício, na devoradora maré da reengenharia global. (TORRES, 1998, p.83).

A imagem do sertão e de seus símbolos, assim, se colore com novas tintas: nele surge até mesmo a chuva, outrora apenas uma esperança na desoladora paisagem seca que Totonhim deixou vinte anos antes. Os reconfortantes cafunés maternos aqui surpreendem depois da caracterização da mãe como uma mulher sertaneja de modos austeros, econômica nos afagos aos filhos, integralmente concentrada na luta diária pela sobrevivência da família e pelo estudo dos filhos. Bauman (2005) percebe na contemporaneidade a busca por espaços e grupos que possam caracterizar a “comunidade” perdida. Diante da precariedade dos laços que se estabelecem na sociedade da tecnologia e da globalização, na qual Totonhim consegue, apesar de tudo, inserir-se com sucesso, surge a urgência por simulacros de pertencimento e de comunhão que, na memória da personagem existiam no velho Junco. “Para pessoas inseguras, desorientadas, confusas e assustadas pela instabilidade e transitoriedade do mundo que habitam, a ‘comunidade’ parece uma alternativa tentadora. É um sonho agradável, uma visão do paraíso: de tranquilidade, segurança física e paz espiritual.” (BAUMAN, 2005, p.68).

Essa revalorização do espaço nordestino, entretanto, não ultrapassa o nível do discurso, não se efetiva como possibilidade real de retorno definitivo. Todas as personagens e narradores

migrantes que regressam ao interior nordestino não permanecem nesse ambiente. Há uma consciência de que o sertão, para eles, é um lugar de passagem e que, assim como sentiram no passado, nele não haveria no presente condições de estabelecimento profissional e familiar. São frequentes as imagens que associam o sertão a um passadiço, lugar de onde todos estão sempre prestes a partir. “Culpava-me por ter abandonado o sertão. Você conhece essa culpa, garanto. Mas, aqui, todos estão de passagem ou de saída.” (BRITO, 2009, p.72).

O regresso ao sertão, ainda que não seja definitivo, aparece em todas as narrativas como ponto final da jornada de migração. Os pais da namorada paulista de Nelo reprovavam a relação entre a moça e o jovem baiano porque tinham a certeza de que os migrantes sempre acabavam abandonado os compromissos assumidos na cidade para retornar a sua região de origem. Parece haver no senso comum a ideia de que o nordestino é tão visceralmente ligado à sua terra que, diante de sua incapacidade de adaptação ao cotidiano urbano, acaba fatalmente voltando para o Nordeste. Essa consciência, de certa forma, se manifesta até mesmo para os próprios migrantes que, conhecedores da história de seu povo, materializada na trajetória de familiares, vizinhos e amigos, reconhecem sua sina de viajantes. “Somos aves de arribação. Mesmo quando partimos sem olhar para trás, retornamos; quando imaginamos firmar os pés numa nova paragem, estamos de volta.” (BRITO, 2009, p.69).

O retorno ao sertão, depois da migração e do estabelecimento em uma grande cidade, acaba fazendo emergir nas personagens um inquietante questionamento sobre pertencimento. O reencontro com uma sociabilidade tão diferente daquela com a qual se adaptaram para sobreviver nos diversos espaços urbanos de destino causa estranhamento. Todos os narradores voltam ao sertão em uma condição socioeconômica diferente daquela que tinham quando partiram. Muitos dos seus conterrâneos e familiares que permaneceram em suas comunidades de origem não compartilham com as personagens a experiência de migração, nem tampouco as trajetórias profissionais e acadêmicas que a vida nas cidades lhes pôde proporcionar. Assim, entre esses sertanejos surgem barreiras, lacunas e distanciamentos: esses conterrâneos agora já não pertencem a um mesmo grupo comunitário. Surge, então, nessas personagens, a aflitiva sensação de estranhamento no seio de uma terra e em meio a uma gente que até então consideravam suas. Em *Dora sem véu* esse é um dos questionamentos centrais da narrativa. A convivência entre os humildes romeiros, que buscam o conforto na fé em Padre Cícero, revela à Francisca as impossibilidades de uma real e efetiva comunicação com os seus parceiros de viagem. A trajetória de regresso a Juazeiro coloca a socióloga o tempo todo em dúvida sobre

sua pertença àquele ambiente e àquele povo: “Dora me trouxe para o meio dessa gente, que me provoca atração e repulsa.” (BRITO, 2018, p.46).

O questionamento sobre pertencimento passa a ser constante para as personagens migrantes na literatura contemporânea. Elas experimentam a aflitiva sensação de não se sentirem em casa em lugar algum: tornam-se pessoas desterritorializadas. Seus laços com as suas comunidades de origem se diluíram na passagem do tempo, nos descaminhos das migrações e nas diferenças culturais que surgem entre aqueles que partem e os que ficam. Nas cidades de destino, por outro lado, não podem experimentar jamais a sensação de integração total, são apenas tolerados por uma sociedade que frequentemente lhes reserva apenas as margens. O permanente desconforto de quem não tem mais uma terra para onde regressar se torna fonte de uma crise de autoconhecimento, que mantém os migrantes em estado de esvaziamento identitário. Há, nesse ponto, outro deslocamento facilmente identificável em relação ao regionalismo tradicional, que não colocava para as personagens regionais o questionamento sobre pertencimento: aqueles homens e mulheres eram irremediavelmente ligados à sua terra, a uma identidade fixa e claramente definida, que não podia ser transformada ou encoberta seja por traumas, individuais ou coletivos, ou mesmo pela dramática jornada migratória. Estavam solidamente assentados não só sobre um espaço geográfico, mas também sobre uma cultura, uma identidade e uma ontologia. Sem a sua regionalidade, pouco restaria daquelas representações humanas, totalmente construídas a partir de suas experiências identitárias e origens geográficas.

