



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

FABIANA FRANCISCO TIBÉRIO

**LINGUAGEM, ESTRUTURAÇÃO LITERÁRIA E
COSMOVISÃO EM FRANCISCO J. C. DANTAS**

Londrina
2011

FABIANA FRANCISCO TIBÉRIO

**LINGUAGEM, ESTRUTURAÇÃO LITERÁRIA E
COSMOVISÃO EM FRANCISCO J. C. DANTAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Frederico Augusto Garcia
Fernandes

Londrina
2011

Catálogo na publicação elaborada pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina.

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

T553L Tibério, Fabiana Francisco.

Linguagem, estruturação literária e cosmovisão em Francisco J. C. Dantas / \c Fabiana Francisco Tibério – Londrina, 2011.
101 f.

Orientador: Frederico Augusto Garcia Fernandes

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2011.

Inclui bibliografia.

1. Dantas, Francisco José Costa, 1941 - Crítica e interpretação – Teses. 2. Análise do discurso literário – Teses. 3. Regionalismo na literatura – Teses. 4. Linguagem – Teses. I. Fernandes, Frederico Augusto Garcia. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 801

FABIANA FRANCISCO TIBÉRIO

**LINGUAGEM, ESTRUTURAÇÃO LITERÁRIA E COSMOVISÃO EM
FRANCISCO J. C. DANTAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes
UEL – Londrina – PR

Profa. Célia Regina da Silveira
UEL – Londrina – PR

Prof. Luiz Carlos Santos Simon
UEL – Londrina – PR

Londrina, 07 de abril de 2011.

*Dedico este trabalho aos meus grandes
amores: Victor e Ana Beatriz.
Vocês são minha razão para continuar.*

AGRADECIMENTO (S)

Agradeço primeiramente ao meu orientador, professor Frederico Fernandes. Obrigada por compreender meus limites e inseguranças, pelo incentivo e auxílio nos momentos difíceis e pela atenção e carinho com que sempre me ouviu e atendeu.

Aos professores da minha banca de qualificação, professora Célia Regina da Silveira e professor Luis Carlos Santos Simon, pela leitura atenta que fizeram do meu trabalho e pelas importantes considerações, que muito contribuíram para que ele pudesse ser aprimorado e concluído.

Aos meus colegas do curso, com os quais troquei muito mais que figurinhas: Maria Aparecida de Barros, seu abraço aconchegante e sua amizade foram uma benção neste percurso; Ana Cláudia Duarte Mendes, seus comentários sempre pertinentes e seu carinho foram muito importantes para mim; Dejair Dionísio, obrigada pelos conselhos e por estar sempre disposto a ouvir e a ajudar.

À minha família: obrigada pela paciência.

À minha mãe querida: obrigada pela confiança, incentivo e força.

*Desafio para um escritor nordestino atual é
como dizer num modo novo misérias que se
repetem.*

[Lourival Holanda]

TIBÉRIO, Fabiana Francisco. **Linguagem, Estruturação Literária e Cosmvisão em Francisco J. C. Dantas** . 2011. 101 f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Letras – Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2011.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar a obra do romancista sergipano Francisco J. C. Dantas quanto à sua inserção na tradição ficcional regionalista, bem como quanto à reinvenção do regionalismo atribuída à sua obra pela crítica. O autor tem sido considerado uma revelação em nossas letras, candidato ao posto de grande ficcionista do país. Além disso, Dantas também é tido como o responsável por —ressuscitarll o regionalismo no cenário literário nacional. Sabemos, no entanto, que o regionalismo brasileiro não pode ser visto como um movimento único. O trabalho faz uma breve reflexão acerca dos regionalismos na literatura brasileira, a fim de observar de que maneira Dantas dialoga com seus antecessores, especialmente com os autores de 30 e com Guimarães Rosa. Analisa ainda seus os romances já publicados a fim de observar neles a linguagem, a estruturação literária e a cosmvisão, buscando perceber como o autor lidou com os desafios característicos do regionalismo, como por exemplo, a distância entre os elementos da cultura regional/popular/oral e as exigências da literatura, objeto da cultura letrada.

Palavras-chave: Francisco J. C. Dantas. Regionalismo. Linguagem. Estruturação literária. Cosmvisão.

TIBÉRIO, Fabiana Francisco. **Language, Literary Structuring and Worldview in Francisco J. C. Dantas.** 2011. 101 p. Dissertation (Master's degree in Letters, Literary Studies) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2011.

ABSTRACT

The present work has as its purpose to analyze the deed of the novelist Francisco J. C. Dantas, from Sergipe, Brazil, about his insertion in the fictional regionalist literature, as well as the reinvention of the regionalism attributed to his deed by the critics. The author has been considered a revelation in our letters, candidate to the post of the big fictionist in our country. Besides, Dantas also has been recognized as the responsible to resuscitate the regionalism in the national literary scenery. However, we know that the Brazilian regionalism can't be seen as a unique movement. So, the work does a brief reflection about the regionalism in the Brazilian literature, in order to observe in what manners the author dialogued with his predecessors, mainly with the authors of thirty's generation and Guimarães Rosa. Still analyzes his novels in order to perceive how the author dealt with the typical challenges of the regionalism, as for instance, the distance between the elements of the regional/popular/oral culture, and the literature's exigencies, object of literature culture.

Keywords: Francisco J. C. Dantas. Regionalism. Language. Literary structuring. Worldview.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 FRANCISCO J. C. DANTAS: NAS TRILHAS DO REGIONALISMO	15
1.1 Os Vários Regionalismos Brasileiros.....	18
1.1.1 O regionalismo romântico.....	21
1.1.2 Regionalismo: de 1880 a 192?	31
1.1.3 O romance de 30: novos modos de representação.....	35
1.1.4 Guimarães Rosa e o super-regionalismo	41
1.1.5 Francisco Dantas: regionalismo ainda?.....	48
2 DANTAS: LINGUAGEM E ESTRUTURAÇÃO LITERÁRIA	51
2.1 A Polêmica da Linguagem: artesanal ou artificial?	55
2.2 A Estruturação Literária em <i>Coivara da Memória</i> e <i>Os Desvalidos</i>	67
3 UM MUNDO DESENCANTADO	74
3.1 Francisco Dantas e a Condição Dramática do Nordeste.....	75
3.2 A Cosmvisão dos Narradores em <i>Coivara da Memória</i> e <i>Os Desvalidos</i>	80
CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
REFERÊNCIAS	97

INTRODUÇÃO

O universo dos estudos literários oferece ao pesquisador uma infinidade de temas possíveis. São caminhos e caminhos que se abrem aos nossos olhos em convites ora deleitosos, ora desafiadores. A pesquisa é sempre um longo percurso a ser cumprido, um desafio que se renova constantemente, pois cada obstáculo ultrapassado traz a certeza de que ainda há muito a caminhar. O final da peregrinação pode não levar a um destino certo: muitas vezes o fim é apenas um novo começo. Entretanto, uma certeza há nessa viagem: a de que a cada passo o viajante se transforma. O caminho se faz ao caminhar, o que nos indica que a transformação afeta não só o pesquisador, mas a própria pesquisa, que se molda às novas descobertas que vão surgindo. Prova disso é o tema sobre o qual este trabalho trata: a literatura regionalista.

O regionalismo é um tema nebuloso, sendo alvo de muitas polêmicas e preconceitos da crítica, que, entre outras coisas, o classifica como “fora de moda”, ou mesmo faz questão de declarar sua morte. Entretanto, ao escolher como objeto de pesquisa a produção ficcional de Francisco J. C. Dantas foi impossível ignorar tal questão. A obra deste sergipano é prova de que a literatura regionalista não está extinta e ainda pode dar frutos a quem souber explorar suas potencialidades e superar suas limitações.

A fim de compreender melhor a posição exercida pelo regionalismo em nossa literatura, utilizamos o ensaio¹ de Lígia Chiappini, no qual a pesquisadora expõe os resultados de décadas de pesquisa sobre o tema, e que serve de base para nossas indagações acerca do regional em Francisco J. C. Dantas. De acordo com Chiappini, o regionalismo, supostamente ultrapassado, continua presente e vem ganhando força não só no Brasil, mas também em países da comunidade europeia, o que nos leva a pensar que, ao contrário do que apregoou Antonio Candido (1987), ele não é apenas um sintoma de subdesenvolvimento. Para Chiappini, o regionalismo é um fenômeno universal e seu reaparecimento se deu em “decorrência só aparentemente paradoxal da chamada globalização”, uma vez que “ele sempre

¹ Trata-se do famoso ensaio “Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura”, publicado na revista *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, 1995.

surgiu e se desenvolveu em conflito com a modernização, a industrialização e a urbanização. Ele é, portanto, um fenômeno moderno e, paradoxalmente, urbano”. (CHIAPPINI, 1995, p. 155)

A autora chama a atenção para os desafios teóricos que enfrentam aqueles que propõem a estudar o regionalismo. Segundo ela, estes pesquisadores se defrontam com as questões mais candentes da teoria, da crítica e da história literárias, uma vez que lidam com problemas como o do valor da obra, a relação entre a literatura e a sociedade e a problemática da literatura canônica versus a não-canônica.

O pesquisador que se põe a trabalhar com o regionalismo precisa estar atento a fim de não reproduzir alguns julgamentos errôneos apregoados pela crítica, como o menosprezo com que esta olha para algumas obras do passado, taxadas como “impuras” graças ao seu teor documental. Quando analisados com o arsenal crítico atual, os romances regionalistas do séc. XIX podem parecer pitorescos, descritivistas, desprovidos de valor artístico. Entretanto, quando considerados dentro de uma conjuntura histórica, compreendemos que os problemas enfrentados por esses romances eram problemas de seu tempo. Prova disso é que eles seriam resolvidos posteriormente, dentro da própria tendência. Ocorre que, quando isso ocorreu e surgiram obras regionalistas bem feitas, a crítica tratou de relativizar, de encaixar essas obras em outra nomenclatura, o que, de certa forma, fez com o que o regionalismo fosse virando sinônimo de “literatura menor”. Assim, comumente ouvimos dizer que é um absurdo classificar Guimarães Rosa como autor regionalista, uma vez que a qualidade estética de sua obra o elevaria do “regional” ao “universal”. Mas seria o universal tão oposto ao regional?

Percebemos por meio das muitas questões que foram se colocando ao longo das leituras feitas, que não seria possível abordar a obra de Francisco J. C. Dantas sem repensar as características e os momentos do regionalismo dentro da literatura brasileira, ainda mais porque Dantas é um autor que faz questão de declarar-se um escritor que se encontra “sempre em estado de alerta”, que “atua como uma esponja” e que seus personagens decorrem de uma colagem de elementos que ele retoma da obra de seus antecessores, somado àquilo que ele acrescenta por invenção. (DANTAS, 1999, p. 15-22)

Assim sendo, no primeiro capítulo apresentamos algumas reflexões sobre os vários regionalismos brasileiros: partimos de Alencar e Taunay, a fim de rever o que

pode ser considerada a origem do regionalismo em nossa literatura; passamos pelos sertanistas do fim do séc. XIX e início do séc. XX, cujas obras despertaram ferrenhas críticas e deram azo a grande parte dos preconceitos da crítica; analisamos brevemente o romance de 30, o qual será sempre revisitado por Francisco Dantas; posteriormente, passamos por Guimarães Rosa, cuja obra, de acordo com críticos com Antonio Candido e Angel Rama, é um divisor de águas no percurso do regionalismo; citamos então alguns autores que sucederam a ficção rosiana, até finalmente abarcarmos na década de 90, quando Dantas publica seu *Coivara da Memória*. Trata-se de um capítulo de releituras e descobertas, dentro do qual procuramos perceber a obra de Francisco Dantas dentro de uma tradição da literatura regionalista brasileira.

No segundo capítulo, procuramos nos voltar mais especificamente para a obra do autor. Utilizamos para a análise de seus romances a categoria crítica proposta por Angel Rama, quando este se propôs a analisar o romance latino-americano. Para tanto, neste capítulo observaremos a produção de Francisco Dantas em relação à linguagem e à estruturação literária. Neste capítulo, serão avaliados mais detalhadamente os romances *Coivara da Memória* e *Os Desvalidos*, embora façamos breves comentários sobre as demais obras publicadas pelo autor.

No terceiro capítulo, analisamos os romances citados acima quanto à cosmovisão, procurando perceber quais são os motivos recorrentes e qual é a visão de mundo expressa nos textos. Para tanto, nos baseamos em algumas declarações do próprio escritor acerca de sua forma de ver a realidade nordestina e nos atentamos aos seus narradores, cujo olhar traduz o mundo aos olhos do leitor.

Acreditamos que a análise dos romances quanto às características estudadas permite uma visão abrangente da ficção de Francisco J. C. Dantas, sem que percamos de vista a regionalidade em sua obra. Do mesmo modo, a pesquisa nos permite ainda perceber se a produção literária do autor faz jus à sua maior ambição enquanto escritor: a de cunhar uma obra por meio da transposição artística de suas raízes.

Um pouco mais sobre Francisco J. C. Dantas

Francisco José Costa Dantas nasceu em Riachão do Dantas, Sergipe, em 18 de outubro de 1941. É filho da Sra. Miralda Costa Fontes e do Sr. David Dantas de

Brito Fontes. Francisco foi menino de bagaceira, tendo passado grande parte da infância no engenho do avô materno, Manuel Costa Silva. Depois de adulto, Dantas não abandonou suas raízes e atualmente vive ao lado da mulher, a poeta Maria Lúcia Dal Farra, na Fazenda Lajes Velha, em Itabaianinha, a aproximadamente cem quilômetros de Aracaju.

O sergipano iniciou carreira acadêmica tardiamente, já aos trinta anos de idade. Antes disso, foi diretor de escola, tabelião, fotógrafo. Seu percurso acadêmico o aproximaria da literatura: em 1981, defendeu dissertação de mestrado na Universidade Federal da Paraíba, discorrendo sobre a obra de Osman Lins em *Anotações à margem de O fiel e a pedra*. Posteriormente, dedicou-se à análise da condição feminina em Eça de Queiroz, em sua tese de doutorado intitulada *A mulher no romance de Eça de Queiroz*, defendida na Universidade de São Paulo em 1990.

Findado o doutorado, Francisco Dantas passou a trabalhar na Universidade Federal de Sergipe. Em 1991 publicou sua obra de estreia: *Coivara da Memória*. O romance, publicado pela Editora Estação Liberdade, conquistou uma seleta legião de fãs, como Raduan Nassar, Benedito Nunes e José Paulo Paes e abriu espaço para que o autor conseguisse migrar para a ilustre editora Companhia das Letras. Ali seriam publicados *Os desvalidos* (1994) e *Cartilha do Silêncio* (1997). Estava consolidada a carreira de Francisco J. C. Dantas, considerado então como o autor que foi capaz de reinventar o regionalismo brasileiro. Em 2004, o autor publicou *Sob o peso das Sombras* e, em 2005, *Cabo Josino Viloso*, romance encurtado em novela, sua última publicação até o momento.

O autor foi agraciado com alguns prêmios por sua produção literária. No ano de sua publicação, *Coivara da Memória* foi escolhido pela *Folha de S. Paulo* como um dos romances destaque do ano. Seu segundo romance, *Os Desvalidos*, ganhou maior destaque: foi um dos finalistas do *Prêmio Jabuti* em 1994. Em outubro de 2000, o autor recebeu o *Prêmio Internacional da União Latina de Escritores*, pelo conjunto de sua obra (havia publicado até então três romances: *Coivara da Memória*, *Os Desvalidos* e *Cartilha do Silêncio*), em Palermo, Itália.

Em 2004, *Os Desvalidos* ganhou uma adaptação para o teatro, encenada pelo grupo sergipano de teatro de rua Imbuiaça. A peça ganhou trilha sonora feita pela cantora Joésia Ramos, que compôs as músicas em parceria com o autor, Francisco Dantas, e sua esposa, Maria Lúcia Dal Farra.

Em 2006, o mesmo *Os Desvalidos* também foi transformado em roteiro para o cinema, dando origem ao longa-metragem *Canta Maria*, dirigido por Francisco Ramalho e estrelado por José Wilker, Vanessa Giácomo, Edward Boggis e Marco Ricca, com trilha sonora de Daniela Mercury.

Na academia, a obra de Francisco J. C. Dantas já foi objeto de vários estudos. O primeiro deles foi feito por Eliana Mara de Freitas Chiossi. Trata-se da dissertação de mestrado intitulada *Nas trilhas e tramas do regionalismo*, defendida na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, em 1996. Neste trabalho, a pesquisadora procura contextualizar a obra de Francisco Dantas dentro da literatura brasileira, visando trabalhar as relações intertextuais de sua obra. Para tanto, toma alguns textos e escritores que, segundo ela, influenciaram a obra do autor, como *A bagaceira*, de José Américo de Almeida e *O quinze*, de Rachel de Queiroz, além do conjunto da obra de José Lins do Rego e Graciliano Ramos. Chiossi então compara essas obras a *Coivara da Memória*, observando pontos convergentes e trechos onde a influência é nítida. A autora também faz uma abordagem interna do texto, ao observar as vozes da narrativa, a duração enganosa do tempo e a intertextualidade da memória.

O segundo trabalho acadêmico a abordar a obra do autor foi a dissertação de mestrado intitulada *O moderno em duas perspectivas regionalistas: uma análise de O Quinze e Os Desvalidos*, de autoria de Isabel Cristina de Oliveira, defendida na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, UFRN, em 2001. O texto contempla as obras a partir de fatores como modernismo/regionalismo, tradição/modernidade, e caminha apontando uma face importante da prosa regionalista: a leitura de obras denunciadoras de um sistema social injusto.

Em 2004, Adriana Sacramento defende sua dissertação de mestrado na Universidade de Brasília, UNB. O trabalho, intitulado *À sombra de uma barriguda: memória e experiência em Coivara da Memória*, como o próprio título deixa inferir, observa sobretudo a utilização da memória como eixo organizador do romance.