Em *Pelo fundo da agulha*, Totonhim recorda uma conversa com a ex-mulher Ana, mãe de seus filhos. O diálogo revela a enorme distância que com o tempo se estabeleceu entre pai, filhos e esposa. Totonhim precisa pedir a Ana que lhe dê notícias dos filhos, pois o contato entre eles é agora precário e infrequente. Se a sua família sertaneja foi dilacerada pelas migrações, a família que construiu em São Paulo se dispersou nos desencontros das brigas e traições, do individualismo, da rotina caótica dedicada ao trabalho, na luta constante pela permanência no emprego diante da alta competitividade que caracteriza o mercado urbano moderno. No diálogo, o narrador ensaia uma possibilidade de reaproximação com a antiga companheira, mas logo a vê frustrada. Na revisão dos motivos de sua separação, Ana aponta as mudanças que se deram ao longo do tempo no caráter do ex-marido Totonhim, para ela, o distante Antão Filho.

- É exatamente aí que eu quero chegar. Nas suas escolhas. Continuando o que eu vinha dizendo antes, pergunto: o que aconteceu com aquele cara com uma história tão diferente da minha, e que eu admirava tanto? Acabou se tornando igualzinho a mais um da minha família. Você quis ser como eles. E se perdeu de vista. Que merda, hein, Filho? (TORRES, 2006, p.180-181).



A necessidade de adaptação ao contexto da metrópole e da vida moderna é confundida com um desejo de apagamento do passado e da identidade social e regional da personagem. Ana, que desconhece a realidade e as implicações da jornada migratória, não pode compreender o compromisso de sobrevivência e de êxito que Totonhim levava na bagagem quando partiu para São Paulo. O trágico destino de Nelo não poderia ser repetido e a única maneira de evitá-lo era a busca por um padrão de vida e por uma sociabilidade que são próprios da vivência urbana. Era indispensável se adaptar àquele modo de vida para não se tornar mais um nordestino excluído, descartado nas periferias da metrópole. Parece haver uma cobrança sobre os migrantes para que suas identidades regionais permaneçam rígidas, fixas e inegociáveis, para que possam sempre, não importa a distância de tempo e espaço que os separe de suas comunidades e culturas locais, ser identificados como forasteiros. O elemento estrangeiro deve permanecer sempre facilmente detectável em meio à multidão, não deve ser totalmente assimilado, não pode jamais se tornar um de “nós”. Para Ana, Totonhim renunciou à sua dignidade quando escolheu adaptar-se ao modo de vida da cidade, tornando-se igual às pessoas de seu convívio. Ela evidencia sua incompreensão da experiência pela qual o ex-marido passou e, antes dele, o seu desventurado irmão Nelo.

A vida na cidade exige que o migrante se submeta a uma mudança radical e complexa de hábitos, envolvendo a reformulação de seus sinais vitais utilizados para tornar inteligível o seu mundo no campo e suas relações com o pequeno mundo familiar e de vizinhança do povoado. Alguns não conseguem suportar a pressão da mudança, então retornam ao campo. (CAVALCANTI, 2002, p.157).

Os sentimentos de desenraizamento e deslocamento, incompreensíveis para as personagens da classe média urbana como Ana, com as quais os migrantes passam a conviver, são fontes geradoras de desconforto e sofrimento. O neorregionalismo destaca o caráter traumático da experiência de desterritorialização, que implica na perda de referências, de segurança e de garantias, que se abatem sobre os nordestinos migrantes, mesmo para aqueles que, como Totonhim, puderam alcançar relativo êxito em suas jornadas migratórias. Nesse ponto, mais uma vez, a ficção nordestina atual se afina a processos e temas caros à representação literária contemporânea em nível mundial. O tão propalado mal-estar da vida moderna toma formas particulares para as personagens migrantes, que ainda que atinjam seus objetivos de ascensão socioeconômica que os levaram às cidades, não conseguem evitar a dor da desterritorialização e da diluição de suas referências identitárias.

Estar total ou parcialmente “deslocado” em toda parte, não estar em lugar algum (ou seja, sem restrições e embargos, sem que alguns aspectos da pessoa “se sobressaiam” e sejam vistos por outras como estranhos), pode ser uma experiência desconfortável,

por vezes perturbadora. Sempre há alguma coisa a explicar, desculpar, esconder ou, pelo contrário, corajosamente ostentar, negociar, oferecer, barganhar. Há diferenças a serem atenuadas ou desculpadas ou pelo contrário, ressaltadas e tornadas mais claras. (BAUMAN, 2005, p.19).

É importante destacar, nesse ponto, a significativa presença de personagens suicidas nas narrativas de Antônio Torres. Nelo, degradado pelo fracasso e pelo vício, acaba tirando a própria vida, incapaz de assumir diante de toda a comunidade do Junco o seu real estado de miséria. Depois de ter a oportunidade sonhada por tantos conterrâneos de chegar a São Paulo, fracassar é inadmissível. Além dele, Pedrinho, o primo de Totonhim que permaneceu no sertão, acabou cometendo o “tresloucado gesto” e ainda Gil, amigo de infância que acabou se matando em função de um processo judicial pelo qual respondia. O sogro de Totonhim, militar aposentado que se torna muito próximo do genro, também acaba cometendo suicídio diante das críticas constantes da esposa e da filha, geralmente causadas pelo consumo excessivo de álcool. O suicídio do general pode ter sido causado, ainda, por seu provável envolvimento com a ditadura militar brasileira, fato representado na narrativa por uma mala misteriosa com documentos que nunca é aberta. O narrador vê algo em comum em todos esses homens que fizeram parte de sua vida: o constante sentimento de estraneidade, de falta de um lugar no mundo. Em *Pelo fundo da agulha*, o próprio Totonhim também chega a cogitar a possibilidade de dar fim à própria vida diante da solidão provocada pela aposentadoria, pela diluição dos laços familiares com os filhos e com a ex-mulher, e pela total perda de contato com a comunidade do Junco, seu referencial de pertencimento. Ao lembrar todos esses que cometeram suicídio, o narrador conclui: “Eu, o estrangeiro. A contabilidade dos estrangeiros da sua vida vai longe.” (TORRES, 2006, p.182-183).