Em 2005, elabora-se mais uma dissertação, defendida na Universidade Estadual de Feira de Santana, UEFS, dessa vez intitulada *A narrativa de Francisco Dantas*, de autoria de Manuela Barreto Santos. Neste trabalho, a autora privilegia a "narrativa" em sua dimensão ampla, qual seja, narrativa enquanto ação de narrar, de relatar, de anunciar, na qual o sujeito enunciativo ocupa múltiplos lugares do saber no campo literário. Santos faz uma discussão acerca da noção de mimese e volta

seu olhar para o universo textual no qual estão envolvidos autor, escritor, narrador, personagem e leitor.

Em 2008 foram defendidas duas dissertações tendo a obra de Francisco Dantas como tema de análise: *O trançado da morte nas tramas do tempo: uma leitura da condição feminina em Cartilha do Silêncio e A dança dos cabelos*, de André Adriano Brun, defendida na Universidade do Oeste do Paraná, UNIOESTE; e *Lavoura de Delícias: visibilidades de gênero no romance de Francisco Dantas*, escrita por Sidney Menezes Gerônimo e defendida na Universidade Federal de Sergipe, UFS. Ambos os textos analisam os romances do autor sergipano procurando compreender o seu olhar sobre as relações de gênero no Nordeste da primeira metade do séc. XX, em uma sociedade de base agrária e de forte cunho patriarcal.

Por fim, em 2010, Maria Luzia de Oliveira Andrade defendeu, também na UFS, dissertação intitulada *A memória na ficção de Francisco Dantas: cenas da narrativa e do narrador pós-moderno*. Na linha dos Estudos Culturais, a autora procura entender de que maneira a cultura sergipana está representada no primeiro romance do autor.

Por meio das informações acima, é possível perceber que a obra de Francisco Dantas possibilitou diferentes abordagens críticas, mas as discussões acerca de sua produção não estão nem de longe esgotadas. Conforme nossa pesquisa, não há ainda nenhuma tese de doutorado contemplando a produção do autor, tampouco trabalhos acadêmicos que prestigiem seus dois últimos romances. Isso só confirma que sua obra ainda está à espera de novos estudos. Diante disso, pretendemos nesta dissertação contribuir, muito modestamente, com as reflexões acerca da produção de Dantas.

1 FRANCISCO J. C. DANTAS: NAS TRILHAS DO REGIONALISMO

A publicação de *Coivara da Memória*, em 1991, foi o marco inicial da carreira do sergipano Francisco J. C. Dantas. Aclamado pela crítica, inclusive por nomes de peso como Alfredo Bosi e José Paulo Paes, o escritor chamou a atenção por adentrar um território perigoso, espinhento. O “lastro de cor local na linguagem”, de início enfatizado por Benedito Nunes (1991), revelaria uma “escrita de implantação, enraizada em dois solos distintos: “o solo como chão regional, como terra, suporte do patriarcalismo rural, do Nordeste” e o “solo literário, de afloramento de muitas tradições ficcionais – do regionalismo ao mítico supra-regionalismo de *Grande sertão: veredas*”. Na esteira de Benedito Nunes, a crítica tem classificado a obra de Dantas como “regionalista”, rótulo que, aliás, o escritor não nega:

Eu sou nordestino, de Sergipe, e estou comprometido com a minha terra, com os meus valores, com a minha gente. /.../ Então é um compromisso que eu tenho de escrever sempre dentro dessa ambientação. Escrever sempre tendo como ambientação a minha terra e como personagens a minha gente. (DANTAS apud ARAÚJO, 1997, p. 10)

Um chão muito próprio, sergipano: esse é o espaço onde se representarão as narrativas de Dantas. Solo regional, calcado na memória do autor e de seus narradores, depositário da tradição, palco de uma sociedade patriarcal e violenta, em processo de lenta mas definitiva transformação.

Poderíamos, *a priori*, afirmar que a escrita de Francisco Dantas demonstra uma “*relação íntima e substantiva* entre a realidade física, humana e cultural da região focalizada” (ALMEIDA, 1981, p. 266, grifo do autor). Tal característica contribui para que sua obra seja tida como regionalista, embora, de certa forma, toda obra literária seja regional “com maiores ou menores mediações, de modo mais ou menos explícito ou mais ou menos mascarado, [qualquer obra] expressa seu momento e lugar.” (CHIAPPINI, 1995, p. 155)

Porém, uma definição do que seja a literatura regionalista, ou de quais obras devem ou podem ser vistas como tal não é algo simples. Considerando o comentário de Lúgia Chiappini (1995), quando afirma que todas as obras seriam regionalistas uma vez que expressam certo tempo e lugar, podemos questionar por que então

somente algumas delas são incluídas nesse rol, enquanto outras são classificadas como “universais”. De acordo com a autora, embora obra literária regionalista tenha sido definida como “qualquer livro que, intencionalmente ou não, traduza peculiaridades locais”, o fato é que “a tendência a que se denominou regionalista em literatura vincula-se a obras que expressam regiões rurais e nelas situam suas ações e personagens, procurando expressar suas particularidades linguísticas.” (Ibid., p. 155)

No que concerne à delimitação de região e mesmo de literatura regional, os critérios são diversos e vão além das fronteiras geográficas. De acordo com Coutinho:

Para ser regional uma obra de arte não somente tem que ser localizada numa região, senão também deve retirar sua substância real deste local. Essa substância decorre, primeiramente, do fundo natural – clima, topografia, fauna, flora, etc. – como elementos que afetam a vida humana na região; e em segundo lugar, das 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, 1986, p. 229)

Afrânio Coutinho destaca como elementos fundamentais na obra regionalista, além do espaço regional, o homem que nele habita e as “maneiras peculiares” desse homem, ou seja, os aspectos culturais que distinguem e especificam o espaço e as pessoas. O autor enfatiza, porém, que é o exame do elemento humano (e não da região) que produz um regionalismo autêntico, deixando claro que o discurso regionalista se torna legítimo quando consegue ultrapassar os limites puramente geográficos. Obviamente, nem todos os autores conseguiram superar esses limites, o que, segundo a crítica, deu origem a muitas obras “estreitas, esquemáticas, pitorescas, superficiais” (CHIAPPINI, 1995, p. 154), que acabaram por fazer recair sobre o romance regionalista uma série de juízos desfavoráveis. São obras que acabaram colaborando para que houvesse uma valorização da ficção de ambientação urbana em detrimento da ficção regional.

Essa divisão da literatura brasileira entre regional e urbana tem sido debatida tanto pelos críticos quanto pelos próprios ficcionistas. Uma das mais relevantes opiniões a esse respeito se encontra em *Literatura e Sociedade*, em que Antonio Candido afirma:

Se fosse possível estabelecer uma lei de evolução da nossa vida espiritual, poderíamos talvez dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo, manifestada pelos modos mais diversos. Ora a afirmação premeditada e por vezes violenta do nacionalismo literário, com veleidades de criar até uma língua diversa; ora o declarado conformismo, a imitação consciente dos padrões europeus. (CANDIDO, 1967, p. 129)

O tema também é debatido em outros textos, como no célebre ensaio de Machado de Assis, *Instinto de nacionalidade*, em que o autor lança um olhar apurado à produção literária brasileira de sua época, para dizer que nela havia um “certo instinto de nacionalidade”, uma busca pelas “cores do país” e para asseverar, logo em seguida, que “uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região”, desde que não se firme sobre “doutrinas tão absolutas que a empobrecem.” (ASSIS, 1994, p. 804) Posteriormente, outro romancista, Jorge Amado, faria um traçado da cisão entre “local” e “universal” quando em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras afirma serem dois os caminhos do romance brasileiro, partindo um de Alencar, direcionado ao romance social, voltado aos problemas mais locais e ao povo, e outro de Machado, de cunho psicológico, ligado aos problemas existenciais do homem, portanto mais afastado da realidade local. (AMADO, 1972)

É possível observar a dialética localismo/cosmopolitismo sob outros enfoques, como por exemplo, o da relação colonizado/colonizador, que se desdobra em outras oposições, como arcaico/moderno, atraso/progresso, popular/erudito ou, ainda, oralidade/escritura. Considerar esses enfoques é essencial quando se entende a obra literária como objeto cultural que, como tal, requer uma análise que leve em conta não só seus aspectos internos, mas também seu contexto de produção.

Alfredo Bosi, ao comentar a ideia de uma literatura bipartida, busca equilibrar as propostas extremistas, ao argumentar que uma divisão simplista não dá conta das diferenças internas que separam os principais romancistas de uma mesma faixa, além de frisar que há grandes obras, como *Fogo Morto* e *São Bernardo*, que são tanto regionais quanto psicológicas. (BOSI, 1994, p. 390) Para Candido, são justamente as obras em que há um equilíbrio entre as duas tendências que representam o que de melhor se tem realizado em nossa literatura. (CANDIDO, 1967, p. 129)

Entretanto, o equilíbrio entre o local e o universal, que dá origem às melhores obras, não foi algo facilmente alcançado. Houve em nossa literatura um processo de lenta maturação, no qual o intelectual brasileiro teve que enfrentar problemas de diversas ordens, entre os quais o de superar o “sentimento de inferioridade que um país novo, tropical e largamente mestiçado, desenvolve em face de velhos países de composição étnica estabilizada, com uma civilização elaborada em condições geográficas bastante diferentes.” (CANDIDO, 1967, p. 130)

Foi somente quando essas diferenças culturais foram não só percebidas, mas de certa forma confrontadas, que a literatura produzida em nosso país pode passar a retratar espaços, temáticas e problemáticas próprias.

FEÁUÁ7ÜQÜÄÜÖÖPÇÖT UÁÜÜÈÜÖÜÜÁ

Francisco J. C. Dantas promoveu por meio de seus romances um retorno do regionalismo ao cenário literário brasileiro. Esse retorno, no início da década de 90, ocorreu após um longo período em que as letras nacionais não apresentaram novidades no gênero, levando mesmo a crer que a tendência regionalista estava suplantada no Brasil. Em *A literatura e a formação do homem*, escrito em 1972, Candido comenta que havia por parte da crítica brasileira e também latino-americana da época, uma tendência em decretar “morte ao regionalismo” (CANDIDO, 2002, p. 86). Na sequência, o crítico explica que tal desejo de morte se voltava contra o regionalismo pitoresco, literatura de exportação e exotismo fácil, e que fez com que muitas vezes a literatura regionalista fosse vista com desprezo, e tida como “uma tendência temática e formal que se afirma de modo marginal à grande literatura, confundindo-se frequentemente com a pedagogia, a etnologia e o folclore.” (CHIAPPINI, 1995, p. 156).

Entretanto, no mesmo ensaio, Candido afirmou acreditar na permanência do regionalismo, graças às condições econômicas e sociais do país, que agem sobre a sensibilidade do escritor, impondo a ele cenários e temáticas impossíveis de ignorar. Daí sua declaração de que o regionalismo “existiu, existe e existirá enquanto houver condições como as do subdesenvolvimento, que forçam o escritor a focalizar como tema as culturas rústicas mais ou menos à margem da cultura urbana” (CANDIDO, 2002, p.86).

Apesar de não ter escrito nenhum livro especificamente sobre o regionalismo, Antonio Candido nunca deixou de discutir o assunto e, em textos pinçados de sua obra, é possível ver que o tema foi constantemente debatido por ele. O crítico propõe a existência de um regionalismo brasileiro que não é único, mas que se modificou de acordo com os estágios culturais e econômicos pelos quais o país passou. Seguindo essa orientação, ele propõe uma interpretação das obras em virtude de fatores diversos, considerando tanto seus elementos internos quanto as condições externas de produção e recepção dos textos. No clássico ensaio *Literatura e Subdesenvolvimento*, Candido discute nossa literatura enquanto parte das manifestações culturais de país colonizado, que caminha a passos lentos, partindo de um período de quase inconsciência de sua condição de atraso, passando pela fase de “consciência de país subdesenvolvido” e que ele associa ao romance de 30, até chegar a um terceiro momento, no qual figuraria a obra de Guimarães Rosa, que configuraria o que Candido chama de “super-regionalismo”, fase que se desenvolve na “consciência dilacerada do subdesenvolvimento”. De acordo com o autor, essas modificações de ordem mais ampla interferem na seleção dos temas e dos assuntos, bem como na própria elaboração da linguagem. O crítico vai delineando a situação da literatura brasileira como produto que se desenvolveu entre dois estratos culturais: por um lado, a presença de uma elite urbana, dominante, letrada, que crê na instrução como forma de superação do atraso cultural e econômico e que congrega em si os valores do colonizador; por outro, o povo, como uma multidão de analfabetos e incultos, manipulável, que transita entre uma “etapa folclórica de comunicação oral” e o “folclore urbano que é a cultura massificada” (CANDIDO, 1987, p. 145), incapaz de constituir um público leitor e muito menos de ter sua voz representada no texto literário. Em suma, uma heterogeneidade que se põe como um problema de difícil solução para a literatura que, enquanto objeto de representação do mundo, não pode ignorar esses discursos, tendo de incorporar e representar esses diferentes universos: a cultura letrada, usuária de um código linguístico culto, revestido de poder; e a cultura popular, erigida sobre a voz do cotidiano, muitas vezes marginalizada.

A perspectiva ampla proporcionada por Antonio Candido nos levou a eleger alguns de seus ensaios para auxiliar na análise que faremos de algumas obras que, antecedendo a produção de Francisco Dantas, são importantes para que compreendamos sua escrita dentro de uma tradição ficcional regionalista.

Procuraremos analisar a obra de Dantas em relação a essa tradição. É o que faremos neste capítulo do trabalho: uma breve análise das várias faces do regionalismo. Nesse percurso, refletiremos acerca de alguns aspectos que podem evidenciar a maneira pela qual os escritores enfrentaram (ou não) os desafios da ficção regionalista: o olhar sobre as diferentes culturas que compõem o cenário nacional, a questão polêmica da linguagem, a construção do espaço, a visão de homem e de mundo oferecida por eles. Além disso, pretendemos observar como Francisco Dantas apropriou-se das lições oferecidas por seus antecessores a fim de elaborar sua obra. É necessário frisar que não pretendemos fazer uma retomada das produções regionalistas em sua totalidade, de modo que muitos autores e obras ficarão ausentes da apreciação. E, embora apresente uma ordem cronológica, a escolha do *corpus* de análise baseou-se principalmente em aspectos específicos de cada autor e obra selecionados.

É importante salientar também que essa retomada de obras e autores pretende, além de filiar a produção de Dantas a uma corrente estética, analisar sua produção sob a perspectiva proposta por Candido, e que não deve ser ignorada pelos estudiosos que se propõem a estudar a literatura e sua função na sociedade, ou seja, a de que “uma das coisas mais importantes da ficção literária é a possibilidade de poder ‘dar voz’, de mostrar em pé de igualdade os indivíduos de todas as classes e grupos, permitindo aos excluídos exprimirem o teor da sua humanidade que de outro modo não poderia ser verificada.” (CANDIDO, 2004, p. 11) Sem considerar os aspectos humanos da obra, sem pensar nas muitas funções que a literatura exerce enquanto produto cultural capaz de agir sobre o ser humano, a análise não faz sentido, tornando-se mero exercício acadêmico. As questões maiores que norteiam este trabalho giram em torno da busca de textos que tragam a humanidade referida por Candido.

Entendemos que essa humanidade só se manifesta quando o texto literário realmente permite ao leitor compreender melhor o mundo no qual está inserido. Essa compreensão deve levá-lo não só a uma maior consciência de sua própria condição humana, mas também ao conhecimento do “outro”. Deve torná-lo capaz de apreender as diferenças existentes entre si e as outras pessoas, não para gerar conflitos, mas para promover uma aproximação, um entendimento que permita a esse leitor ampliar suas experiências de vida e conviver melhor com seus pares.

Na literatura regionalista, essa humanização ocorre quando a construção literária permite ao leitor ampliar seus horizontes ao adentrar uma cultura que não é a sua, percorrendo novos espaços de representação e aproximando-se de personagens que possam lhe mostrar outras possibilidades de existência. O texto então necessita possibilitar que o leitor ouça a voz do personagem, seja ele pobre, analfabeto, roceiro, marginal... Mas de que forma essas vozes podem ser representadas no texto literário?

Este sem dúvida é um dos grandes problemas enfrentados pelo escritor regionalista: a necessidade de representar a fala e a cultura de personagens incultos em um objeto (o livro) que, graças ao seu público seletivo e ao seu *status* de produto cultural elevado, exige desse escritor uma linguagem elaborada, “bela e culta”. A dificuldade está em construir um texto literário que dê conta de representar o homem iletrado e a maneira como ele constrói seu conhecimento e organiza a vida cotidiana. Vejamos como esses desafios foram enfrentados por Francisco Dantas e por seus companheiros de ofício.

FÊÊÁÚ^* ã } ã { [Á [{ é } ã

Embora haja textos anteriores nos quais é possível perceber o apego à “cor local”, para a maioria da crítica o regionalismo surgiu como consequência do projeto romântico de conhecimento e valorização dos elementos nacionais. Segundo Candido, essa é a fase da “consciência amena de atraso, correspondente à ideologia de país novo” (CANDIDO, 1987, p. 142), na qual o país ainda se vê imerso em uma situação de debilidade cultural: analfabetismo; falta de editoras, bibliotecas, jornais e revistas; existência de um público leitor muito restrito. Essa situação está intimamente ligada à composição das obras, uma vez que os intelectuais que produziam literatura estavam cientes desses problemas culturais, e não ignoravam essas condições ao compor seus textos. Os escritores de então, com valores radicados na Europa, partilhavam uma ideologia ilustrada, a ponto de se considerarem um grupo à parte do meio, como se as mazelas sociais não os atingissem, nem pudessem interferir em sua produção. A ausência de condições locais de recepção das obras fazia com que eles se voltassem para os padrões “de fora”, imaginando que seus textos seriam recebidos por leitores europeus (ou por raros brasileiros dotados de uma cultura superior à da população em geral). Tal ideia

causou um distanciamento imenso entre o escritor e o resto da população, entre o homem de letras e o sujeito iletrado. Se havia então um público leitor diminuto, a tendência era que a situação assim permanecesse, pois havia então uma desconsideração do escritor para com o leitor local:

Com efeito, na medida em que não existia um público local suficiente, ele (o escritor) escrevia como se na Europa estivesse o seu público ideal, e assim se dissociava muitas vezes da sua terra. Isto dava nascimento a obras que os autores e leitores consideram altamente requintadas, porque assimilavam as formas e valores da moda europeia. Mas que, pela falta de pontos locais de referência, podiam não passar de exercícios de mera alienação cultural (CANDIDO, 1987, p. 148)

De acordo com Candido, ao mesmo tempo em que a intelectualidade brasileira valorizava os elementos externos, tomando-os como referência, paradoxalmente proclamava a independência cultural do país. As obras congregavam, portanto, valores ambivalentes. Em relação à obra regionalista, o distanciamento e as contradições ideológicas são ainda mais aparentes, pois a distância entre o escritor e seu objeto de representação era menor quando este se propunha a representar o homem da cidade, mas se agravava quando se tratava de trazer para o livro o espaço rural e o homem rústico.

Essa problemática ocorre, por exemplo, em José de Alencar, autor que, explorando temáticas variadas, abre um “filão” regionalista. A exploração dessa temática por Alencar deu-se, segundo Candido, por forças que estavam além das intenções do autor. Segundo o crítico, “numa sociedade pouco urbanizada (...), e, portanto ainda caracterizada por uma rede pouco vária de relações sociais, o romance não poderia jogar-se desde logo ao estudo das complicações psicológicas.” (CANDIDO, 1997, p. 100) Isso teria levado o romance a direcionar-se para a “descrição dos tipos humanos e formas de vida social nas cidades e nos campos” (Ibid., p. 101). O regionalismo dessa fase congrega em si a ausência de uma análise psicológica mais profunda, aliada ao projeto de fazer da literatura um dos modos privilegiados de se conhecer os vários cenários do Brasil. Alia-se à renovação temática o desenvolvimento de um novo gênero, que até então não encontrara espaço em nossas letras: o romance. Segundo Candido:

No Brasil, o romance romântico, nas suas produções mais características (em Macedo, Alencar, Bernardo Guimarães, Franklin Távora, Taunay), elaborou a realidade graças ao ponto de vista, à posição intelectual e afetiva que norteou todo o nosso Romantismo, a saber, o nacionalismo literário.

Nacionalismo, na literatura brasileira, consistiu basicamente, como vimos, em escrever sobre coisas locais; no romance, a consequência imediata e salutar foi a descrição de lugares, cenas, fatos, costumes do Brasil. /.../ O ideal romântico-nacionalista de criar a expressão nova de um país novo, encontra no romance a linguagem mais eficiente. (CANDIDO, 1997, p. 99-100)

José de Alencar foi o principal responsável pela afirmação do romance como o gênero que seria capaz de dar conta do projeto nacionalista romântico.² Entretanto, o desejo de retratar a paisagem e o povo brasileiro esbarrou em algumas dificuldades: o país era grande, e tinha diversas faces. Apesar disso, não conhecia suas próprias origens, pois as marcas do colonizador ainda estavam visíveis demais para deixar entrever suas verdadeiras raízes. O primeiro momento, portanto, resultou em uma busca pelas origens, ação que levou às obras de temática indianista e à eleição do índio com expressão nacional por excelência. Claro que isso não significou uma alteração na distância entre a cultura “de fora” e a cultura local. O índio de Alencar, por exemplo, é idealizado. O texto não esconde que, se o herói é indígena, os valores que orientam a obra são de outra ordem. Um exemplo disso é a cena de *O Guarani*, na qual o índio Peri só pode salvar sua amada Ceci da morte após receber o batismo.

Percebendo que não era possível estabelecer uma identidade nacional tendo como modelo apenas o índio, o escritor viu a necessidade de estender a vista e buscar outros retratos brasileiros. O próprio Alencar foi um dos primeiros a inserir a temática regional na literatura, com obras como *O gaúcho* e *O sertanejo*, filão que seria explorado também por outros autores como Bernardo Guimarães, Alfredo

² A imposição do romance em detrimento da epopeia não foi natural, mas passou por todo um campo de tensões em conflitos. Houve sobre esse assunto uma das maiores polêmicas do romantismo brasileiro: José de Alencar, ainda um jovem jornalista, fez severas críticas a Gonçalves de Magalhães, quando da publicação do poema *A confederação dos Tamoios* (1856). A propósito do poema, Alencar discute os caminhos que os escritores brasileiros deveriam seguir, questionando os gêneros e temas que seriam mais adequados para a criação da literatura nacional. Para ele, Magalhães havia falhado na composição de sua obra, uma vez que não teria elevado a matéria de seu canto – a expulsão dos franceses da Baía de Guanabara – à grandeza exigida pela epopeia. No ano seguinte, 1857, Alencar publicaria o romance *O Guarani*, em forma de folhetim, no rodapé do Diário do Rio de Janeiro, obtendo grande sucesso de público.

d'Escragnolle Taunay e Franklin Távora. A literatura regionalista, voltando seu olhar para o Brasil rural, elegeu desde o início um cenário em especial, que irá permanecer como foco da atenção dos autores ao longo de sua trajetória. Trata-se do *sertão*. Não é possível estabelecer de maneira exata a localização do sertão. Riobaldo, famoso personagem de Guimarães Rosa, ao falar desse espaço, diz que “o sertão está em toda parte”, e que sobre ele “cada um quer o que aprova” (ROSA, 2001, p. 24), indicando que as fronteiras que delimitam o sertão são móveis e independem das divisas geográficas. Assim, o fato é que cada autor trará para o texto um sertão próprio, pois mesmo aqueles com maiores pretensões realistas criam um espaço que não é real, mas literário, portanto passível de várias representações.

O Visconde de Taunay, no romance *Inocência*, publicado em 1872, fornece ao leitor uma ideia de sertão como um território vasto e despovoado de Mato Grosso. Entretanto, essa localização se baseia não em divisas geográficas bem demarcadas, mas principalmente em função da densidade demográfica da região. O sertão de Taunay é uma região distante, desabitada, caracterizada pela “vegetação virgem”, paisagem não modificada pelo homem.

É importante salientar que, ao escrever *Inocência*, Taunay tinha conhecimento sobre a região retratada no romance, pois ele empreendeu longas viagens pelas estradas que cruzam o interior do Mato Grosso. Suas impressões sobre o sertão também podem ser conferidas em um ensaio intitulado *Cruzando o sertão* e nas *Memórias do Visconde de Taunay*, textos não ficcionais. A aproximação do autor com o chão retratado é muito comum na literatura regionalista. Como afirma a pesquisadora Albertina Vicentini no texto *Regionalismo literário e sentidos do sertão*, a “literatura regionalista se preocupa com as questões da verossimilhança do seu mundo representado” uma vez que a falta de verossimilhança “pode levar ao não reconhecimento identitário do mundo focalizado e à destituição do caráter regionalista do texto.” (VICENTINI, 2007, p. 188).

Essa é uma das questões que causaram polêmica entre os escritores. Para Taunay, o escritor tinha que passar “verdade” em seu texto, e essa verdade provinha do conhecimento que só a experiência vivida poderia trazer. Dessa concepção nascem as críticas do autor ao idealismo de Alencar:

Possuía Alencar, não há contestar, enorme talento e grande força de trabalho; tinha pena dúctil e elegante; mas não conhecia absolutamente a natureza brasileira que tanto pretendia reproduzir nem dela estava imbuído.

Não lhe sentia a possança e verdade. Descrevia-a do fundo do seu gabinete, lembrando-se muito mais do que lera do que daquilo que vira com os próprios olhos. Parecendo muito nacional obedecia mais do que ninguém à influência dos romances franceses. (TAUNAY, 2005, p. 224)

Nessas linhas, Taunay define alguns pontos de sua produção ficcional: a busca da verossimilhança, a fidelidade à descrição de ambientes, costumes e pessoas. Quando pensamos em um autor contemporâneo como Francisco Dantas, percebemos que, mais de um século depois, nosso autor compartilha com Taunay o seu modo de pensar a criação literária. O romancista sergipano acredita que o escritor só pode passar verdade em seu texto se sua escrita partir de suas vivências. Para ele:

Só podemos escrever exuberantemente quando nos abandonamos e colocamos todos os sentidos em sintonia com as forças inconscientes que nos rodeiam e alimentaram a nossa formação. Essas forças formam o lastro de onde podemos expressar uma visão que será inimitável. Nascem da experiência substancial que só o contato direto possibilita. Sem o necessário mergulho no mundo impalpável que abasteceu o nosso conhecimento, a nossa infância, a nossa mitologia, escrever, no sentido em que estou colocando, é falsear a realidade [...] (DANTAS, 2007, p. 9)

Em contraposição a esse modo de pensar está a produção regionalista de José de Alencar. Embora haja uma considerável distância geográfica entre as regiões retratadas por ele e pelo Visconde, visto que Alencar trata do Ceará e Taunay representa o Mato Grosso, o fato é que a concepção de sertão em um é muito próxima daquela retratada pelo outro. Em *O sertanejo*, romance alencariano publicado em 1875, o sertão também é visto como região desabitada, remota, desértica. Entretanto, a idealização predomina na maneira como o autor descreve as planícies, as florestas, as secas, as árvores e toda uma natureza de grandezas incomensuráveis. O excesso de imaginação, revelador da falta de proximidade entre autor e cenário, gerará as críticas a respeito do regionalismo exótico, voltado ao pitoresco, uma literatura superficial, que aliena o leitor ao invés de humanizá-lo.

Em consonância com os ideais românticos em voga na época, o espaço regional dos romances, construído por meio de longas descrições, é sempre um espaço externo, definido, composto por cenas que servem para fixar a posição distanciada do narrador em terceira pessoa, que observa e descreve, mas que não habita o sertão.

Além das considerações de Taunay já citadas acerca do distanciamento entre autor e espaço retratado, também o crítico Araripe Junior faz ressalvas ao romance alencariano, que segundo ele: “Foi escrito sobre informações. José de Alencar não viu os campos que descreveu. Não tendo saído dos arredores da capital, ignorava completamente a vida do vaqueiro, de sorte que viu-se na necessidade de fantasiá-las.” (ARARIPE JUNIOR apud MARTINS, 1997, p. 17)

O crítico ressalta que, em face da falta de contato com o cenário, Alencar teria substituído a observação pela imaginação e isso teria dado azo a uma literatura defeituosa, inverossímil. As mesmas críticas fez Franklin Távora, para quem Alencar pretendia conhecer a natureza e o costume dos povos “sem dar um só passo fora de seu gabinete” (TÁVORA, 1872, p. 13).

É importante frisar que embora Alencar seja o mais criticado por ter sua produção marcada pelos ideais europeus, outros autores, dentre os quais o próprio Taunay, também desenharam o nacional em moldes emprestados de fora. Em *Inocência*, por exemplo, o “olhar” do narrador, assim como no *O Sertanejo*, é um olhar que seleciona e reduz a cultura do outro ao enfoque do homem letrado que a observa e a reproduz de acordo com seus próprios preceitos culturais, ou, em outras palavras, temos o sertão e o homem sertanejo vistos sob o prisma do homem da cidade.

A cidade, aliás, é o espaço de contraponto ao sertão. Em *O sertanejo*, ela representa o progresso, o movimento, a moda. Ao dotar o campo de carga positiva, a cidade acaba sendo vista negativamente. Marcos Fragoso, personagem que representa os valores citadinos, entra em confronto com o protagonista Arnaldo, verdadeiro herói nacional, e é expulso do sertão, num ato que pode aludir a um desejo de manter intocados os valores sertanejos, considerados “puros”.

Em *Inocência*, o espaço urbano também é construído em oposição ao espaço sertanejo. Sendo a cidade um cenário distante da enunciação, ela não sofre a mesma descrição detalhada que o sertão, sendo possível dizer que as diferenças se mostram mais em função do elemento cultural que propriamente geográfico entre

essas localidades. No romance de Taunay a cidade é lugar onde vigoram valores que entram em confronto com os valores sertanejos. Exemplo disso pode ser visto na fala do sertanejo Martinho Pereira, pai de Inocência, homem profundamente ligado aos costumes do interior, de ordem patriarcal, quando compara as moças do sertão às moças da cidade:

Bem faziam os nossos do tempo antigo. As raparigas andavam direitinhas que nem um fuso... Uma piscadela de olho mais duvidosa, era logo pau... Contaram-me que hoje lá nas cidades... arrenego!... não há menina, por pobrezinha que seja, que não saiba ler livros de letra de forma e garatujar no papel... que deixe de ir a fonçonatas com vestidos abertos na frente como raparigas fadistas e que saracoteiam em danças e falam alto e mostram os dentes por dá cá aquela palha com qualquer tafulão malcriado... pois pelintras e beldroegas não faltam.. Cruz!... Assim, também é demais, não acha? (TAUNAY, 1996, p. 36)

A oposição sertão/cidade também estará presente em Francisco Dantas. Em seus romances, os personagens advindos da capital, ou que deixam o interior para conhecê-la, sentem-se estrangeiros ao voltar para o sertão, uma vez que retornam contaminados pelos valores da urbe. Como veremos no terceiro capítulo deste trabalho, o contato com o ambiente urbano afetará de modo importante os narradores de Dantas.

Mas, e quanto aos personagens? Como os regionalistas românticos os representavam? Podemos dizer que quanto ao substrato humano, os romances de Alencar e Taunay também se aproximam. Se, como nas palavras de Euclides da Cunha, o sertanejo é sobretudo um forte, no romance de Alencar essa força se equipara à grandiosidade da natureza que cerca o herói: Arnaldo é forte, ágil, corajoso, altivo, humilde e desprendido. Mais sertanejo que os outros vaqueiros da fazenda, Arnaldo deve sua índole a uma profunda ligação com a natureza que o cerca. Assim, o sertanejo é capaz de adivinhar a chuva, ouvir as vozes da mata, conversar com os animais. De acordo com Lúcia Miguel Pereira, este tipo de construção do personagem é um dos muitos problemas de certas obras regionalistas, ou seja, uma literatura que:

[...] 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 encerram de pessoal e relativamente livre, mas os que as liga ao seu

ambiente, isolando-as assim de todas as criaturas estranhas àquele.
(PEREIRA, 1988, p. 175-176)

Desta feita, na busca de construir um personagem com as características heroicas que pretendia atribuir ao sertanejo, Alencar constrói Arnaldo não como uma figura realmente humana, uma vez que sobrepõe “o local ao humano, o pitoresco ao psicológico”. (PEREIRA, 1988, p. 176)

Quanto à linguagem, no romance alencariano o discurso dos personagens é todo construído de acordo com o ponto de vista do narrador em terceira pessoa. Esse narrador, geralmente onisciente, domina toda a narrativa, que apresenta assim um ponto de vista único. Tendo buscado soluções interessantes para levar para o texto escrito uma linguagem mais “brasileira”, como fez em *Iracema*, n’*O sertanejo* o autor opta por não enfrentar o problema da representação da linguagem dos personagens incultos, nivelando suas vozes à voz do narrador, de modo que todas as falas tem a mesma orientação. Os diálogos revelam que, embora o discurso mude de boca, a mão do autor conduz os discursos:

Arnaldo talhou a mãe com um gesto de enérgica repulsa:
— Não cometi nenhum crime para carecer de perdão, mãe.
Justa denunciou no semblante a estranheza que lhe causavam as palavras do filho:
— Pois não desobedeceste ao sr. capitão-mor, Arnaldo?
— Para desobedecer-lhe era preciso que ele tivesse o poder de ordenar-me que fosse um vil; mas esse poder, ele não o possui, nem alguém neste mundo. (ALENCAR, 1982, p. 80-81)

A linguagem de Justa e de Arnaldo, personagens representantes da cultura iletrada, é toda ela a linguagem erudita do autor. A ocultação do discurso do personagem em nome do uso enobrecido da linguagem é estudada por Bakhtin, que se preocupou em analisar as várias estratégias de construção dos personagens e dos discursos no romance. Bakhtin considera esse apagamento da voz do personagem como um gesto autoritário do autor, e a isso dá o nome de *princípio da literariedade*. Literariedade aqui “deve ser entendida como a imagem que a língua culta imprime ao discurso literário para que ele se constitua como representação enobrecida, distante de tudo que esteja fora do circuito da cultura oficial.” (MACHADO, 1995, p. 52.) O autor necessita diferenciar os personagens incultos dos demais, e ele o faz dotando-os de características singulares. Esta preterição diante da linguagem do homem simples é representativa do quanto o texto se distancia da

cultura oral. O que encontramos no texto é somente a utilização de alguns elementos dessa cultura como apoio para a composição: crenças, alimentação, vestimentas, festejos, ditados. Mas o modo como o autor utiliza esses elementos não permite que o leitor realmente observe a oralidade fluindo naquele espaço representado. O uso do ponto de vista descritivo, tanto para espaços quanto para personagens, já impõe imagens dadas, prontas. Assim, o homem rústico e o espaço sertanejo tornam objeto de observação do autor.

Em Taunay, o sertanejo não será dotado da mesma aura mítica que envolve o protagonista de Alencar. Apesar disso, vemos que Pereira também é um personagem estereotipado. Em *Inocência*, num dado momento o sertanejo é apresentado como alguém sem preocupações, levado apenas pelas necessidades mais básicas: alimentar-se, matar a sede, descansar. Nem mesmo o perigo o impede de tirar seu cochilo, pois afinal, como afirma o narrador, trata-se de um homem que acredita ser incapaz de interferir em seu próprio destino. O narrador caracteriza o sertanejo: “Sente-se deveras feliz. Nada lhe perturba a paz do espírito ou o bem-estar do corpo. Nem sequer monologa, como qualquer homem acostumado a conversar. Raros são os seus pensamentos.” (TAUNAY, 1996, p. 16) O personagem rústico, objeto do olhar analítico do narrador, é descrito como um homem diferente de todos os outros, ser único e por vezes não-pensante, incapaz até de falar consigo mesmo. O autor reserva para si a definição essencial do personagem, toda ela baseada em sua ótica pessoal.