### 6.3 “MODERNIZAR O PASSADO”: O NORDESTE CONTEMPORÂNEO

A região Nordeste, enquanto identidade, cultura e ontologia, foi historicamente formulada por diversos discursos, em especial o artístico, através de uma possibilidade representacional cultural que se convencionou chamar regionalismo. O motor fundamental desses artistas, inscritos localmente, era o desejo de permanência e de fixidez de um modo de existir que, diante da irrefreável modernização da sociedade, eles acreditavam ameaçado de extinção. Dessa forma, nas primeiras décadas do século XX, o debate sobre a representação artística nacional se reduziu em termos de uma disputa que opunha “regionalismo” *versus* “modernismo” ou “autenticidade” *versus* “imitação”. Essa dicotomia levou a um equívoco de leitura que ainda caminha para a elucidação: discursos que operam a partir de informações

identitárias e locais não são essencialmente opostos a valores e procedimentos modernos ou modernizantes. A prova mais evidente desse ruído de comunicação promovido pelo falso debate entre regionalistas e modernistas está na produção cultural nordestina deste século XXI.

A dispersão populacional que se deu a partir da região Nordeste ao longo de todo o século XX se configura, a um só tempo, como um fenômeno individual e coletivo: está inscrito na trajetória de cada migrante e na memória de toda uma região que viu seus moradores partirem ao longo de décadas de separações, desencontros e reencontros. Diante da dimensão dessa importante transferência populacional, pode-se compreender esse movimento como fator reconfigurador da região de origem e de destino desses migrantes – trata-se de uma verdadeira diáspora. Todas as sociedades constituídas a partir de uma história de intensa transferência de pessoas se caracterizam, invariavelmente, pela elaboração de culturas marcadas pelo trânsito de informações e de bens simbólicos. Ocorre, assim, “uma partilha de símbolos, valores e ritos que constituem e reproduzem sistemas de representação cultural de si mesmos e de sua inserção no mundo.” (ANJOS, 1998, p.5).

A produção cultural nordestina contemporânea é um exemplo acabado desse processo. Ela retira completamente do debate tanto as discussões sobre a preservação de uma cultura local pretensamente “pura”, quanto a ameaça de desaparecimento de formas de representação formuladas a partir de espaços não hegemônicos. Ponto de enormes divergências entre intelectuais no passado, o regionalismo, hoje mais dinâmico e diverso, não desapareceu diante da urbanização da sociedade brasileira tampouco diante da globalização. Ao contrário, o intenso fluxo de informações foi mais um dos ingredientes que possibilitaram a receita de uma arte de fundo fortemente identitário, que retoma e relê a tradição, inserindo toda uma população e seus símbolos em um novo contexto. O neorregionalismo situa os nordestinos no mundo hoje e responde aos questionamentos sobre os espaços de atuação social que esses homens e mulheres ocupam, buscam e almejam dentro da sociedade brasileira do século XXI.

Se a globalização já não permite que falemos em identidades fixas, solidamente assentadas em tradições e espacialidades irretocáveis, os discursos que emergem a partir do local se mostram conscientes desse deslocamento. Não faz sentido falarmos em termos de apagamento, assimilação ou corrupção das culturas locais: o que temos são reformulações, recriações, releituras, negociações e pontos de contato que têm como resultado uma potência representativa que supera velhas dicotomias, sem apagar a história e a tradição. Diante desse cenário, é evidente a decisiva participação de migração como fenômeno conformador da cultura nordestina contemporânea. Através dela se consolida um intenso e irreversível diálogo entre

modos de dizer que formulam representações desses diferentes espaços vividos. As culturas locais hoje se constituem, portanto, em discursos resultantes de processos de hibridização e isso não implica em seu apagamento ou em uma debilidade de sua força representativa.

São inúmeros os exemplos que revelam a articulação desses diferentes níveis de demarcação do local na produção artística nordestina contemporânea. Esse é o caso da obra da banda pernambucana Nação Zumbi que ainda nos anos 1990, ao promover uma leitura regional a partir do chamado *mangue beat*, insere região no mercado de bens simbólicos mundiais, retratando a nova face dessa sociedade, que se situa entre o caos da vida moderna e a lama dos manguezais de Pernambuco<sup>25</sup>. O resultado está em obras como o “Maracatu atômico”<sup>26</sup>, composição de Jorge Mautner e Nelson Jacobina de 1974, em uma regravação que promove a mistura entre o ritmo regional e os instrumentos eletrônicos, ou em “Banditismo por uma questão de classe”, canção que retoma a simbólica figura de Lampião para denunciar a criminalização das populações periféricas no Brasil contemporâneo. Os primeiros versos de “Monólogo ao pé do ouvido” dizem: “Modernizar o passado é uma evolução musical”. (SCIENCE, 1994). Poderosos, eles sintetizam um dos movimentos discursivos e estéticos mais fundamentais para o neorregionalismo: o diálogo crítico com o passado regional para a leitura da realidade local contemporânea. Chico Science, vocalista e compositor da banda até 1997, tinha essa consciência programática do papel da cultura local em sua obra, fato revelado pelos embates intelectuais em que se envolveu com Ariano Suassuna, ícone do regionalismo tradicional nordestino, fundador do Movimento Armorial.

Pode-se ainda apontar a já aqui referida obra de Belchior, cantor, compositor e artista plástico cearense que deu papel de destaque ao fenômeno da migração moderna em seu trabalho, a partir do regionalismo nordestino que o antecedeu e de sua experiência pessoal como artista migrante, incorporando em seu trabalho ritmos (*rock, reggae, RAP, salsa, música eletrônica*) e recursos técnicos diversos, típicos da música moderna, urbana e estrangeira, estabelecendo um intenso diálogo entre tradição e modernidade. O fenômeno da migração, em suas diferentes fases e implicações, faz parte do programa conscientemente estabelecido pelo músico para sua obra, que o percebia como um tema premente para a sociedade contemporânea, não restrito apenas a experiência nordestina, como evidenciou em uma rara entrevista. Durante seus últimos dez anos de vida, Belchior viveu em exílio voluntário, adotando um estilo de vida errante,

---

<sup>25</sup> O primeiro disco da banda Nação Zumbi, de 1994, tem como título “Da lama ao caos”, imagem que traduz o diálogo sociocultural entre tradição e modernidade que constitui a proposta musical da banda. As canções mencionadas “Banditismo por uma questão de classe” e “Monólogo ao pé do ouvido” fazem parte desse álbum.

<sup>26</sup> Essa canção faz parte do segundo disco da Nação Zumbi, “Afrociberdelia”, de 1996.

distante de quaisquer atividades profissionais, eternamente migrante - “nós do Sul [da América do Sul] temos que deixar o campo e partir para a cidade. Esse fenômeno é universal. A diáspora. [...] Todo o meu trabalho tem essa questão do exiliado cultural, do exilado das questões sociais e não só o político.” (BORTOLOTTI; FUSCALDO, 2021, p.77). Belchior se mostra consciente da transfiguração social e cultural que o fenômeno da migração representou para a região Nordeste e usou a canção para representar a condição de marginalidade e de desterritorialização na qual eram jogados os sertanejos que, como ele, chegavam às metrópoles brasileiras em busca de algum espaço.

Em cada esquina que eu passava  
Um guarda me parava, pedia os meus documentos e depois  
Sorria, examinando o três-por-quatro da fotografia  
E estranhando o nome do lugar de onde eu vinha.  
Pois o que pesa no Norte, pela Lei da Gravidade -  
disso Newton já sabia! - Cai no sul grande cidade  
São Paulo violento... Corre o rio que me engana. (BELCHIOR, 1976).

Estranhamente a rejeição ao conceito de (neor)regionalismo que se verifica em parte da crítica literária hoje não atinge a canção popular brasileira. Não há quem negue, cremos, a presença de um arcabouço regional tradicional por trás da obra de importantes músicos contemporâneos, como, além dos aqui já referenciados, Alceu Valença, Siba, Otto, Lenine ou Zeca Balero. Suas canções também operam através de um movimento dialético com a história e a cultura locais do passado e, ao mesmo tempo, de reinvenção e nem por isso esses objetos são considerados anacronismos deslocados do século XXI e de suas demandas, ou textos potencialmente excludentes e formadores de preconceitos, conservadores ou reacionários. Sua neorregionalidade não é vista como empecilho para sua modernidade.

A mesma potência criadora e representativa se verifica nas obras literárias que se afinam ao neorregionalismo. Essas narrativas redimensionam o papel das culturas locais no contexto não só nacional como também internacional do mundo globalizado. O que essa literatura mostra, a exemplo das obras aqui tomadas como *corpus* de pesquisa, não é um aniquilamento do particular em favor do universal, nem uma horizontalização ou uniformização do discurso artístico na atualidade. Esses textos evidenciam e problematizam as novas configurações sociais, econômicas e culturais que passam a constituir o espaço das culturas locais, reabilitando a leitura do interior brasileiro como espaço (ainda e permanentemente) vivido, dialogando com a representação histórica dessas sociedades, fundamental para a compreensão do país e de seu povo.

Também na literatura que representa o sertão nordestino hoje o fenômeno da migração tem um papel central: os espaços sertão e cidade já não podem ser caracterizados como zonas puras ou claramente delineadas. O neorregionalismo mostra um Nordeste transformado pela globalização que resiste sobre um pano de fundo de tradição e afirmação da cultura local. As cidades surgem como ambientes de trânsito, conflito e resistência de nordestinos que lutam pela afirmação de um espaço de atuação. A complexidade de trajetórias migrantes que emergem das páginas da ficção atual mostra que são muitas e diversas as estratégias que cada personagem revela para sobreviver à desterritorialização, ao preconceito e ao sentimento de estraneidade que podem levar a um desfecho fatal. É fundamental perceber, no entanto, que a narrativa da diáspora nordestina é também uma história de resistência e de reinvenção de modos de vida e de representação artística.

Nesse ponto, de partida e de chegada, pode-se relacionar claramente a emergência, a consolidação e a permanência da arte regionalista nordestina com a jornada histórica da migração. Assim como ao longo do tempo milhões de nordestinos partiram em busca da sobrevivência ou da realização de seus desejos de vida, o regionalismo como proposta de representação também se transformou, mas não deixou de (r)existir. Pensar e compreender o neorregionalismo literário significa reconhecer

a complexidade dos mecanismos de reação e adaptação das culturas não hegemônicas ao impulso de anulação das diferenças que a globalização engendra, promovendo formas novas e específicas de pertencimento ao *local* e criando, simultaneamente, articulações inéditas com o fluxo *global* de informações. (ANJOS, 2005, p.11).