Quanto ao problema da linguagem, diferentemente do romance de Alencar, há em *Inocência* uma preocupação com a “maneira de falar” dos personagens. O autor entende que elas não podem falar da mesma forma que o narrador. Isso poderia representar um avanço em relação à possibilidade de o texto dar uma importância maior à oralidade, visto que o autor reconhece e parece querer evidenciar as diferentes culturas de seus personagens. Entretanto, o que ocorre é que esse entendimento acaba marcando ideologicamente o texto, pois o narrador, representante do autor, mantém uma posição de superioridade ante os personagens. Assim, o patriarca Pereira, sertanejo de valores rígidos, terá um linguajar abundante e marcado por um vocabulário caipira. É o único a usar palavras como “vossuncê”, “sabença”, “mapiagem”. De acordo com Irene Machado:

Pereira é representante de nossa cultura oral. Sem contato com o mundo da escrita, a expressão cultural do sertanejo oscila entre o rigor dos valores e a ingenuidade de quem se formou com aquilo que lhe chegou pelos olhos, pelos ouvidos e pela boca. Pereira fala através de frases feitas e proverbiais — o grande legado da cultura preservado e transmitido oralmente por séculos. Essa é sua sabedoria. (MACHADO, 1997, p. 49)

Buscando encontrar traços da cultura oral no romance, percebemos que ela aparece de forma muito tímida, mormente nas falas de Pereira, nas quais o narrador marca o discurso com elementos da linguagem oral, tais como alguns provérbios. Analisando a linguagem do texto, podemos dizer que o autor insere nele as suas impressões acerca do homem sertanejo e seus costumes, mas não se ocupa em elaborar uma representação de sua cultura, ou seja, em mostrar para o leitor que entre aquelas pessoas circula, desde tempos longínquos, uma voz carregada de significados, que se produz, se mantém na memória da comunidade, se atualiza de acordo com as necessidades daquele grupo social e possui uma importância que ultrapassa o simples divertimento. Isso ocorre porque a cultura popular entra no romance romântico como parte do projeto dos intelectuais em registrar os costumes e o pitoresco das várias regiões brasileiras, a fim de oferecer aos leitores estrangeiros ou urbanos imagens que seriam representativas do país. Por isso a condição cultural do “outro”, o homem rústico, encontra-se nesses romances envolta em uma aura de idealização e exotismo, o que garantiu aos escritores grande sucesso junto ao público, mas fez com que, observados pela crítica atual, tais romances sejam vistos como artificiais. Segundo Fernandes:

As manifestações poéticas da voz nas representações populares e aborígenes (primeiro habitante das terras brasileiras) eram “resgatadas” por um processo que, entre outras coisas, conferia uma aura exótica a elas. Dessa maneira, o encontro com o diferente revelava, de certo modo, uma incompreensão e uma redução da realidade do outro à do observador. (FERNANDES, 2003, p. 1)

Deste modo, a posição dos narradores nos romances citados é sempre analítica e eles controlam a narração, fazendo a mediação entre os valores do sertanejo e os do leitor, traduzindo o sertão, interferindo nele, impondo suas percepções de mundo, reveladoras das idiossincrasias dos escritores, sujeitos letrados e pertencentes à classe dominante. Segundo Albertina Vicentini, é “a partir dessa ótica de colonização que o sertão se estrutura, tanto nos seus conceitos

básicos quanto na sua efetivação dentro da literatura”. A ótica do colonizador abafa a voz do outro, uma vez que o apresenta “como um desconhecido e impenetrável, rude, iletrado, que vive num mundo desordenado, fora da lei” (VICENTINI, 1998, p. 46). Nesse contexto, o sujeito letrado detém o poder de representar a si e ao outro, a escrita organiza o mundo, negando espaço à voz das personagens rústicas e às manifestações de sua cultura.

Diante do exposto, resta encerrar essa reflexão acerca do regionalismo romântico fazendo algumas ressalvas quanto a alguns conceitos críticos cristalizados ao longo dos anos, advindos de um olhar que enxergou nessas obras apenas seus aspectos negativos, ignorando suas conquistas. Retomamos mais uma vez o ensaio de Lígia Chiappini, autora que nos convida a relativizar juízos e pensar historicamente esses textos. Segundo a autora, os defeitos que muitas vezes a crítica apontou nesses escritores, ou seja, a cor local, o pitoresco e o descritivismo, foram

a seu tempo, uma dura conquista. Da mesma forma, na pintura, só depois de pintar com perfeição a figura, o pintor pode aludir a ela por traços, cores e luzes; só depois de descrever como quem pinta uma paisagem, o escritor pode indicá-la pela alusão, conseguida seja por imagens, seja pela sonoridade e ritmo, seja pelo modo de ser e de falar das personagens. (CHIAPPINI, 1995, p. 157-158)

Desta forma, é preciso compreender que os problemas do regionalismo romântico são problemas do seu tempo, e que as obras aqui analisadas sem dúvida foram de capital importância para o desenvolvimento desta vertente em nossa literatura.

FÊÊÁÜ^* } aç { [K^ Á ì € Á F J GÑÁ

Trataremos aqui de um período que se estende das últimas décadas do séc. XIX até fins da década de 20, já no séc. XX. Nesse espaço de tempo, embora não tenha havido mudanças significativas na vertente regionalista, houve um amadurecimento, tanto literário quanto político, que posteriormente proporcionaria transformações importantes nos romances do gênero. Não nos aprofundaremos nas obras desse período, mas acreditamos ser necessário citá-las e comentá-las brevemente.

Além de José de Alencar, o Ceará deu à literatura outros nomes importantes. Surgiram então, já sob a voga do Naturalismo, algumas obras relevantes, dentre as quais *Dona Guidinha do Poço* (1891), de Manuel de Oliveira Paiva e *Luzia-Homem* (1903), de Domingos Olímpio Braga Cavalcanti. São obras significativas, pois trouxeram para o romance regionalista alguns elementos que o marcariam permanentemente, como a temática da seca e do retirante, retomadas inúmeras vezes pelos escritores posteriores, figurando inclusive na obra de Francisco Dantas.

Alguns autores desse período interessam principalmente pela discussão que suas obras geraram em relação à linguagem no texto regionalista. Dentre eles podemos citar Coelho Neto e Afrânio Peixoto. Sobre o primeiro, Bosi diz que possuía “linguagem virtuosística e acumulativa por excelência”, que chegava a ser “correta e precisa até ao pedantismo, à obscuridade, ao preciosismo” (BOSI, 1994, p. 205). Já sobre Afrânio Peixoto, o crítico diz que é autor de linguagem mais direta e diplomática (se comparado a Coelho Neto), e por isso conseguiu um resultado mais convincente quando explorou as temáticas regionais, embora suas narrativas carecessem de profundidade. Candido também discorre sobre a escrita de Coelho Neto, quando analisa a função da literatura na formação do homem. O crítico faz uma breve análise sobre a linguagem utilizada pelo ficcionista no conto *Mandovi*, no qual a distância entre o narrador culto e o personagem inculto é extremamente acentuada:

— Não vou? Oce sabi? Pois mió. Da cá mais uma derrubada ai modi u friu, genti.
Um dos vaqueiros passou-lhe o copo e Mandovi bebeu com gosto, esticando a língua para lamber os bigodes.
— Te aminhã, genti. (COELHO NETO apud CANDIDO, 2002, p. 88).

A essa contraposição das vozes no texto, marcada ideologicamente, Candido chama de “centauro estilístico”, “uma espécie de estilo esquizofrênico, puxando o texto para dois lados e mostrando em grau máximo o distanciamento em que se situava o homem da cidade.” (CANDIDO, 2002, p. 88) Esse distanciamento demonstra o quanto o intelectual da época ainda estava preso às ideias ilustradas e ao ideal de elaborar um texto literário livre de “impurezas”.

Mas, mesmo diante desses problemas, o desejo de exprimir o regional fez surgir autores e obras relevantes em muitos estados do país. Como afirma José

Maurício Gomes de Almeida em seu estudo *A tradição regionalista no romance brasileiro*, o regionalismo, derivado das preocupações nacionalistas dos românticos, voltou-se “com o passar do tempo, de modo sempre mais definido, para os valores específicos de cada região dentro do complexo cultural do país. (ALMEIDA, 1981, p. 266)

Em Minas Gerais, destacou-se Afonso Arinos, autor de *Pelo Sertão* (1898). O estilo de Arinos revela um autor muito próximo do espaço regional retratado, pois ele soube visualizar como poucos a paisagem mineira. Além disso, conseguiu em alguns contos “comunicar com exatidão e contido sentimento a vida agreste dos tropeiros, campeiros e capatazes, pintando-lhes os hábitos, as abusões, o fundo moral a um tempo ingênuo e violento.” (BOSI, 1994, p. 210) Apesar disso, sua escrita revela o homem letrado, de educação refinada, e a representação do espaço, do homem rústico e da cultura do sertão perdem força quando Arinos não consegue se desvencilhar da linguagem rebuscada. Os melhores momentos de sua obra revelam o equilíbrio entre a matéria e linguagem e ocorrem quando o autor se apega à simplicidade, quando consegue suplantar a frase “parnasiana” em nome de uma linguagem mais solta, menos comprometida em ser “cultura”.

Em São Paulo, tornaram-se conhecidos Cornélio Pires, Monteiro Lobato e Valdomiro Silveira. De acordo com Célia Regina da Silveira, esses autores buscaram representar o caipira paulista, e se posicionaram como “guardiões da cultura caipira”. Segundo a autora, a elaboração da figura do caipira

não pode ser desligada de um contexto marcado por transformações na organização político-administrativa do Império para a República, com o regime federativo, dentro do qual as antigas províncias, transformadas em Estados, adquiriram uma maior autonomia. (SILVEIRA, 2007, p. 38)

Era natural, portanto, que os valores regionais se acentuassem, levando ao surgimento de obras que buscavam exprimir o nacional por meio das particularidades regionais: o sertão mineiro de Afonso Arinos, o chão gaúcho de Simões Lopes Neto, o caipira paulista de Lobato e Valdomiro Silveira.

As obras de Monteiro Lobato e de Valdomiro Silveira podem ser analisadas sob a ótica da divisão nacional/estrangeiro, particularmente quando se considera que o estado vivia no início do séc. XX a problemática do atraso/progresso. Para Monteiro Lobato, o caipira era o responsável pelo atraso do país: “Este funesto

parasita da terra é o caboclo, espécie de homem baldio, semi-nômade, inadaptável à civilização” (LOBATO, 1984, p.135). A figura do Jeca Tatu, criada pelo autor, passou a fazer parte do imaginário coletivo, cristalizando a imagem do caipira preguiçoso, supersticioso, apático e ignorante. Lobato desconsiderava os aspectos históricos e econômicos que contribuía para a situação do homem do interior paulista, como a desapropriação das terras pelos grandes proprietários agrícolas. A cultura caipira é estranha ao autor. Lobato fala a partir de seu lugar de classe privilegiada, de seu posto de homem letrado, e silencia a voz do caipira, ao folclorizá-lo.

Em contrapartida, Valdomiro Silveira erigiu para o sertanejo uma imagem oposta à do Jeca Tatu. A força de Valdomiro vem da inovação, se assim podemos dizer, que o autor trouxe para a literatura regional, pois ele tem o diferencial de ser, ao contrário de seus antecessores, caipira de coração e cultura. Falando, portanto, de uma cultura que não é objeto de análise, mas que também é sua, a escritura de Valdomiro Silveira alcançou “efeitos de aderência à vida e ao falar sertanejo em verdade admiráveis.” (BOSI, 1994, p. 212)

São opiniões diferentes. Na concepção de Antonio Candido, os autores do que ele classifica como “regionalismo pós-romântico”, dentre eles os já citados Afonso Arinos, Valdomiro Silveira, Coelho Neto, Monteiro Lobato e mesmo o elogiado Simões Lopes Neto (Candido reconhece suas qualidades ao confrontá-lo com Coelho Neto), foram responsáveis por produzir uma literatura que “tende a anular o aspecto humano em benefício do pitoresco que se estende à fala e ao gesto, tratando o homem como peça da paisagem”, de modo que “não é a toa que a literatura sertaneja, (bem versada, apesar de tudo, por aqueles mestres) deu lugar à pior sub-literatura de que há notícia em nossa história, invadindo a sensibilidade do leitor mediano como praga nefasta.” (CANDIDO, 1997, p. 210)

Contudo, Alfredo Bosi propõe que vejamos o outro lado da moeda. Ao invés do julgamento cítrico de Antonio Candido, ele nos convida a ampliar a perspectiva. É preciso ver nesses autores o interesse que tiveram pela realidade brasileira, não apenas a urbana. É o caso de Valdomiro da Silveira, Simões Lopes Neto e Hugo de Carvalho Ramos, que “puseram-se a pesquisar o folclore e a linguagem do interior, alcançando, em alguns momentos, efeitos estéticos notáveis” (BOSI, 1994, p. 207). Para o crítico, o trabalho desses autores foi importante, pois eles se voltaram para a “verdade humana da província”. Além disso, seu esforço por vezes convence, já que

neles é possível perceber “para além da fruição do pitoresco, a pesquisa de uma possível poética da oralidade.” (BOSI, 1994, p. 208)

De modo que, tal qual o regionalismo de Alencar e Taunay, as obras deste período também congregaram aspectos positivos e negativos, embora os problemas tenham se sobreposto às conquistas, graças à influência da crítica. Esta olharia de forma mais condescendente para a produção regionalista apenas a partir da década de 30, quando, nas mãos de escritores como Graciliano Ramos e José Lins do Rego, ganharia novo fôlego essa vertente que, mesmo problemática, tem contribuído para tornar possível a representação das muitas faces do Brasil.

FÊÈÁÜ [{ æ & ^ Á Á HÁ [ç [• Á [â [• Á ^] ! ^ • ^ } œ è [Á

Na década de 30 houve mudanças significativas na obra regionalista, motivadas por transformações econômicas, sociais, políticas e culturais que levaram a literatura brasileira à fase de consciência do subdesenvolvimento. A ficção regionalista, “abandona, então, a amenidade e 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, 1987, p. 142) O crítico considera que houve uma transformação na atitude de dependência e cópia mecânica dos modelos europeus para uma espécie de interdependência cultural, caracterizada pelo ajustamento das formas literárias externas aos problemas próprios do país, atitude que motivou a escrita documental e mesmo uma aproximação entre a literatura e a política. O movimento modernista, ao romper com a estética “de fora”, abriu as portas para uma literatura que, embora também embebida em ideais nacionalistas, possuía um “senso mais realista das condições de vida, bem como dos problemas humanos dos grupos desprotegidos.” (CANDIDO, 1987, p. 160)

Nesse contexto de modificações culturais, interessa-nos perceber de que maneira essas mudanças afetaram a produção literária. Luis Bueno, em *Uma história do romance de 30*, chama a atenção para o fato de um fenômeno bem visível na literatura dessa época: a incorporação dos pobres na ficção. Segundo o autor, o pobre transforma-se de elemento folclórico em protagonista privilegiado dos romances de 30, “cujos narradores procuram atravessar o abismo que separa o

intelectual das camadas mais baixas da população, escrevendo uma língua mais próxima da fala.” (BUENO, 2006, p. 23).

Entre os autores que criaram soluções muito próprias para incorporar a voz do pobre ao texto literário figuram Graciliano Ramos e José Lins do Rego. Perseguindo o caminho trilhado por Francisco Dantas, é impossível deixar de inserir nesse percurso esses dois escritores, haja vista a maneira como Dantas revisita a obra de ambos. É do romance de 30, mais especificamente de Graciliano Ramos, que percebemos uma maior influência na obra de Dantas.

Aliás, é com Graciliano que começamos a comentar a produção regionalista desse período, trazendo à tona uma cena clássica: a planície avermelhada por onde caminham Fabiano e sua família. *Vidas Secas* é um bom exemplo de como o regionalismo pode transmutar-se. Escrevendo com base em sua existência e experiência, Graciliano Ramos buscou produzir uma literatura voltada a representar a realidade. Um realismo, entretanto, que longe de fixar-se na superficialidade das situações, volta-se à subjetividade e explora a fundo a condição dos desvalidos. Será este o modelo de representação no qual se inspirará Francisco Dantas em todos os seus romances, como veremos mais adiante.

Assim como outros autores coetâneos a ele, Graciliano também escreveu imbuído de certo sentimento de responsabilidade e reivindicação social. O autor chegou a ser preso durante o governo ditador de Vargas, mas optou por não produzir uma literatura popularesca e de consumo fácil, armadilha em que caíram outros autores “engajados” da época. Mais do que ver a realidade de modo crítico, percebe-se no autor a “passagem de um realismo nutrido pelo senso objetivo do mundo exterior para um realismo trágico” (CANDIDO, 1992, p. 84), que diferenciará sua escrita das demais produções do período.

Em relação à produção regionalista anterior, houve mudanças significativas em relação ao modo de conceber o espaço, à maneira de construir o personagem rústico e também em relação à linguagem do romance. O espaço, aspecto relevante na ficção regionalista, aparece em *Vidas Secas* sempre em virtude dos personagens, sendo o adjetivo no título do romance uma alusão tanto à secura do ambiente que rodeia e oprime os retirantes, quanto à aridez que penetra no espírito dos personagens. As longas descrições românticas são deixadas de lado, assim como a idealização da natureza, que no romance é apresentada não mais em sua exuberância, mas em sua brutalidade. Note-se, porém, que mesmo que Graciliano

tenha conseguido com esse romance atingir o que a crítica chama de “universalidade”, nem por isso o espaço do romance deixa de ser o sertão nordestino, neste caso uma paisagem seca, pontilhada de juazeiros e ossadas. É importante não perder de vista essa questão.