Migrar, permanecer, retornar, narrar. Esses verbos dizem respeito ao ser nordestino, às personagens e aos autores que figuram nas páginas de narrativas que retomam e repensam o sertão nordestino como uma categoria fundamental não só no passado do pensamento social brasileiro, mas também como ambiente vivo, produtor de significados que, em seu constante fluxo de trocas simbólicas, elabora uma rica arte de resistência. Esses textos dão voz e forma àqueles que no passado figuravam na literatura, quando muito, como encarnações do atraso, aos migrantes que se cristalizaram no imaginário nacional como seres que não necessitavam de muito mais que um prato de comida ou de água para beber. A arte neorregionalista vive e faz emergir questionamentos fundamentais para o mundo de hoje, como o pertencimento, o preconceito e a marginalização, reflexões necessárias para a tal sociedade globalizada que podem surgir (que surpresa!) a partir de longínquos sertões.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Na veia nordestina  
Eu tenho a minha visão  
Carrego emprestada  
A força do sertão*

“Veia nordestina” (2019), de Mariana Aydar e Isabela Moraes

Há um claro movimento empreendido pelos Estudos Literários ao longo das últimas décadas: a busca por possibilidades de recuperação dos silenciamentos, interditos e ausências promovidos historicamente pelos discursos teórico e acadêmico. Nesse contexto, emergem vozes que sempre falaram, mas que não foram ouvidas porque foram soterradas pela crítica, como a das mulheres, dos negros, dos homossexuais, dos habitantes e representantes das diversas formas de periferias. A pesquisa desenvolvida nesse trabalho caminha (também) nesse mesmo sentido – com a intensa urbanização que transformou radicalmente a face da sociedade brasileira durante o século XX, os estudos literários promoveram um apagamento do regionalismo literário posterior a obra de Guimarães Rosa, chegando ao extremo de afirmar sua completa extinção através da palavra autorizada de importantes pesquisadores e intelectuais. Ora, o sertão é, também, periferia e os sertanejos, apesar de constituírem uma categoria altamente produtiva na literatura brasileira desde o século XIX, poucas vezes puderam levantar suas vozes e falar ao invés de serem falados.

A literatura, no entanto, tem o dom de encantar e de surpreender. Eis que o século XXI, era da globalização e da diluição das fronteiras físicas, coloca como demanda uma arte que debata o pertencimento e a representatividade e, com isso, faça ressurgir uma certa urgência por discursos identitários, locais, particulares que atualizem a experiência desses grupos regionais no mundo de hoje. A literatura contemporânea, assim, tem apresentado ao público a voz e o cotidiano dos interiores brasileiros – espaços reconfigurados pela realidade pós-moderna, inseridos no novo concerto do mundo e, ao mesmo tempo, atravessados por culturas e trajetórias que os narraram historicamente. Com o Nordeste, região formulada por aquele que é provavelmente o mais rico e completo trabalho de elaboração discursiva de nossa história, esse ressurgimento literário é resultado de um interessante cruzamento de textos, que sobrepõem passado, presente e futuro, tradição e modernidade. O neorregionalismo, conforme tentamos mostrar nesse trabalho através de obras de Antônio Torres e Ronaldo Correia de Brito, não pode ser negligenciado. Ele é um organismo vivo e pulsante.

Durante a realização dessa pesquisa, *Torto arado*, romance de Itamar Vieira Júnior, recebeu o Prêmio Jabuti de melhor romance em 2020. A narrativa se desenvolve inteiramente

na zona rural baiana, mais precisamente no sertão da Chapada Diamantina. A obra narra a trajetória de duas irmãs que transformam a "roça" em espaço de resistência, na luta constante pela posse da terra e pela sobrevivência de sua herança cultural afro-brasileira. O silenciamento é um tema central no romance – uma das irmãs fica muda depois de cortar a língua acidentalmente e a narração, em primeira pessoa, é sua única voz. O livro se mantém há mais de vinte semanas como obra de ficção mais vendida no Brasil em 2021<sup>27</sup>. O grande êxito de público e de crítica parece ser um indício significativo, senão incontestável, não só da presença como da força do romance neorregionalista na literatura brasileira ainda hoje. Além do texto de Itamar Vieira Júnior, pode-se mencionar ainda outros exemplos: *Outros cantos*, de Maria Valéria Rezende, vencedor do 3º lugar de melhor romance do Prêmio Jabuti de 2015, que narra a história de uma professora de escola rural que retorna ao sertão onde se exilou durante a ditadura militar brasileira e lá confronta a imagem dessa sociedade tal como registrada na sua memória com sua face atual; *Redemoinho em dia quente* (2019), da jovem escritora Jarid Arraes, finalista do Prêmio Jabuti em 2020 na categoria conto, traz um conjunto de narrativas protagonizadas por mulheres do Cariri cearense que se movem pelo sertão moderno - ganhando a vida conduzindo mototáxis, pedindo graças ao Padre Cícero, realizando atividades antes restritas aos homens sertanejos - migrando, regressando, resistindo.

A viabilidade de um novo olhar para o regionalismo como discurso representacional ativo nos mais diversos formatos artísticos, como mostram, ainda, os exemplos já mencionados do cinema brasileiro deste século XXI, pode fazer emergir uma leitura socialmente transgressora das regiões não centrais do país e do mundo. A cultura nordestina, sobretudo a sertaneja, foi alvo de um processo de folclorização, que cristalizou no imaginário nacional um perfil estereotipado dos habitantes desse espaço, uma visão produtora de preconceitos contra essa população ainda hoje marginalizada nos centros urbanos em suas jornadas de migração. Como concluímos nessa pesquisa, o neorregionalismo tem caráter questionador, põe em xeque as narrativas históricas locais formuladas pelas vozes autorizadas das velhas oligarquias rurais que falaram através do regionalismo tradicional. Na ficção nordestina atual, com frequência, faz-se justiça aos silenciados, desmontam-se perfis pré-estabelecidos, quebram-se visões cristalizadas. Parece haver uma potencialidade de ruptura latente nesses textos, que redizem o sertão e seu povo, numa possibilidade (quem sabe?) de progressismo diante do conservadorismo rural.

---

<sup>27</sup> A informação está disponível em: <https://veja.abril.com.br/livros-mais-vendidos/>. Acesso em 31/5/2021.