Em *Vidas Secas* não há, como n’*O sertanejo* e *Inocência*, um herói em comunhão com o meio em que vive. Ao contrário, Fabiano, feio e bruto, nada tem de heroico, e sua relação com o espaço que o cerca é de hostilidade e resignação. Uma diferença relevante entre ele e os protagonistas românticos é que o texto de Graciliano permite que nós leitores tenhamos acesso à sua interioridade, mesmo não se tratando de uma narração em primeira pessoa. *Vidas Secas*, aliás, é a única obra de Graciliano escrita em terceira pessoa. Longe de querer fugir da dicotomia entre narrador culto x personagem inculto, Graciliano explora esse distanciamento, utilizando-o na composição do texto. Assim, em *Vidas Secas* o autor “trabalhou como uma espécie de procurador do personagem, que está legalmente presente, mas ao mesmo tempo ausente.” (CANDIDO, 1992, p. 106). Se até então os narradores do romance regionalista dominavam os discursos, anulando a voz do personagem rústico, em *Vidas Secas* o discurso do narrador vai pouco a pouco incorporando o não-discurso do personagem. Tem-se um narrador que se desloca de seu lugar de classe letrada e constrói uma narrativa contaminada pelo outro: progressivamente, o silêncio sufocante de Fabiano penetra o discurso do narrador e é assim que o leitor pode adentrar o interior desse personagem.

Para Antonio Candido, a relação de aproximação (conflituosa, como não poderia deixar de ser) entre o narrador e o personagem rústico, conquistada graças à técnica narrativa empregada pelo autor, permitiu a Graciliano “ressaltar a humanidade dos que estão nos níveis sociais e culturais mais humildes.” (CANDIDO, 1992, p. 104)

Na opinião de Lúcia Miguel Pereira, “*Vidas Secas* não deve ser julgado como “romance nordestino” ou “romance proletário”, expressões que não têm sentido, mas como um “romance onde palpita a vida – a vida que é a mesma em todas as classes e todos os climas.” (PEREIRA apud CANDIDO, 1992, p. 104) Aqui não podemos deixar de fazer uma pequena digressão a fim de comentar a fala de Lúcia Miguel Pereira. Seu julgamento sobre *Vidas Secas* vem corroborar uma das teses expostas por Lúgia Chiappini (1995) que, ao estudar a persistência do regionalismo na literatura, comenta a tendência da crítica em apagar o parentesco entre

“regionalismo” e “obra bem feita”, geralmente procurando outras nomenclaturas onde possa “encaixar” essas obras. Não foi o que fez o próprio Antonio Candido, ao cunhar um termo novo onde pudesse posicionar a obra de Guimarães Rosa? Enfim, dificuldades e preconceitos que rondam o tema.

Mas será principalmente dos narradores de *São Bernardo*, *Caetés* e *Angústia* que a obra de Francisco Dantas se aproximará. A escolha pelo romance em primeira pessoa, valorizando a subjetividade do narrador, estará presente em *Coivara da Memória*, *Os desvalidos*, *Cartilha do Silêncio* e em *Sob o peso das sombras*. Outro fato a chamar a atenção do leitor é o desejo dos narradores de Dantas de passar a limpo o passado por meio do exercício da escrita. Assim como João Valério, Luís da Silva e Paulo Honório, também os narradores de Dantas almejam colocar suas memórias no papel.

A nosso ver, a metalinguagem, presente nos romances de ambos os autores, pode ser tida como um dos elementos que trazem modernidade às narrativas. De acordo com Riberio, a presença do personagem-escritor no romance constitui um artifício de que os escritores lançam mão para “questionar os valores da sociedade que “criou” o romance, para questionar a especificidade desse gênero, ao vê-lo como objeto, e para, mostrar no corpo desse objeto a sua própria construção”. (RIBEIRO, 2001, p. 103)

Em *Coivara da Memória*³, o narrador, um escrivão de justiça acusado de um crime, confessa seu desejo de escrever suas reminiscências em “frases escovadas”, dividindo com o leitor as dificuldades da empreitada: “Repasso essas anotações que se encorparam além da conta, e vou constatando que muita coisa me escapou e outras se enfiaram aí à minha revelia [...] Muitos dias me ralei atirando para o lixo as frases indomáveis...” (CDM, p. 388). Nesse romance, a presença do personagem-escritor não tem a intenção de questionar o estatuto do romance ou da criação literária, mas serve para envolver o leitor na construção da história que se narra, uma vez que o narrador-escritor compartilha com o leitor até mesmo a própria ação de ler o texto que sua escrita oferece: “Durante quase todo o resto do dia me ocupei a ler este calhamaço de papel que vai se estirando descontroladamente, de certo modo já ansioso por me avaliar. Constatei que tenho exagerado...” (CDM, p. 146)

³ DANTAS, Francisco J. C. *Coivara da memória*. São Paulo: Estação Liberdade, 1991. A partir deste ponto, ao me referir a esse romance, utilizarei a sigla CDM, seguida do número da página.

Da mesma forma, em *Os desvalidos*⁴, o seleiro Coriolano revela seu desejo de possuir o “traquejo de mão ensinada para escrevinhar” (OSD, o. 20), tentando colocar sua história em versos, sem, no entanto, obter sucesso: “Mal principiou a encoivarar as primeiras linhas, tanta era ambição de se contar, que a coisa pareceu até que ia. [...] Mas assim que parou pra se reler, entendeu que se afastava do caminho, e passou de contente a machucado...” (OSD, p. 21)

Também em *Cartilha do Silêncio*⁵ temos o desejo da escritura como redenção: o narrador revela que o personagem Cassiano Barroso “contraiu o costume de se abandonar ao papel, aplicado em anotar os desacordos da vida e da idade, suas dúvidas e falhas, amiúde quebrando a cabeça para trazer à baila os lanços que o esquecimento teima em esconder.” (CDS, p. 280) São trechos que nos remetem ao intento de Paulo Honório em contar sua história:

Quando os grilos cantam, sento-me aqui à mesa da sala de jantar, bebo café, acendo o cachimbo. Às vezes as idéias não vêm, ou vêm muito numerosas – e a folha permanece meio escrita, como estava na véspera. Releio algumas linhas, que me desagradam. Não vale a pena tentar corrigi-las. Afasto o papel. (RAMOS, 2001, p. 121)

Além da relação com a escrita, os narradores de Graciliano e Francisco Dantas se aproximam também em relação ao modo como enxergam o mundo, ou seja, sempre pelo viés da amargura e da desesperança. É patente nos personagens o pessimismo, um sentimento de desencantamento. Trataremos melhor desse sentimento na obra de Dantas no terceiro capítulo.

Prosseguindo com nosso percurso pelos regionalistas de 30, o segundo nome que se impõe é o de José Lins do Rego. A importância do autor no caminho que trilhamos se dá pela retomada que Francisco Dantas faz de sua obra. Em entrevista ao jornal *O Galo*, de Natal, Dantas confessa que o “fardo da influência tem que ser carregado” (DANTAS, 1999, p. 17), e que não nega sua leitura e apreciação da obra

⁴ DANTAS, Francisco J. C. *Os Desvalidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. A partir deste ponto, utilizarei a sigla OSD, seguida do número de página ao citar trechos desse romance.

⁵ DANTAS, Francisco J. C. *Cartilha do Silêncio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. A partir deste ponto, ao me referir a esse romance, utilizarei a sigla CDS, seguida do número da página.

de Lins do Rego, da qual herdará o traço memorialístico e a temática da decadência da sociedade patriarcal e dos engenhos de açúcar.

Assim como José de Alencar, a obra de José Lins do Rego também recebeu muitas críticas negativas, baseadas principalmente na análise de seus primeiros romances, inseridos no chamado “ciclo da cana de açúcar”. Sobre sua escrita, o próprio autor afirma: “quando imagino meus romances tomo sempre como modo de orientação o dizer as coisas como elas surgem na memória, com o jeito e as maneiras simples” (REGO, 1945, p. 54-55). Ele diz ainda, no mesmo texto, que sua inspiração não está nos grandes nomes da literatura como Morgan ou Joyce, mas no povo simples, nos cegos da feira e nas histórias que eles contam. Essa aproximação com a realidade e com o homem simples transparece na linguagem utilizada em seus romances: nada das peripécias verbais de Alencar, mas uma escrita em tom de “conversa”, que embora tenha sido considerada por alguns críticos como ainda artificial, ajudou a trazer “uma espécie de língua geral do romance brasileiro que, de uma forma ou de outra, tem força até hoje.” (BUENO, 2006, p. 24)

Existem alguns estudos que estabelecem uma estreita relação entre Dantas e José Lins. Autora da primeira dissertação de mestrado defendida sobre a obra de Francisco Dantas, a pesquisadora Eliana Mara Chiossi assinala o fato de os dois autores terem trajetórias de vida muito parecidas, uma vez que ambos foram meninos de bagaceira e escreveram sobre suas experiências nos tempos de abundância e declínio dos engenhos açucareiros. Chiossi chega a afirmar que *Coivara da Memória* seria uma “síntese do ciclo da cana” (CHIOSSI, 1996, p. 85), uma vez que mostra, assim como *Fogo Morto*, a glória e a derrocada de um engenho de açúcar.

Outro estudo interessante foi realizado pelo professor Luiz Marchezan, procurando estabelecer um paralelo entre *Fogo Morto* e *Os desvalidos*. Para Marchezan, o romance de Dantas é uma paródia da obra de José Lins do Rego. Para ele, Francisco Dantas é um ficcionista que “enquanto concebe e escreve uma obra, encontra-se atento tanto para os múltiplos discursos, como para a releitura do texto literário consagrado, e que está sempre disposto a ultrapassar o senso comum que prevê uma ideia original para cada nova obra.” (MARCHEZAN, 2003, p. 68) Desta feita, Dantas teria criado representações paralelas para os personagens de *Fogo Morto*: Coriolano, narrador do romance, é seleiro assim como Mestre Amaro e além da insatisfação com o ofício, ambos têm defeitos físicos: arrastam a perna.

Ambos têm a casa invadida pelo cheiro de sola. Marchezan nota também que os dois personagens se aproximam no que diz respeito às suas casas: a vivenda de Mestre Amaro fica em um entroncamento entre os engenhos, sendo ponto de passagem. Da mesma maneira, a casa de Coriolano é uma estalagem “pendida sobre a encruzilhada” (DANTAS, 1993, p. 168).

Há semelhanças ainda entre o cavaleiro Filipe e o inquieto Vitorino, tragicômicos em suas obsessões. E, assim como há em *Fogo Morto* o representante do cangaço, em *Os desvalidos* é o próprio Lampião quem ganha vida. No primeiro romance, o cangaceiro Antônio Silvino vive submisso ao coronel Zé Paulino. Em *Os desvalidos*, Lampião vive no sertão, aterrorizando a população e desequilibrando ainda mais a economia da região. Desse exercício de comparação entre as obras, Marchezan conclui que

vozes históricas do regionalismo brasileiro, como já referimos, permeiam a ficção de *Os desvalidos*, sob várias formas discursivas: figuras, espaço e tempo. Temos assim, nessa narrativa, uma intertextualidade datada; temos paródia, num jogo entre comparações, mas sem ruptura com a tradição literária. (MARCHEZAN, 2003, p. 78)

Há ainda outro fator a considerar. De acordo com Almeida, uma das faces importantes da ficção regionalista brasileira é a denúncia social. Essa característica constitui um ponto convergente entre as obras de Ramos, Rego e Dantas, embora em cada um deles a questão social tenha se colocado de forma própria, de acordo com seus projetos literários.

Portanto, podemos dizer que, de modo geral, Graciliano Ramos e José Lins do Rego deixaram como herança para o regionalismo de Francisco Dantas: a expressão realista; a experimentação da linguagem; o trabalho com a forma, explorando novos modos de narrar; a visão crítica das relações sociais. Esse legado foi aproveitado criticamente pelo romancista sergipano, em cujas obras podemos observar as características citadas.

FÊÈ ÁÕ ã æë^•ÁÜ[•æÁ ÁÜ] ^!ËÜ^* ã } æõ { [

Debruçar-se sobre a obra de Guimarães Rosa a fim de situá-la no itinerário que vimos construindo é uma tarefa que exige cautela, por vários motivos. Primeiro:

a obra rosiana tem sido alvo de constantes e renovados estudos críticos, de modo que é difícil falar sobre ela algo que já não tenha sido alvo de inúmeras discussões. Segundo: dispor-se a comentar um romance como *Grande Sertão: Veredas* é aceitar um desafio, dada a complexidade da obra e as múltiplas abordagens possíveis. Terceiro: a ficção de Rosa é de fato tão rica, que é difícil resistir à tentação de usá-la como paradigma. Aliás, essa atitude é presumível, tanto pelas características da obra, quanto pela aproximação que a crítica estabelece entre Rosa e Francisco Dantas. O próprio Dantas, aliás, em um texto intitulado *A lição rosiana*, professa sua admiração pelo mestre Rosa, nosso “escritor modelar”:

À revelia dos sabichões cosmopolitas que sempre tiveram como secundária a literatura ambientada nos pequenos lugarejos ou na zona rural, Rosa aplicou-se a escutar a sua gente e os seus bichos, a estudar a geografia sociolinguística de sua infância, a desencavar a substância dos seus campos. Com as mãos peludas de bruxo, provou que ainda se pode fazer alta literatura sobre roceiros, campos e bichos, metamorfoseando essa matéria em pura transcendência. (DANTAS, 2002, p. 391)

Orientado pelo exemplo de Rosa, Francisco Dantas também produz uma literatura voltada às raízes rurais, e da mesma forma busca escutar sua gente e as vozes de sua infância, matérias que dão corpo a *Coivara da Memória* e que serão reiteradas na sua produção subsequente.

Dantas destaca ainda a importância de Guimarães Rosa para a literatura regionalista no Brasil. Segundo ele, Rosa, com sua obra monumental e única, “deu um tapa-boca àqueles críticos que sempre andaram arrepiados contra a literatura que, pejorativamente, chamaram de regionalista”, tanto que “viabilizou definitivamente, para todos nós, o caminho da literatura ambientada no campo e nas cidades pequenas”, o que o torna “o legítimo fundador da nossa contemporaneidade.” (DANTAS, 2002, p. 392) Alguns conceitos propostos por Dantas nessa fala ilustram o papel exercido por Guimarães Rosa na literatura brasileira: um divisor de águas, uma “pedra no caminho”, que não só impediria a passagem como faria mudar o próprio caminho. A repercussão de sua obra foi tamanha, que levou Candido a distingui-la das anteriores, isolando-a em uma terceira fase denominada de “super-regionalista”, e que corresponderia à consciência dilacerada de subdesenvolvimento. Segundo o crítico, as obras nesse momento são marcadas “pelo refinamento técnico, graças ao qual as regiões se

transfiguram e os seus contornos humanos se subvertem, levando os traços antes pitorescos a se descarnarem e adquirirem universalidade.” (CANDIDO, 1987, p. 161)

A universalidade da obra rosiana se concretiza pela forma única como o autor tratou os temas sertanejos, provando ser possível trabalhar literariamente as especificidades regionais sem cair no pitoresco, possibilidade que ele concretiza ao mostrar que as grandes questões que permeiam a condição humana não estão presentes apenas no homem instruído, urbano, mas habitam também a subjetividade do homem simples. Assim, o tratamento de temas universais, como bem e mal, amor e ódio, vida e morte, deus e diabo, serão preocupações constantes do narrador-sertanejo-jagunço Riobaldo, em *Grande Sertão: Veredas*.

O sucesso com o qual o autor conseguiu equilibrar aspectos até então sempre problemáticos, como a distância cultural entre o autor/intelectual e os personagens/iletrados fez com que se criasse em torno de sua obra e até mesmo de sua pessoa uma espécie de mitificação, haja vista a forma como a crítica se refere a Rosa como gênio e à sua obra como um desvio total das linhas gerais da nossa literatura, dotada de uma grandeza tal que a colocaria em uma posição inalcançável, única. Se concordássemos com isso, não faria sentido a inserção do autor neste trabalho. Embora essa atitude leve a crítica a colocar a produção rosiana entre as obras ditas universais, até numa tentativa de afastar dela a pecha de “regionalista”, é necessário não perder de vista sua dimensão regional: mesmo o sertão-mundo de Riobaldo é ainda o sertão, espaço tão presente na narrativa brasileira. Avesso ao endeusamento canônico, Wilson Martins chegou a dizer que *Grande Sertão: Veredas* era somente mais uma história de jagunços (MARTINS apud BUENO, 2006, p. 25). E como negar que não se trata de mais uma história de jagunços? Entretanto, há elementos que a diferenciam das outras histórias do gênero, obtidos graças ao trabalho minucioso e também ao reconhecido talento do escritor, indubitavelmente.

É evidente que a ficção rosiana não seria possível sem que houvesse uma íntima relação entre o autor e a realidade que se propôs a representar. As características sempre apontadas em sua escrita, como a reelaboração da linguagem, capaz de dar ares de erudição à fala do sertanejo, além da incorporação profunda dos valores rústicos e da cultura oral, só puderam ser captadas graças ao convívio do escritor no universo sertanejo. Como o narrador de Benjamin, Rosa “retira da experiência o que ele conta” (BENJAMIN, 1994, p. 201). E é justamente

essa experiência que permitiu a ele recriar no espaço limitado do papel não só as vozes do sertão, mas todo o contexto em que essas vozes estão inseridas. Enquanto Graciliano Ramos penetrou fundo na alma do sertanejo e viu nela a negação e a impossibilidade, Guimarães Rosa procurou situar esse homem em um determinado espaço geográfico e cultural, perscrutando não só o seu interior, mas toda a vida existente ao seu redor.