São muitas as possibilidades de pesquisa e de estudo que se abrem a partir do reconhecimento do neorregionalismo como uma abordagem narrativa viva. As realizações no cinema e na canção popular das últimas décadas, por exemplo, testemunham também, assim como a literatura, uma atualização dos temas, personagens e imagens historicamente formulados não só para o espaço do sertão, como também de outras zonas não centrais do país. Além da grande diversidade de obras e textos que se prestam e merecem trabalhos de análise sob a perspectiva de compreensão de um novo regionalismo, surge ainda a necessidade de elaboração de uma teoria que dê conta das particularidades e reconfigurações do gênero no século XXI. Tal fundamentação se mostra essencial para que se compreenda que a leitura representacional regional se transformou, como ocorre historicamente com o discurso artístico por sua natureza dinâmica, fundamentalmente leitora do seu espaço e do seu tempo, e não se postule equivocadamente a sua extinção.

Esperamos que as reflexões e análises desenvolvidas nesse trabalho possam contribuir para futuras pesquisas no sentido de estabelecer o neorregionalismo como uma categoria de estudo para a literatura brasileira contemporânea e não como uma abordagem inscrita no passado. Postular o fim do gênero, além de revelar uma compreensão muito estreita do que seja a arte regionalista, cuja amplitude teórica tentamos evidenciar no primeiro capítulo do trabalho, não contribui em nada para o estudo da literatura brasileira da atualidade, uma vez que, assim, corre-se o risco de proceder ao apagamento de obras e autores que, ainda que não sejam majoritários, são atuantes e significativos.

Esperamos ainda, por fim, que o desejo fundamental que motivou e moveu a realização desse trabalho de pesquisa contamine aqueles que porventura se debruçarem sobre essas páginas: falar e pensar o sertão hoje. E sempre.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **Nordestino: a invenção do “falo” – uma história do gênero masculino (1920-1940)**. São Paulo: Intermeios, 2013.

\_\_\_\_\_. **Preconceito contra a origem geográfica e de lugar: as fronteiras da discórdia**. São Paulo: Cortez, 2012.

\_\_\_\_\_. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011.

ALENCAR, Maria Amélia Garcia. A identidade sertaneja na literatura regionalista: Euclides, Hugo de Carvalho Ramos e Guimarães Rosa. **Revista de História Regional**. Vol. XVII, 2012.

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. **A tradição regionalista no romance brasileiro (1857-1945)**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1980.

ALVES, Márcio Miranda; PELINSER, André Tessaro. A permanência do regionalismo na literatura brasileira contemporânea. **Estudos de Literatura Contemporânea**. Número 59, e593, 2020.

AMADO, Janaína. Região, sertão, nação. **Estudos históricos**, v.8, n.15, 1995. p.145-151. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewFile/1990/1129>. Acesso em 20/4/2020.

ANJOS, Moacir dos. **Local/global: arte em trânsito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.

\_\_\_\_\_. Quinze notas sobre identidade cultural no nordeste do Brasil globalizado. **Cadernos de estudos sociais**, v.14, n.1, p. 5-16, 1998. Disponível em: <https://periodicos.fundaj.gov.br/CAD/issue/view/123>. Acesso em 9/5/2021.

ANTUNES, Nara M. de Maia. Caras no espelho: identidade nordestina através da literatura. In: BURITY, Joanildo (Org.). **Cultura e identidade: perspectivas interdisciplinares**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. p. 125-142.

ARAÚJO, Adriana de Fátima Barbosa. **Migrantes nordestinos na literatura brasileira**. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Departamento de Ciência da Literatura, 2006.

ASSIS, Machado de. **Instinto de nacionalidade & outros ensaios**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas: Papirus, 2012.

AZEVÊDO, Neroaldo Pontes de. **Modernismo e regionalismo (Os anos 20 em Pernambuco)**. João Pessoa, Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba, 1984.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.

BELCHIOR, Antônio Carlos; MOURÃO, João. “S.A.”. **Bahiuno**. Movieplay, 1993.

\_\_\_\_\_. “Aguapé”. **Objeto Direto**. Warner, 1980.

\_\_\_\_\_. “Fotografia 3X4”. **Alucinação**. Polygram, 1976.

BORTOLOTI, Marcelo; FUSCALDO, Chris. **Viver é melhor que sonhar**: os últimos caminhos de Belchior. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2021.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 51ª edição. São Paulo: Cultrix, 2017.

\_\_\_\_\_. **O Pré-Modernismo**. 2ª edição. São Paulo: Cultrix, 1966.

BRITO, Ronaldo Correia de. **Somos regionalistas?** Ronaldo Correia de Brito, 2020.

Disponível em: <http://www.ronaldocorreiaebrit.com.br/site2/2020/06/somos-regionalistas/>. Acesso em 2/12/2020.

\_\_\_\_\_. **Dora sem véu**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2018.

\_\_\_\_\_. **Galileia**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: **A educação pela noite**. 6ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011a. p.169-196.

\_\_\_\_\_. A nova narrativa. In: **A educação pela noite**. 6ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011b. p.241-260.

\_\_\_\_\_. A revolução de 1930 e a cultura. In: **A educação pela noite**. 6ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011c. p. 219-240.

\_\_\_\_\_. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos, 1750-1880. 11ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

\_\_\_\_\_. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. In: **Vários escritos**. 4ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 99-124.

\_\_\_\_\_. O homem dos avessos. In: **Tese e antítese**. 4ª edição. São Paulo: T.A. Queiroz, 2002. p. 121-139.

CARVALHO, Marielson. Hércules-Quasímodo: que sertanejo é esse? In: GOMES, Gínia Maria. (Org.). **Euclides da Cunha**: literatura e história. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

CASANOVA, Pascale. **A República Mundial das Letras**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CAVALCANTI, Helenilda. O desencontro do ser e do lugar: a migração para São Paulo. In: BURITY, Joanildo (Org.). **Cultura e identidade: perspectivas interdisciplinares**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. p.143-159.

CHANDLER, Billy Jaynes. **Lampião, o rei dos cangaceiros**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

CHIAPPINI, Lígia. Regionalismo(s) e regionalidade(s): trajetória de uma pesquisadora brasileira no diálogo com pesquisadores europeus e convite a novas aventuras. In: ARENDT, João Cláudio & NEUMANN, Gerson R (Orgs.). **Regionalismus – regionalismos: subsídios para um novo debate**. Caxias do Sul: Educs, 2013.

\_\_\_\_\_. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro. vol.8, n.15, 1995. p.153-159.

\_\_\_\_\_. Velha praga? Regionalismo literário brasileiro. In: PIZARRO, Ana (org.). **América Latina, palavra, literatura e cultura**. Vol.2 São Paulo: UNICAMP, 1994.

CORDOVIL, Hervê; GONZAGA, Luiz. “A vida de viajante”/”Para xaxar”. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1953.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. 7ª edição. São Paulo: Global, 2004.

SCIENCE, Chico. “Monólogo ao pé do ouvido”. **Da lama ao caos**. Chaos, 1994.

CUNHA, Euclides. **Os Sertões**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

D’ANDREA, Moema Selma. **A tradição (re)descoberta: Gilberto Freyre e a literatura regionalista**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.

DIMAS, Antonio. Um manifesto guloso. **Léguas & meia: Revista de literatura e diversidade cultural**. Feira de Santana: UEFS, v. 3, nº 2, 2004, p. 7-24. Disponível em: <http://periodicos.uefs.br/index.php/leguaEmeia/article/view/1950>. Acesso em 13/01/2020.

DREYFUS, Dominique. **Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga**. São Paulo: Editora 34, 2012.

FERREIRA, Carla Érica Oliveira. **Anacronismo ou resignificação? Galileia e o regionalismo**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de Letras e Linguística, 2012.

FISCHER, Luís. A. **Conversa urgente sobre uma velharia**. Uns palpites sobre a vigência do regionalismo. *Revista Cultura e Pensamento*, n.3, dez. 2007, p.127-41. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/229422895/Conversa-Urgente-Sobre-Uma-Velharia-Fischer>. Acesso em 5/9/2021.

FONTES, Paulo. **Um Nordeste em São Paulo: trabalhadores migrantes em São Miguel Paulista (1945-1966)**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

FRAGA FILHO, Cid Seixas. Do modernismo paulista ao regionalismo do Nordeste. In: SWARNAKAR, S., FIGUEIREDO, ELL e GERMANO (orgs). **Nova leitura crítica de Jorge Amado**. Campina Grande: EDUEPB, 2014, p.60-71. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/2yqzj/pdf/swarnakar-9788578793289-04.pdf>. Acesso em 30/09/2019.

FREYRE, Gilberto. **Manifesto Regionalista**. Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana, 1996. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/freyre/freyre.pdf>. Acesso em 31/12/2019.

\_\_\_\_\_. **Nordeste**: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil. Rio de Janeiro: Editora Record, 1989.

\_\_\_\_\_. **Região e tradição**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1968.

FUSCO, Wilson; OJIMA, Ricardo. (Org.) **Migrações e nordestinas no século XXI**: um panorama recente. São Paulo: Editora Edgard Blücher, 2014.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Mínima mímica**: ensaios sobre Guimarães Rosa. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. Euclides da Cunha. In: PIZARRO, Ana (org.). **América Latina, palavra, literatura e cultura**. Vol.2 São Paulo: UNICAMP, 1994.

GARBUGLIO, José Carlos. Fôlego de gato: o regionalismo e suas versões. In: **Act Semiotica et Linguistica**. 1979. p.41-46. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/actas/login?source=%2Fojs%2Findex.php%2Factas%2Farticle%2Fview%2F17019>. Acesso em: 23/01/2020.

GOMES, Carla Nogueira. **A brasilidade nordestina**: a definição de um espaço e de uma cultura na década de 20. Maceió: EDUFAL, 2008.

GOMES, Heloísa Toller. **O poder rural na ficção**. São Paulo: Ática, 1981.

GUILLEN, Isabel C. M. O sertão e a identidade nacional em Capistrano de Abreu. In: BURITY, Joanildo (Org.). **Cultura e identidade**: perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. p.105-124.

HAESBAERT, Rogério. Região, regionalização e regionalidade: questões contemporâneas. **Antares**. Caxias do Sul. n.3, 2010, p. 63-80. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/search/searchsimpleQuery=vallerius&searchField=query>. Acesso em 27/10/2020.

HOBBSAWM, Eric J. **Bandidos**. São Paulo, Paz e Terra, 2015.

INOJOSA, Joaquim. **O movimento modernista em Pernambuco**. vol.3. Rio de Janeiro: Gráfica Tupy Editora, 1969.

LAFETÁ, João Luiz. **1930**: a crítica e o Modernismo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LEITÃO JR., Artur Monteiro. As imagens do sertão na Literatura Nacional. **Terra Brasilis**, 2012. Disponível em: <https://journals.openedition.org/terrabrasilis/481>. Acesso em 02/11/2019.

LEONEL, Maria Célia de Moraes; SEGATTO, José Antonio. O regional e o universal em Guimarães Rosa. XI Congresso Internacional da ABRALIC - Tessituras, Interações, Convergências, 2008. Disponível em: <https://www.usp.br/bibliografia/obra.php?cod=21809&s=grosa>. Acesso em 17/11/2019.

LOBATO, Monteiro. **Urupês**. 2ª edição. São Paulo: Globo, 2009.

MARTINS, Kátia P. Holanda. **Sertão e melancolia**: espaços e fronteiras. Curitiba: Appris, 2014.

MATOS, Marcos P. Santa Rosa. Nor-destinado não! Luiz Gonzaga e a epopeia da retirância. **Cultura crítica**: Revista cultural da APROPUC-SP. n. 15, 2013. p. 35-49.