É o que ocorre em *Grande Sertão: Veredas*. Uma história grandiosa que vai pouco a pouco tomando corpo, advinda da memória. O narrador-jagunço Riobaldo, senhor da situação, engrena a narração: estória atrás de estória, num discurso que não conhece parágrafos nem capítulos. Interessante notar como o sertanejo passa de uma estória a outra sem a menor cerimônia, como se elas fossem brotando com tal intensidade que não houvesse tempo para muita explicação. E o leitor vai tomando gosto, deixando-se arrebatado pela sua voz: a narrativa vai adentrando o ouvinte, e o ouvinte vai adentrando as muitas veredas do grande sertão. Sertão, aliás, que o velho narrador tentará de muitas formas definir. É interessante comparar essas tentativas às descrições que citamos anteriormente, ou seja, ao sertão de Alencar ou de Taunay. Há uma mudança de perspectiva. O espaço não é mais visto com objetividade. A forte ligação entre Riobaldo e o sertão faz com que esse espaço ganhe tal dimensão dentro do sertanejo que impede uma definição. Em *Grande Sertão: Veredas*⁶ é preciso considerar a existência de um espaço físico, mensurável, exterior, e de um espaço interior, íntimo, que ganha significados múltiplos, uma vez que incorpora aspectos identitários e culturais: “O senhor tolere, isto é o sertão. Uns querem que não seja: que situado sertão é por os campos gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucúia. Toleima.” (GSV, p. 24-25). O narrador deixa claro, entretanto, que discorda dessa delimitação: “Enfim, cada um quer o que aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniões... O sertão está em toda a parte.” (GSV, p. 24). Na impossibilidade de fixar fronteiras geográficas, Riobaldo fornece outras formas de demarcar esse território: “sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias.” (GSV, p. 35), ou ainda, “sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar” (GSV, p. 41). Há uma ligação profunda entre personagem e espaço, tanto que por vezes um se

⁶ ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. Ao citar o romance, utilizarei a sigla GSV, seguida do número da página.

entranha noutro: “Sertão: é dentro da gente” (GSV, p. 325). Muito da busca de entendimento expressa por Riobaldo perpassa essa ligação com o espaço vivido, espaço que, cercado-o por todos os lados, por dentro e por fora, lhe confere identidade: “O sertão me produziu, depois me enguliu, depois me cuspiu do quente da boca.” (GSV, p. 601)

Da mesma maneira como o sertão rosiano extrapola as expectativas do leitor, tanto ou mais este se surpreende com a figura do sertanejo. Mesmo sendo um sujeito semialfabetizado, Riobaldo revela-se um homem profundamente questionador, com gosto por “especular ideia”, como ele mesmo se define (GSV, p. 26) Estando no fim da vida, de “range rede”, ele se põe a refletir sobre sua existência, buscando respostas para as questões que o afligem. As incertezas acerca da existência do diabo, as recordações do amor de Diadorim e os percalços da vida de jagunço alimentam a agonia do sertanejo. Por meio dessas lembranças Riobaldo tenta apreender o sentido da vida, e nos revela a fragilidade de sua condição humana, limitada e imprecisa: “Viver – não é? – é muito perigoso. Porque ainda não se sabe. Porque aprender-a-viver é que é o viver, mesmo.” (GSV, p. 601) O que se tem então é um personagem que se constrói pela linguagem oral, e que, de narrador inconsistente e impreciso, transforma-se em sábio, se agiganta e deslumbra o leitor.

A ficção de Guimarães Rosa evidencia a imbricação de duas culturas na constituição do romance. A narrativa traz o universo da oralidade para o texto literário, e assim abarca os opostos culturais, ao coadunar o instrumental cultural do autor-letrado à inocência do imaginário do personagem-sertanejo. O texto se constrói amalgamando a construção literária moderna e as formas simples da narração oral. Propõe assim uma diluição das fronteiras que delimitavam os espaços da cultura, impondo hierarquias. Ocorre uma “*democratización de los universos ficcionales*”, como afirma o estudioso de sua obra, Carlos Pacheco. (PACHECO, 1996, p.160) O texto literário, objeto da cultura hegemônica, desloca-se de seu lugar sacralizado, abrindo-se às manifestações populares e incorporando discursos antes relegados ao silenciamento. Torna-se assim espaço de representação da heterogeneidade cultural na qual estamos mergulhados, enquanto país que ainda precisa lidar com o problema da dependência cultural, mas que dá mostras significativas de amadurecimento no que tange à narrativa literária.

O êxito do regionalismo rosiano está neste ponto: ele não nega as influências externas, tampouco as aceita passivamente. Ao contrário, o autor lança mão das possibilidades oferecidas pelas vanguardas literárias, juntando-as à matéria interna, para nesse intercâmbio produzir uma literatura que “continue traduzindo a problemática e os sabores peculiares” da cultura regional, sem ignorar o processo evolutivo da narrativa literária. (RAMA: 2001, p. 214)

A operação renovadora obtida por Rosa fez com que o crítico Ángel Rama incluísse o autor brasileiro entre os escritores “transculturadores”⁷, ou seja, autores que

manejam de um modo imprevisto e original as contribuições artísticas da modernidade. Mas, além disso, e o mais importante, é que reveem, à luz que ela projeta, os próprios conteúdos culturais regionais em busca de soluções artísticas que não sejam contraditórias com a herança que devem transmitir. (Ibid, p. 213-214)

De acordo com Rama, são escritores profundamente arraigados à cultura das sociedades “dominadas”, que buscaram encontrar maneiras originais de lidar com as incitações externas, respondendo a elas a partir de um mergulho profundo em suas culturas tradicionais. Nesse processo, sobressaem aqueles autores que não se limitam a uma junção simplista das contribuições de uma ou outra cultura, mas que compreendem suas diferenças, e trabalham a partir delas, elaborando obras que denotam nítidas opções culturais, nas quais procuram integrar “as tradições e as novidades.” (Ibid. p. 215)

⁷ O termo “transculturização”, emprestado da antropologia, foi primeiramente enunciado por Fernando Ortiz, em contraposição ao conceito de “aculturação”, até então utilizado para explicar o processo de trocas entre culturas diferentes que se chocam. Enquanto a aculturação prevê uma situação em que a cultura dominada aceita passivamente os elementos da outra cultura, a ideia de transculturização se baseia na premissa de que ambas as culturas envolvidas sofrem modificações quando se aproximam. Na transposição que faz do conceito de Ortiz para o âmbito da narrativa literária, Rama propõe algumas adequações, em especial quando considera insatisfatório o esquema postulado por Ortiz, em que este divide o processo transculturador em três momentos: primeiramente haveria uma desaculturação parcial, depois, um momento de incorporação de elementos da cultura externa, e por fim, seria preciso organizar os componentes sobreviventes da cultura original junto aos que são provenientes da outra cultura. Para Rama, essa divisão não dá conta de explicar o processo que realmente ocorre quando se dá o encontro entre sistemas culturais diferentes. Para ele, a transculturização ocorre com base em quatro operações concomitantes: perdas, seleções, redescobertas e incorporações. Quando aplicadas à literatura, essas operações se cumprem em três planos distintos, mas complementares: a língua, a estrutura literária e a cosmovisão. No caso de Guimarães Rosa, é possível concluir que as operações propostas por Rama ocorrem nos três planos citados.

Os resultados obtidos por Guimarães Rosa são dignos da admiração que as obras causaram em leitores e críticos, mas não podemos deixar de acreditar que existam outras soluções literárias para os problemas inerentes ao regionalismo. Entretanto, o fato é que a explosão transfiguradora da obra rosiana acabou por ofuscar outras manifestações que surgiram junto a ela, ou mesmo depois dela. Tanto é verdade que, pouco mais de uma década após a publicação de *Grande Sertão: Veredas*, a concepção que se tinha era a de que o regionalismo devia ser dado como morto, como o já citado ensaio de Antonio Candido constatou. Isso demonstra que, passado o barulho causado por Rosa, aparentemente não houve manifestações tão significativas que pudessem ser vistas como uma continuidade da revolução proposta por ele, ou que se igualassem à qualidade estética de sua obra.

Isso talvez tenha ocorrido porque as décadas que sucederam a produção de Guimarães Rosa trouxeram para os escritores problemas de outra ordem, graças à ditadura militar, à repressão e às contradições da modernização do país. A segunda metade do séc. XX foi marcada pela aceleração do capitalismo e da industrialização. Os avanços tecnológicos, o êxodo rural, o aumento das cidades e as novas formas de comunicação contribuíram para que o regionalismo fosse visto como algo ultrapassado, retrógrado, muitas vezes tido como localismo estreito, tanto estética quanto ideologicamente. Entretanto, é como uma reação a esses acontecimentos que ele se reatualizou. Suas manifestações atuais colocam a questão regional e a defesa das particularidades locais como uma resposta aos riscos da homogeneidade cultural sugerida pela globalização. Trata-se, como sustenta Chiappini, de “um fenômeno eminentemente moderno e universal, contraponto necessário da urbanização e da modernização do campo e da cidade sob o capitalismo.” (CHIAPPINI, 1995, p. 156)

A autora defende, em consonância com as afirmações de Antonio Candido, que o regionalismo, mesmo incomodando a algumas pessoas, continua a existir e a dar frutos, sendo uma corrente temática e formal que abarca xenófobos e nostálgicos sim, mas que também abre espaço ao discurso dos “inconformados com a divisão injusta do mundo entre ricos e pobres.” (Ibid., p.156) Nesse contexto se encaixa a produção de Francisco Dantas, como veremos.

FÊË Á0ã & ÁÖã ce K^* á } açã { [Áã àãÑ

Embora considerada “carta fora do baralho”, categoria ultrapassada e até mesmo “morta”, a ficção regionalista literária brasileira teve alguns representantes ao longo das últimas décadas do século passado. Nada que se aproximasse do movimento de 30 ou do impacto da obra rosiana, mas ainda assim houve uma gama de autores abordando o espaço e o homem regional, o que comprova a tese do professor José Carlos Garbuglio, para quem o regionalismo “tem fôlego de gato” (GARBUGLIO apud CHIAPPINI, beco). É impossível citar aqui todos os nomes que engrossaram o gênero, mas mencionamos alguns autores que obtiveram êxito e demonstraram o poder de adaptação e sobrevivência da narrativa regionalista apesar do descrédito da crítica.

Dalcídio Jurandir é um nome importante. Filho da Amazônia, “complexo e moderno” (BOSI, 1994, p. 426), Jurandir escreveu durante praticamente 40 anos, tendo seu último livro, *Ribanceira*, publicado em 1978. Da mesma região veio Márcio Souza, autor de *Galvez: Imperador do Acre* (1976), grande sucesso de público e crítica. Também na década de 70 surgiu no cenário literário o gaúcho Josué Guimarães, surpreendendo a crítica com *A ferro e fogo, I: tempo de solidão* (1972), continuando a escrever e publicar até o fim da década de 80. No Nordeste, Ariano Suassuna atravessaria o percurso de obscuridade do regionalismo escrevendo e publicando de forma constante. No entanto, seria no apagar das luzes do milênio que surgiriam dois nomes que definitivamente trariam de volta à pauta o termo “regionalismo”: Milton Hatoum e Francisco J. C. Dantas, este com *Coivara da Memória* (1991), aquele com *Relato de um certo Oriente* (1989).

A produção ficcional desses autores suscitou uma discussão acerca da validade do termo “regionalismo” e da categorização de “escritor regionalista”. Talvez graças à influência exercida pela crítica, que geralmente olhou com desprezo para as manifestações do gênero, muitos escritores passaram a recusar esse rótulo. Milton Hatoum, por exemplo, embora afirme categoricamente que é perseguido pela capital amazonense (espaço recorrente em seus romances), faz questão de dizer que rejeita o rótulo de regionalista. Para ele, o que interessa é o que “o escritor faz a partir de um centro simbólico, de um chão histórico”. Hatoum considera necessário rever certos clichês construídos a partir do conceito de regionalismo: “Graciliano Ramos não foi regionalista, mas um escritor brasileiro e universal, assim como

Machado de Assis”, diz o autor, em entrevista concedida à Folha de S. Paulo. (HATOUM apud COLOMBO, 2009)

Francisco Dantas, ao contrário, não tem problemas em ser tido como um autor regionalista. Ao contrário, como já dissemos anteriormente, o sergipano faz questão de dizer o quanto está ligado à sua terra e à sua gente, afirmando que até mesmo a linguagem que utiliza em seus romances visa afastar o leitor da ambientação urbana.

As obras desses autores da segunda metade do séc. XX sofreram por parte da crítica algumas exigências novas, motivadas principalmente pelas conquistas estéticas obtidas por Guimarães Rosa. A crítica passou então a valorizar a “universalidade” em detrimento da “regionalidade”. Essa dicotomia acabou servindo como uma maneira de separar as obras ruins das obras bem feitas, uma vez que a crítica passou a considerar “regionalistas” apenas as obras que não atingiam o patamar estético que lhe garantisse a universalidade, enquanto ao encontrar um bom escritor na tendência tratava de “relativizar, de apagar o parentesco, utilizando outra nomenclatura.” (CHIAPPINI, 1995, p. 156) Daí surgiram as novas terminologias com que se tem tentado enquadrar o regionalismo contemporâneo: super-regionalismo, neo-regionalismo, regionalismo cósmico, narrativa transculturadora, entre outros. A nosso ver, assim como o gênero sofreu mudanças ao longo do tempo, também a crítica necessita rever seus conceitos. Para Chiappini:

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. O regionalismo lido como uma tendência mutável onde se enquadram aqueles escritores e obras que se esforçam por fazer falar o homem pobre das áreas rurais, expressando uma região para além da geografia, é uma tendência que tem suas dificuldades específicas, a maior das quais é tomar verossímil a fala do outro de classe e de cultura para um público citadino e preconceituoso que, somente por meio da arte, poderá entender o diferente como eminentemente outro e, ao mesmo tempo, respeitá-lo como um mesmo: "homem humano". (CHIAPPINI, 1995, p. 157 – grifo da autora)

Deste modo, afirmar que a obra de Francisco Dantas é regionalista não é um anacronismo, desde que consideremos o regionalismo como tendência viva e mutável. A produção de Dantas demonstra a capacidade de adaptação do regionalismo às novas configurações econômicas, políticas, sociais e literárias do

país. Claro que, ao surgir no cenário literário nacional, sua obra também causou questionamentos, como o de Alfredo Bosi que, em sua *História concisa*, interpelamos: “Regionalismo ainda?” A essa pergunta, o crítico acrescentou outras, igualmente instigadoras:

Teriam, acaso, sumido para sempre as práticas simbólicas de comunidades inteiras que viveram e vivem no sertão nordestino, só porque uma parte da região entrou no ritmo da indústria e do capitalismo internacional? É lícito subtrair ao escritor que nasceu e cresceu em um engenho sergipano o direito de recriar o imaginário da sua infância e de seus antepassados, pelo simples fato de ele ser professor de universidade e digitar os seus textos em computador? (BOSI, 1994, p. 437-438)

A obra de Dantas pode responder a algumas dessas questões. Nela, linguagem, espaços, personagens e problemas denotam o compromisso assumido pelo autor em fazer da literatura uma “transposição artística de suas raízes” (DANTAS, 2002, p. 386) e demonstram que, mesmo diante da industrialização acelerada e da homogeneização cultural promovida pela cultura de massa, ainda resistem as peculiaridades das pequenas localidades interioranas, com seus costumes próprios e sujeitos singulares.

Outro importante crítico literário, João Luis Lafetá, em artigo escrito na *Folha de S. Paulo*, deixa de lado os melindres da crítica e dispara que *Coivara da Memória* é responsável pela *reinvenção do regionalismo* no país. Desta forma, vimos que, por um lado, a obra de Francisco Dantas se insere em uma tradição e, por outro, parece se distanciar dessa tradição ao incorporar elementos novos, reinventando a matéria regional.

Acreditamos que é importante perscrutar a produção ficcional do sergipano a fim de observar se, para além do diálogo com a tradição, Dantas realmente consegue “reinventar” o romance regionalista. Mais do que isso, é interessante pensarmos sua obra em relação a outras questões: porque regionalismo? O que significa ser regionalista hoje? Passaremos a analisar sua produção de Francisco J. C. Dantas: linguagem, estruturação literária e cosmovisão, a fim de procurar respostas para essas questões.

2. FRANCISCO DANTAS: LINGUAGEM E ESTRUTURAÇÃO LITERÁRIA

No texto *A lição rosiana*, lido por ocasião do encerramento do II Seminário Internacional Guimarães Rosa (realizado pela PUC Minas em agosto de 2001), Francisco Dantas fornece pistas valiosas para que possamos compreender melhor sua produção literária. Nesse texto, ele faz reflexões acerca das lições substanciais que aprendeu com aqueles que considera os mestres verdadeiros, ou seja, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa.

Dantas parte da observação do modo como Graciliano leu a obra de Rosa, e a partir daí vai delineando suas crenças em relação ao fazer literário. Sem dúvida, muitas das ideias defendidas por ele no ensaio podem ser conferidas na leitura de seus romances, o que mostra que o escritor foi um leitor e aprendiz atento.

Em sua reflexão, dois aspectos são por ele enfatizados: primeiro, a certeza de que “a literatura tem de se abastecer nas raízes do contexto de formação do próprio escritor” (DANTAS, 2002, p. 390); segundo, o entendimento da literatura como arte da palavra, sendo preciso, pois, que cada autor construa sua própria poética e invista como fez Rosa, na “originalidade da expressão” (Idem, p. 391). Portanto, o escritor revela que retira a substância de suas obras de suas experiências de vida, e manifesta a crença na necessidade de, mesmo caminhando por onde já trilharam outros, criar um estilo que garanta uma identidade própria à sua produção.

A busca pela originalidade da expressão baseia-se na lição de Rosa, quando este afirma que o romancista não deve “seguir a receita de Hollywood, segundo a qual é preciso orientar-se pelo limite mais baixo do entendimento”, tampouco deve “escrever para o leitor assíduo no sentido de fornecer-lhe marmelada mastigada e digerida” (ROSA apud DANTAS, 2002, p. 389). A obra rosiana constitui, segundo Dantas, “um campo demonstrativo, fertilíssimo e exemplar, onde viceja toda uma floração de inovações desdobradas por uma alquimia que se esgalha por todos os níveis de sua narrativa lírica e épica” (DANTAS, 2002, p. 390), e tudo isso sem que ele tenha deixado de lado suas raízes mineiras e a profusa herança cultural que lhe coube. Onde Dantas conclui que a literatura não se esgota na retórica e que, se é preciso cuidar da forma, é preciso fazê-lo sempre a serviço do conteúdo.