MEDEIROS, Jotabê. **Apenas um rapaz latino-americano**. São Paulo: Todavia, 2017.

MENEZES, Djacir. **O outro Nordeste**: ensaio sobre a evolução social e política do Nordeste da “civilização do couro” e suas implicações históricas nos problemas gerais. Fortaleza: UFC Casa de José de Alencar/ Programa editorial, 1995.

MELLO, Frederico Pernambucano de. **Estrelas de couro**: a estética do cangaço. São Paulo: Escrituras Editora, 2015.

\_\_\_\_\_. **Guerreiros do sol**: violência e banditismo no Nordeste do Brasil. São Paulo: A girafa, 2011.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. **Prosa de ficção**: de 1870 a 1920. 3ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

MOOG, Vianna. **Uma interpretação da Literatura Brasileira**: um arquipélago cultural. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro: CORAG, 2006.

MORAIS, Guio. “No Ceará não tem disso, não”. In: GONZAGA, Luiz. “No Ceará não tem disso não”/ “Chofer de praça”. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1950.

NETO, Lira. **Padre Cícero**: poder, fé e guerra no sertão. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

OLIVEIRA, Ricardo. Ficção, ciência, história e a invenção da brasilidade sertaneja. **Ipotesi**: Revista de estudos literários de Juiz de Fora. v.4, n.1, 2000. p.37-53. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2009/12/Fic%C3%A7%C3%A3o-ci%C3%Aancia-hist%C3%B3ria1.pdf>. Acesso em 26/4/2020.

PANTOJA, Vanda; COSTA, Moab Carvalho. **Faces do pentecostalismo brasileiro**: a Assembleia de Deus no Norte e Nordeste. Debates do NER, Porto Alegre, ano 14, n. 24, 2013. p. 245-271. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/debatesdoner/article/view/43577>. Acesso em 19/11/2020.

PELINSER, Tessaro André. Guimarães Rosa e o regionalismo literário brasileiro: revisão crítica sobre um problema perene. **Signo**, Santa Cruz do Sul, v.42, n.74, 2017. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/8605>. Acesso em 18/11/2019.

\_\_\_\_\_. Regionalismo e Modernismo no Brasil: diálogos entre velhas pragas e modernos localismos. **Agália Revista de Estudos na Cultura**. número 102, 2012. p.147-167.

Disponível em:

[https://agalia.net/wp/wpcontent/uploads/2018/02/AndrePelinser\\_Regionalismo\\_e\\_modernismo\\_no\\_Brasil.pdf](https://agalia.net/wp/wpcontent/uploads/2018/02/AndrePelinser_Regionalismo_e_modernismo_no_Brasil.pdf) . Acesso em 16/10/2019.

PENNA, Maura. **O que faz ser nordestino**: identidades sociais, interesses e o “escândalo” Erundina. São Paulo: Cortez, 1992.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. São Paulo: Record, 1986.

ROMERO, Jorge H. da Silva. **Sertão, sertões e outras ficções**: ensaios sobre a identidade narrativa sertaneja. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2015.

SAID, Edward. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTOS, Boaventura de Sousa. (Org.) **A Globalização e as Ciências Sociais**. São Paulo: Cortez, 2011.

SCOVILLE, André M. López de. **Literatura das secas**: história e ficção. Tese de doutorado. Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, 2011.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 4ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SILVEIRA, Rosa Maria Godoy. **O regionalismo nordestino**: existência e consciência da desigualdade regional. São Paulo: Ed. Moderna, 1984.

STÜBEN, Jens. Literatura regional e literatura na região. In: NEUMANN, Gerson R.; ARENDT, João Cláudio (Org.). **Regionalismus – regionalismos**: subsídios para um novo debate. Caxias do Sul: Educs, 2013.

TÁVORA, Franklin. **O Cabeleira**. Sebo vermelho: Natal, 2013.

TEIXEIRA, Humberto; GONZAGA, Luiz. “Paraíba/Asa branca”. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1952.

TORRES, Antônio. Antônio Torres: a invisível corrente rítmica do romance. Entrevista concedida a André Tessaro Pelinser e Letícia Malloy. **Revista Caliban**. Julho, 2019. Disponível em: <https://revistacaliban.net/ant%C3%B4nio-torres-a-invis%C3%ADvel-corrente-r%C3%ADmica-do-romance-e4c755c8a255>. Acesso em: 2/12/2020.

\_\_\_\_\_. **Essa terra**. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2008.

\_\_\_\_\_. **Pelo fundo da agulha**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

\_\_\_\_\_. **O cachorro e o lobo**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

VALLERIUS, Denise Mallmann. Regionalismo e crítica: uma relação conturbada. **Antares**. Caxias do Sul. n.3, 2010, p. 63-80. Disponível em:

<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/search/search?simpleQuery=vallerius&searchField=query>. Acesso em 27/10/2020.

VASCONCELOS, Cláudia Pereira. **Ser-Tão Baiano**: o lugar da sertanidade na configuração baiana. Salvador: EDUFBA, 2011.

VICENTINI, Albertina. Regionalismo literário e sentidos do sertão. **Sociedade e cultura**, v.10, n.2, 2007.p. 187-196. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/fchf/article/view/3140>. Acesso em 29/4/2020.

VILLA, Marco Antônio. **Quando eu vim-me embora**: história da migração nordestina para São Paulo. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

\_\_\_\_\_. **Vida e morte no sertão**: história das secas no Nordeste nos séculos XIX e XX. São Paulo: Editora Ática, 2000.

XAVIER, Ismail. **Sertão mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2019.

ZILLY, Berthold. Um patriota na era do imperialismo: o brilho cambiante de *Os sertões*. In: GOMES, Gínia Maria. (Org.). **Euclides da Cunha**: literatura e história. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.