Quanto ao conteúdo, Francisco revela ter aprendido com Rosa que só se pode escrever exuberantemente quando o autor se abandona às forças que alimentaram sua formação, uma vez que “sem o necessário mergulho no mundo impalpável que abasteceu o nosso conhecimento, a nossa infância, a nossa mitologia, escrever, no sentido em que estou colocando, é falsear a realidade, é perder o espírito daquilo que é necessário aprisionar.” (DANTAS, 2002, p. 390)

Causa admiração no autor o fato de que, mesmo tendo viajado e conhecido outros países e culturas, Guimarães Rosa tenha conseguido fugir da “falsa modernização”, ou seja, tenha logrado construir uma vanguarda enraizada no chão mineiro, provando que era possível fazer “alta literatura sobre roceiros, campos e bichos, metamorfoseando essa matéria em pura transcendência.” (Ibid., p. 391)

As afirmações feitas por Francisco Dantas no ensaio citado, além de enfatizarem sua filiação regionalista, revelam aspectos que sem dúvida podem ser observados em sua produção, como por exemplo, o anseio em fazer do texto literário uma transposição de suas raízes. Mantendo um diálogo com seus antecessores, a fim de aproveitar suas soluções temáticas e formais, em momento algum abandona a veia telúrica, marca registrada de sua produção.

Outro aspecto se mostra convergente entre Dantas e os autores que cita em seu ensaio: a dimensão humana. Como afirma Pires, o diálogo do autor com Ramos e Rosa “revela-se eivado de humanismo, pois Dantas, a seu modo, pois outro é o momento, o espaço, a formação do autor e os problemas suscitados pela contemporaneidade, também se mostra empenhado na defesa dos combalidos valores humanos.” (PIRES, 2005, p. 66)

Sabemos que a literatura regionalista carrega até hoje os estigmas adquiridos graças a obras que, por seu contorno pitoresco e artificial, relegaram muitas obras à condição de subliteratura, (embora muitas vezes esses “problemas” apontados tenham sido fruto de um olhar preconceituoso da crítica, que muitas vezes não reconheceu que, em muitos casos, os problemas do regionalismo eram problemas de seu tempo). Em razão de questões diversas, algumas já citadas no capítulo anterior, muitas obras do gênero ignoraram a dimensão humana dos personagens, enquanto privilegiaram outros aspectos, como a descrição da paisagem, por exemplo. Entretanto, como já comentamos anteriormente, embora o fundo natural seja um elemento importante para a composição da obra, o que garante um regionalismo autêntico é a observação atenta das pessoas que habitam

o espaço e o fazem distinto de qualquer outro. Qualquer autor que se proponha a transpor para o texto literário “as suas raízes”, precisará estar atento às manifestações humanas que dão vida à região representada. Por isso, é de fundamental relevância observar de que maneira Francisco Dantas representa tais manifestações, pois como afirma Lígia Chiappini, para avaliar a obra regionalista hoje, é “preciso enfrentar, pela análise trabalhosa de cada caso, a questão de como se dá a superação dos limites da tendência, de dentro dela mesma, pela potencialização de suas possibilidades artísticas e éticas” (CHIAPPINI, 1995, p. 154), a fim de evitar julgamentos precipitados.

Para a análise dos romances, optamos por utilizar os três níveis propostos por Angel Rama em sua teoria da transculturação. A nosso ver, trata-se de uma categoria crítica atual, que se integra na corrente dos estudos culturais e que nos permite analisar a obra de forma abrangente. Rama se preocupa em identificar os traços peculiares das literaturas latino-americanas, analisando os conflitos gerados pela dependência das literaturas “da metrópole”, bem como os ajustes que essas literaturas subalternas necessitam fazer a fim de que possam, aproveitando as contribuições externas, expressar a matéria interna. Trata-se de perceber como determinados autores buscaram estabelecer um trânsito

entre os elementos mais reservados e íntimos de uma cultura regional, como os que estão imersos na língua e que permitem a partir dela um reconhecimento estrutural da visão de mundo, e uma composição artística disciplinada pelas correntes modernas da narrativa. (RAMA, 2001, p. 197)

Segundo Rama, as diversas ações que compõem a transculturação em uma narrativa literária abrangem três níveis: o linguístico, o da estruturação literária e o da cosmovisão.

No nível linguístico e da estruturação literária a transculturação ocorre quando o autor, oscilando entre dois extremos culturais, consegue soluções artísticas para os impasses que se apresentam a ele. O terceiro nível, a cosmovisão, está relacionado à visão de mundo representada na obra. Embora Rama procure separar os três níveis para tentar explicá-los didaticamente, obviamente eles estão implicados, de modo que o trabalho com a língua e com as estruturas narrativas está profundamente ligado à cosmovisão. Entretanto, é possível que haja autores que tenham obtido sucesso na elaboração da linguagem enquanto não aderiram à

cosmovisão regional. Para o crítico, uma das características da mudança linguística trazida pelos transculturadores é a renúncia do escritor aos dialetos regionais, ao mesmo tempo em que apresentam um esforço para recuperar o tom regional do discurso, mas não mais como faziam os escritores que se propunham a reproduzir a língua do homem simples anotando seus desvios e imperfeições. Os transculturadores, ao contrário, percebem a distância entre a língua culta e a oralidade e se dão conta de que a reprodução “realista” de suas diferenças só levaria a uma perpetuação dos conflitos entre ambas. Entendem então que somente por meio da arte é possível aproximar esses elementos sem que haja entre eles uma hierarquização rígida. Deste modo, chegam à conclusão de que é necessário criar uma língua artificial, artística, capaz de produzir no leitor o que o crítico Carlos Pacheco, chama de “efeito de oralidade”. Tal é o procedimento de Guimarães Rosa (ou de Juan Rulfo, ou de José Maria Arguedas), em cujos textos “se encurta a distância entre a língua do narrador-escritor e a dos personagens, na crença de que o uso dessa dualidade linguística rompe o critério de unidade artística da obra.” (RAMA, 2001, p. 267)

No nível da estruturação literária ocorre a mesma necessidade de vincular elementos distanciados. Há uma tradição, uma herança cultural que precisa ser incorporada ao texto literário, mas este não pode ficar estagnado: precisa evoluir, abrir-se às técnicas provenientes das vanguardas históricas, ou seja, é preciso que o autor trabalhe a matéria tradicional-oral-rural sem deixar de considerar a evolução das formas literárias. Rama chama a atenção para o fato de que essa permeabilidade do romance regionalista às contribuições externas foi o que lhe permitiu sobreviver, uma vez que se ele tivesse se mantido atrelado às velhas formas, provavelmente teria sido extinto. Essa abertura forçou os escritores a ir à busca de “mecanismos literários próprios, adaptáveis às novas circunstâncias e suficientemente resistentes à erosão modernizadora” (Idem, p. 269). Algumas das soluções encontradas pelos autores “procedem de uma recuperação das estruturas da narração oral e popular” (Idem, p. 270).

A opção pela teoria de Angel Rama para analisar os romances de Francisco Dantas não implica que estes sejam necessariamente narrativas transculturadoras. Mas, acreditamos que a tríade linguagem-estruturação-cosmovisão seja adequada para a análise das obras que nos propomos examinar e que a presença (ou mesmo

a ausência) de aspectos transculturadores pode contribuir para nossa compreensão acerca do regionalismo em Francisco Dantas.

GEÖa ce ÁÁÚ |{- BaáaŠã * v æ ^{ Kac • a) aſ ÁãããÑ

Ao comentar a obra de Francisco Dantas, a característica mais citada pela crítica tem sido a linguagem. É pela linguagem, aliás, que Dantas nos faz adentrar seu mundo particular, desde a primeira página lida. Ali, nos primeiros parágrafos de *Coivara da Memória*, o leitor percebe estar diante de uma “narrativa com sotaque”, e pouco mais do que isso é necessário para que ele se sinta imerso na região que o texto lhe apresenta.

Adriana Sacramento, ao analisar o primeiro romance de Dantas, nos diz que a palavra é uma das muitas senhas para a compreensão da obra: “A palavra enquanto linguagem e expressão de uma experiência vivida ressuscita o mundo e os homens, ela organiza o caos para fundar o universo de todas as coisas. A palavra gera a obra.” (SACRAMENTO, ANO, p. 14) Para a pesquisadora,

Coivara da Memória representa um tipo de linguagem que, de maneira descentralizada, quebra o eixo de representação linguística voltada para a vida das grandes cidades e para seus conflitos existenciais... É um romance que já expressa em seu título – pelo uso do termo Coivara – um esmero com a palavra que foge aos apelos dos grandes meios de comunicação de massa nos falares brasileiros, processo gêmeo da padronização de consumidores a que a produção em série necessariamente obriga. É uma obra que se comunica em meio às suas próprias palavras. (SACRAMENTO, ANO, p. 03)

Nesse sentido, Sacramento faz coro ao conceituado ensaísta e crítico literário José Paulo Paes que, ao comentar o primeiro romance do autor sergipano, classifica sua linguagem como “vigorosa e pessoal”, destacando a “opulência léxica”, que dota o romance de um forte travo regional e lhe confere um tom “providencialmente fora de moda” (PAES, 1995, p. 47). Comentando a revisitação que Dantas faz ao romance de 30, Paes conclui que “ao entrar no corredor dos ecos da intertextualidade brasileira, o estreante de *Coivara da Memória* não foi apenas recolher as vozes alheias mas também ali fazer ouvir a sua, desde já inconfundível.” (PAES, 1995, p. 46)

Essas acepções são corroboradas pela crítica e poeta Maria Lúcia dal Farra, para quem *Coivara da Memória* é, sobretudo, um “acontecimento de linguagem”, um romance que

abre caminho no registro mais imemorial da fala do sertão e é nela que o seu estilo se funde e se discerne, desenhando o mapa das raízes: espraiando-se, bifurcando-se, ramificando-se, cumprindo, enfim, o ziguezaguear também próprio desta memória sertanejamente proustiana, que toma aqui a densidade de coisas que se apalpa, tamanha a vivacidade dessa linguagem. (DAL FARRA apud CHIOSSI, 2010, p. 86)

Perseguindo a fala do sertão, a linguagem de *Coivara da Memória* e também dos demais romances do autor é elaborada com termos regionais, alguns deles conhecidos pelos leitores apenas por meio dos falares das pessoas mais “antigas”. Entretanto, muitos destes termos, por estritamente regionais que são, mostram-se totalmente novos ao leitor. Segundo Chioffi, essas particularidades da linguagem conferem ao texto um “estilo retrô” (CHIOSSI, 2010, p. 85), no qual muitas vezes se entrevê a presença da linguagem oral.

Para alguns críticos, dentre os quais Alfredo Bosi, Dantas é um escavador da “memória popular e de sua condição de oralidade”. (BOSI, 2002, p. 258) Para ele, o sergipano é um autor que “sabe enfrentar – depois dos vários regionalismos e de Guimarães Rosa – o desafio de compor as vozes da cultura popular em acordes próprios do escritor culto”, e sua prosa “alcança o equilíbrio árduo entre a oralidade da tradição, cujos veios não cessa de perseguir, e uma dicção empenhadamente literária, que modula o fraseado clássico até os confins da maneira.” (BOSI, 1993)

O crítico João Luis Lafetá também chama a atenção para a maneira como o autor procura o equilíbrio entre a linguagem regional e as exigências da alta literatura. Para ele

o estilo desta *Coivara da Memória* é trabalhado nos menores detalhes. Incorpora, como já se pode ver pelo título, termos de uso restrito ou de uso apenas regional, e faz inclusive do vocabulário regional uma fonte de extraordinário enriquecimento. Mas não se limita a isso: ao lado dos elementos da linguagem popular nordestina, encontramos sempre o esforço de buscar o tom construído da expressão deliberadamente literária. (LAFETÁ, 2004, p. 536)

Para Lafetá, desse intento do autor em compor a matéria regional em moldes literários, surge um estilo misto, entre a oralidade da linguagem local e o caráter de uma escrita plena, de torneados artísticos que a apontam para “modelos de literatura erudita”. (LAFETÁ, 2004, p.536) Essa é uma observação instigante: nessa mistura empreendida pelo autor, o que sobressai? A oralidade ou a escrita? A matéria regional ou a erudição?

Lafetá prossegue fazendo outras observações acerca da composição do romance. O crítico afirma, por exemplo, que o texto de Francisco Dantas possui uma exuberância que às vezes o aproxima perigosamente da retórica. O crítico atribui esse fator ao narrador que satura a escrita de “certo gosto pelo arrevesado da frase e pela pompa da tirada eloquente, coisa que em algumas passagens acentua seu caráter literário e artificial.” (Ibid., p. 538) Os trechos a seguir são exemplos disso: “Nunca hei de olvidar um episódio em que a compostura do irmão mais velho se defrontou com o estardalhaço do outro, abrindo de permeio um abismo infranqueável.” (CDM, p. 147), ou então “Só nessas ocasiões caía fora do remanso de enfurnado, ou de andejo pelo comprido das ruas. Enfim, a lentidão de salamanta era refrescada a bafejos de alguma sofreguidão.” (CDS, p. 87). Noutra ocasião, ao comentar sobre os olhos cansados de Arcanja, o narrador de *Cartilha do Silêncio* assim os define: “Tem os olhos roídos e rosados assim na claridade, mas ainda restam neles sinais de que eram animados por um tom enérgico. Avultam as tarjas vermelhinhas no sôvaco das órbitas ossudas.” (CDS, p. 89) De qualquer forma, Lafetá conclui suas considerações positivamente, vendo com bons olhos o que ele avalia como uma “linguagem esmerada, fusão do registro nacional da linguagem com deliberado trato “literário.” (LAFETÁ, 1992)

Outro crítico a comentar a linguagem do romance é Antônio Donizeti Pires. O pesquisador destaca a “linguagem inventiva”, a “alquimia verbal” e o “experimentalismo”. Para ele, os romances de Francisco Dantas, “se denunciam certo barroquismo expressivo por parte do autor, [...] exploram de maneira eficiente os efeitos metafóricos, musicais, aliterativos, sinestésicos e neológicos da linguagem, além de rebuscá-la em torneios sintáticos e semânticos.” (PIRES, 2005, p. 67) Essas características percebidas por Pires, aliás, são responsáveis pela aproximação entre Dantas e Guimarães Rosa, uma vez que ambos trabalham a partir da palavra fazendo com que ela, como nos diz Dal Farra, se espraie, se bifurque, se ramifique. Para tanto, os autores subvertem o léxico, juntam palavras,

criam vocábulos ao acrescentar prefixos e sufixos, inventam termos e ressignificam palavras já existentes, combinam arcaísmos com neologismos e manipulam a sintaxe.

Encontramos alguns exemplos nos textos de Dantas que podem ilustrar esse trabalho com a linguagem. O primeiro deles consiste em observar como o autor cria novas palavras acrescentando afixos a vocábulos já existentes. Temos, por exemplo, a criação de alguns adjetivos a partir do acréscimo de prefixos e sufixos: “não dava mostras de se abespinhar nem um pouco com a desfeita *emburrenta* do patrão.” (CDM, p. 96) “só saberia compor um arranjo *neblinoso*” (CDM, p. 61); e outros exemplos como as palavras *descabriado*, *inventação*, *grandola*, *saruaba* etc. Da casa onde está preso, o narrador de *Coivara* escuta as *badalejadas* do sino da igreja (CDM, p. 16) ou, em outro momento, observa a tarde *solarenta* (CDM, p. 21). Assim, os textos são pontuados por palavras não dicionarizadas, palavras que, em regra, o leitor associa ao modo de falar regional, embora muitas delas pareçam ser oriundas das experimentações linguísticas empreendidas pelo autor e não dos falares daquela região.

Em *Os desvalidos* também é possível perceber o mesmo trabalho de criação de palavras, principalmente adjetivos: “É inverno, e aqui dentro se respira fedorento mofo, a sola apodrece amarrotada pela umidade da terra *bafienta...*” (OSD, p. 17); “Coriolano caminha para a banquinha de trabalho atufada de correias e torinhas de pau: só o diabo do tamanco é que nunca se acaba de *aturativo*, e há mais de um ano não sobe de preço!” (OSD, p. 17); “Nada mais lhe importava, nem lhe tirava o desassossego da cabeça *entupigaitada...*” (OSD, p. 20). Há inúmeros outros exemplos, principalmente associados ao narrador Coriolano: *arranhento*, *escrevinhador*, *acacundado*, *pedideiro*. Note-se, nos exemplos acima, outro atributo da linguagem do autor: a adjetivação excessiva. É uma característica que, como veremos, será apontada por alguns críticos como um dos problemas do texto de Dantas.

Além da elaboração de novos termos, o autor também faz uso de palavras com significados diferentes daqueles que encontramos no dicionário: “Vai ao boião do café, sacode-o pela asa, e além da borra fria não encontra nada. Bichinho caro da peste, e *rugoso* de se aviar: tem de ser torrado, batido no pilão – e ainda assim pouco rendoso!” (OSD, p. 17). O adjetivo “rugoso”, originalmente referente “àquele

que tem rugas”, ganha o sentido de “difícil”, num exemplo de como Dantas trabalha alargando os significados.

Buscando incrustar no texto a fala sertaneja, o autor também aproveita as formas peculiares do falar rústico, partindo da observação de que a pessoa iletrada muitas vezes cria palavras novas ao se apropriar dos vocábulos usuais da língua. Assim, os personagens por vezes utilizam palavras trocando sons ou sílabas. É o que ocorre no trecho a seguir: “Amoitado de gatilho na espera, *tresmoendo* aqui à toa o medo entrevado no corpo sem nunca se despachar, sovertido num *semidouro* de ânsias, Coriolano jamais confiou a alguém o impedimento de sua volta.” (OSD, p. 17) Nesse trecho, “sumidouro” ganha novo formato, embora o significado se mantenha inalterado, ao passo que o verbo “tresmoendo” permite várias interpretações. Notem-se, ainda, os volteios frásicos, comuns em todos os romances do autor.

Para além do trabalho com as derivações de palavras a partir de outras existentes, muitos vocábulos surgem no texto sem que possamos encontrar para eles uma origem na língua, pois não advêm de termos conhecidos. É o caso do gerúndio no seguinte período: “E não é que o desgramado, vindo de um pai tão estúpido e lá do oco das brenhas, foi logo *desarnando*, a ponto de o pedagogo ficar admirado! Sim senhor! Moleque inteligente! Só não gostava de conta de tabuada.” (OSD, p. 26) Além do neologismo, há também a recuperação da palavra “desgramado”, termo injurioso muito utilizado na linguagem popular, mas que não consta nos dicionários que consultamos.

Há nos textos a revitalização de termos e expressões regionais, que, além de denotar a intimidade do autor com o linguajar da região, colaboram para enlevar o leitor na narrativa. Um dos momentos em que isso ocorre com sucesso encontra-se em *Cartilha do Silêncio*, mais especificamente na fala do personagem Mané Piaba. Piaba é um empregado da fazenda dos Barroso. Ele atravessa toda a narrativa, acompanhando a derrocada do engenho, servindo a família de fazendeiros ao longo de três gerações. Acostumado ao silêncio, o velho só se atreve a reclamar das agruras da vida em seus pensamentos. O autor utiliza os monólogos e diálogos do personagem para mostrar diversos termos e expressões que seriam utilizadas pelas pessoas do interior sergipano. Desta feita, são frases do velho Mané Piaba, *tossiquento* e *desinfeliz*: “E quanta peleja pra se ver livre dessa sina de *asmento*! (CDS, p. 220); “Ora, ora, todo mundo sabe que não tenho *sobrosso* de coisa pouca.

Não quero é ficar entrevado aí *com o couro nas varas*.” (CDS, p. 232); “Você pergunta assim *só mode mangar* o véio. Pois uma pobre que nem Avelina, *cuma era* de me fazer mal?”(CDS, p. 236).

A presença de arcaísmos e expressões populares não se restringe aos personagens desvalidos, uma vez que os personagens de classe alta também as utilizam. Entretanto, somente na fala dos iletrados o autor emprega palavras escritas de forma não condizente com o português padrão. Os patrões, assim, nunca dizem “cuma”, tampouco utilizam a expressão “pra mode”.

E, ao analisar a linguagem dos romances, não podemos nos esquecer da dualidade apontada por Lafetá e Bosi, ou seja, a convivência de termos regionais ou da linguagem popular com termos “eruditos”. Em concomitância com os neologismos, arcaísmos e termos regionais ou populares, o autor faz uso de um vocabulário que denota seu profundo conhecimento acerca da matéria com a qual trabalha: a língua portuguesa. Esse conhecimento se mostra pela utilização de palavras que apontam para o elitismo da linguagem. Nesse ponto, Dantas se aproxima de alguns escritores regionalistas do séc. XIX, no que se refere ao uso de uma linguagem virtuosística, acumulativa e por vezes presunçosa. Exemplificamos utilizando um trecho de *Coivara da Memória*, no qual o narrador relembra uma cena de sua meninice, quando extraía bolhas esvoaçantes e coloridas de um líquido obtido do caule de uma árvore, tal como os meninos de hoje brincam com bolas de sabão. O narrador, velho e desalentado, relembra do fato, dizendo:

Quem me dera me despojar desta condição de vivente sem nenhum alarde. [...] Simplesmente desmanchar-me na inaparência dos redondos volumezinhos furta-cores que me encadeavam num arco-íris de luzes e desapareciam borboleteando na mais cristalina leveza, na mais transparente candura, no mais sigiloso anonimato, sovertidos num bosquejo de dulcíssimo frêmito insofrido. (CDM, p. 34)

Como é possível perceber pelo trecho acima e pelos demais já citados, a linguagem oscila entre a aspiração de oferecer ao leitor o tom regional e o desejo de uma escrita condizente com as exigências da literatura erudita. Para alguns críticos, como vimos, Dantas consegue dar conta de equilibrar esses anseios. Para outros, no entanto, essa dupla orientação constituirá uma deficiência em seu texto.

O que resulta da observação do vocabulário de Francisco Dantas é a impressão de um texto cuidadosamente construído, no qual o autor trabalha as palavras de maneira inventiva e procura dispô-las no texto com critério, tal e qual um pintor que reflete acerca de cada nova pincelada, a fim de garantir que o resultado final da obra seja satisfatório. Esse cuidado ao recolher palavras, bem como o trabalho de revitalização e recriação dos vocábulos regionais fez com que alguns críticos atribuíssem à linguagem do autor um caráter *artesanal*. Para Antônio Medina, “o vocabulário de Dantas, sem ser pedante, chega a ser prodigioso. Sua verbalidade mimetiza a poética do artesanato.” (MEDINA, 1993) O comentarista Arnaldo Jabor também se refere ao vocabulário do autor nos mesmos termos:

O livro é palavra por palavra trabalhado [...] são palavras grávidas de uso, palavras-picuás, palavras-a-canivete, palavras seculares, palavras-baús guardando miudezas, formando um grande mostruário, uma feira de artesanato de um espantoso mundo desconhecido, este imenso caruaru que é o Brasil.(JABOR apud DAL FARRA, 2009, p. 17).

Entretanto, ampliando a perspectiva, a linguagem do autor ainda pode ser considerada artesanal? Obviamente, não é possível definir a linguagem do romance observando apenas o plano vocabular. Há que se ter em mente também o plano sintático, bem como os aspectos discursivos.

Para além do trabalho com o léxico, a crítica tem comentado a frase longa e os volteios sintáticos, que exigem uma leitura vagarosa e atenta. Para alguns críticos, a construção frasal do autor denota um “deslize estilístico”. Exemplo disso é o azedo comentário publicado na *Folha de S. Paulo* por Marcelo Coelho (1997). O crítico causou polêmica ao dizer que “Francisco Dantas não tem nunca a gentileza de se esquecer que foi considerado um dos grandes prosadores da literatura brasileira”, e que o autor “esforça-se por demonstrar seu virtuosismo léxico, sua variedade vocabular, sua opulência terminológica”. Provocador, ele continua: “Cansado de tentar imitar Guimarães Rosa, Francisco Dantas parece tentar imitar a fala dos personagens a que não consegue dar existência.” Para ele, Francisco Dantas é um autor pretensioso e seu estilo resulta em *kitsch*, uma vez que “o narrador do romance não sabe se imita a fala dos personagens ou se assume uma fala própria. Fica, por vezes, próximo demais das personagens – como se estivesse imitando-as – e, logo em seguida, toma uma distância “de escritor””. Segundo

Coelho, tal alternância se daria não com a finalidade de representar a mentalidade de personagens diferentes, mas sim a serviço do “narcisismo estilístico” do autor. (COELHO, 1997)

O discurso de Marcelo Coelho gerou mais de uma centena de cartas de leitores à redação do jornal, se opondo ao tom destrutivo do texto. A professora e crítica literária Vilma Arêas, ao comentar o polêmico artigo, propõe moderação. Ela lembra que o próprio Francisco Dantas, em entrevista dada a um jornal sergipano, afirma que a linguagem anacrônica de seus livros vem da sua intenção de se colocar à margem do gosto e da demanda atual, algo que foi comentado também por José Paulo Paes quando, ao analisar *Os desvalidos*, julga oportunos o exotismo e o inusitado das construções estilísticas de Dantas pois iriam na contramão da pobreza e das repetições existentes nos meios de comunicação de massa. Mas mesmo a autora, que se coloca como defensora do autor sergipano, reconhece que Coelho tem razão em alguns pontos: “De um lado ele tem razão. A frase é mesmo estranha, construída, não é natural.” (ARÊAS, 1997)

A professora e pesquisadora da UnB, Regina Dalcastagnè, em artigo publicado acerca de *Cartilha do Silêncio*, julga que o texto de Dantas possui uma “sintaxe que pende para o rebuscado” (DALCASTAGNÈ, 1997, p.01). Para ela, o terceiro romance do autor demonstra que ele é fiel ao projeto inicial, ou seja, o de revitalizar o regionalismo. Entretanto, a autora diz que o texto também expõe suas limitações:

Um indisfarçável tom de “pitoresco” e a tendência ao preciosismo comprometem toda a narrativa, sem que os discutíveis ganhos em musicalidade compensem a distância que geram em relação ao leitor. Se tal ranço já era perceptível em *Coivara da Memória* e *Os Desvalidos*, em *Cartilha do Silêncio* ele atinge o romance como um todo. (DALCASTAGNÈ, 1997. p. 01)

O que se percebe nos comentários acima é que o vocabulário artesanal de Dantas, quando transformado em texto, parece adquirir um tom artificial. Isso aconteceria graças à pretensão de erudição do autor, ao seu narcisismo, ao gosto pelo preciosismo. O vocabulário excessivamente culto misturado aos termos regionais e às invenções já referidas, a adjetivação exacerbada, a frase alongada ao extremo, tudo isso contribuiria para gerar distanciamento entre o leitor e o texto.

Não podemos negar que tais observações tenham fundamento. Isso porque uma análise mais detalhada não só de *Coivara*, como dos demais romances de Dantas, acaba revelando a existência de trechos onde a repetição infundável de situações, o excesso de adjetivação ou a “opulência terminológica” acabam afetando a narrativa, como pode ser visto no excerto abaixo, que constitui um exemplo entre muitos:

Depois, muito depois, já no ocaso desse enleio, em cujo termo nunca havia cogitado, quando Luciana se enchia de serenidade eu me inquietava, porque estava acostumado a tê-la na rodada dos desvarios, e mesmo já sabia que em coisas de paixão essa botada de tanta calma é prenúncio de lances perigosos. (CDM, p. 201)

No caso de *Coivara da Memória*, pode-se relevar o “fraseio gorduroso” no romance, ao entendê-lo como elemento identitário do personagem-narrador que, dado seu ofício de escrivão/tabelião, está acostumado a utilizar uma linguagem retórica. No entanto, o fato é que os outros narradores de Dantas, mesmo o pobre coitado Coriolano, mestre remendão de *Os desvalidos*, tem uma linguagem parecida. Isso nos faz refletir sobre a necessidade de observar a linguagem do romance também enquanto discurso, uma vez que, como afirma Bakhtin, de nada adianta considerarmos a palavra isoladamente, pois “o sentido da palavra é totalmente determinado por seu contexto” (Bakhtin, 1995, p. 106), ou seja, para além de avaliarmos o vocabulário e a sintaxe, é necessário compreender que “a palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial” (Bakhtin, 1995, p. 95). Não cabe aqui analisar a ideologia do texto, uma vez que pretendemos tratar disso ao comentar a cosmovisão da obra. Entretanto, faremos um breve comentário acerca de como o autor coordena os discursos de seus personagens.

O narrador de *Coivara da Memória*, um sujeito já “cinquentão e esvaziado”, que se encontra enjaulado em um pequeno quadrado de pedras, nos diz ser movido pelo “desejo adoidado de passar a limpo o borrão de toda a infância” (CDM, p.16), na tentativa de “tatear alguma resposta a tantas reticências, a buscar qualquer alento – mesmo que provisório – a fim de continuar resistindo, vivo e lúcido” (CDM, p. 40). No seu quadrado de pedras, ele busca queimar suas lembranças através das palavras, buscando emergir renovado.

Logo de início, o narrador começa a desenterrar seus mortos, recordando as pessoas que povoaram sua infância. Trazendo de volta à vida os avós, os tios, os agregados da fazenda, os inimigos e os amores, ressuscita com eles o velho mundo do engenho Murituba, pontilhado de paisagens de quando a vida “se embutia nas engrenagens azeitadas” da propriedade do avô. (CDM, p.24)

São constantes as referências que ele faz às muitas vozes que se arrastam do passado, “vozes e apelos que vem se desenrolando de muito longe” (CDM, p. 15). Uma das características mais determinantes dos personagens construídos pelo do narrador está relacionada às suas vozes ou discursos. O avô, senhor de engenho, era homem de “fala escassa e pouco desenvolta, embora com indescritível acento e sabor pessoal” (CDM, p. 81). Era um homem brusco e sério, cujo vozeirão arroucado tinha o poder de fazer emudecer todos os que estivessem ao seu redor. A avó, assim como as outras mulheres “sem falas – coitadas!” (CDM, p.88), vivia “encostada em duros silêncios” (CDM, p.92), “algemada no inquieto labutar silencioso” (CDM, p. 101). Sobre ela o narrador conclui que fora tão abafada a ponto de não ter discurso, nem voz de gente para se alçar pela palavra. O narrador também faz comentários acerca dos representantes da justiça na região, como o juiz, cujo discurso retórico é sempre ironizado. De acordo com o tabelião-narrador, a voz do juiz é “toucinhenta” e “untosa”, sempre engambelando os pobres-coitados que ingenuamente recorriam aos seus julgamentos. O promotor, personagem também tratado com sarcasmo, é chamado de “língua de trapo”, numa referência ao seu discurso adocicado e falacioso.

O texto se apresenta então como um espaço possível de perceber as vozes desses personagens tão diferentes, visto que elas se estendem desde os discursos dos poderosos da região até a fala dos homens mais humildes. Poderíamos, pensando em Bakhtin, dizer que o discurso do narrador é bivocal, principalmente nos trechos em que ele comenta com escárnio o poder que tinham as “autoridades solenes, identificadas pelos uniformes de urubus, fazendo de conta que farão justiça” (CDM, p. 325). Entretanto, se o narrador insistentemente cita essas vozes, ele não as mostra.

Entendendo o romance como um discurso citado, o discurso direto dos personagens é uma elaboração que ocorre dentro do discurso direto do autor. O dialogismo brota do encontro destas vozes: do autor, do narrador, dos personagens. Se considerarmos que o narrador é o porta-voz do autor, é a observação atenta de

sua atuação que deve orientar nossa análise. Em *Coivara*, as raras falas dos personagens que aparecem graficamente demarcadas são, na realidade, enunciados do narrador. Sabemos que, sendo a condutora da narrativa, é a fala do narrador que prepara o terreno para o discurso do personagem. Mas nesse caso, o que ocorre é que o narrador controla todas as vozes do texto. É da fonte de suas memórias que brotam os discursos que o romance nos apresenta: eles não são dos personagens, mas do próprio narrador, que confessa ser “quase impossível inquirir experiências alheias assim de tão longe e sem testemunhas, esquadrihar atos e atitudes e desmontá-los com paciência de relojoeiro” (CDM, p. 76), mas que apesar disso, e da certeza de que as figuras que procura enxergar tentarão enganá-lo, anuncia que os personagens não se constituirão a si próprios, visto que para trazê-los à tona ele terá “forçosamente de escangalhar para em seguida reajuntá-los por dentro das palavras, à cata de um sentido”. (CDM, p. 76) Deste modo, os discursos estão todos à mercê dessa reconstrução meticulosa perseguida pelo narrador.

Irene Machado, ao analisar com se dá a ficcionalização das vozes no romance, cita as três delimitações propostas por Volochinov que determinariam a orientação estilística do texto: o discurso linear, o discurso representado do autor e o discurso bivocalizado. De acordo com a autora, o estilo linear ocorre quando não há contraste entre a voz do autor e a dos personagens e todos usam o mesmo tom. É o estilo onde predomina a literariedade, como no romance regionalista de José de Alencar, por exemplo, no qual o personagem iletrado utiliza uma linguagem erudita, tal qual o narrador. É o que também ocorre em grande parte do romance de Francisco Dantas, embora, em raros momentos, o autor marque a diferença entre a voz do narrador e a daqueles personagens nos quais ele parece querer destacar a subalternidade:

Paravam por aqui sujios e esmolambados, sem nenhuma provisão nas capangas furadas, implorando de joelhos a meu avô que por favor ficasse com eles, que inventasse qualquer serviço /.../:
 — *Nóis arranca toco e faz de tudo, meu patrão, que nós tamo munto precisado. Basta messê dá a nóis o cabaú do cocho das éguas velhas, pul' amor de Deus que é nosso pai, meu patrãozinho!* (CDM, 1991, p. 46 – grifo nosso)

No trecho acima, há uma mudança de tom no discurso dos “pobres-diabos”. O narrador não fala como suas personagens, pois existe entre eles um

distanciamento cultural, demarcado pela linguagem. Isso não quer dizer que o texto abra espaço ao discurso do homem iletrado, uma vez que o autor/narrador não “se retira”, numa construção que Bakhtin chamou de “discurso representado dos personagens”, no qual:

O discurso do personagem é elaborado como discurso do outro, como discurso de um personagem caracterológico ou tipicamente determinado, ou seja, é elaborado como objeto da intenção do autor, nunca do ponto de vista de sua própria orientação objetiva. Este tipo de discurso não esconde sua feição monologal, pois tenta uniformizar o tom do discurso do outro. Assim, tanto o diálogo como o monólogo ou solilóquio do personagem são construídos dentro de um estilo pictórico. (MACHADO, 1995, p. 137)

A feição monologal do discurso também foi notada por Regina Dalcastagnè em *Cartilha do Silêncio*. Neste romance, Francisco Dantas optou por construir um capítulo para cada personagem, assim como fez José Lins do Rego em *Fogo Morto*. São cinco capítulos, a saber: Dona Senhora, Cassiano Barroso, Arcanja, Mané Piaba e Remígio. Os capítulos assim dispostos procuram apresentar o ponto de vista dos cinco personagens acerca da decadência da família Barroso, símbolo da aristocracia rural nordestina. Em princípio, supõe-se que as particularidades de cada um dos personagens, como por exemplo, a situação da mulher no contexto patriarcal, ou a condição do espoliado no caso de Mané Piaba, garantisse a elaboração um romance polifônico, onde fosse possível ouvir as vozes de cada uma dessas figuras. Mas, mais uma vez, temos a mão do autor a controlar todos os discursos. Como nota Dalcastagnè, o que o texto apresenta são “vozes singularmente monocórdias”, cujo entrecruzamento é “quase inexistente”. Para a autora, é possível argumentar que a intenção do autor era justamente narrar o silêncio, a ausência de diálogo (daí o nome do romance). Entretanto, ela defende que “a rigor, ausência de diálogo não é um falar uma coisa e o outro falar outra. É um interpelar o outro e não obter resposta.” Nesse sentido, o romance carece de unidade e o capítulo dedicado ao empregado Mané Piaba não faz sentido, uma vez que ele “não é capaz sequer de manifestar a voz dos subalternos”, já que o discurso do personagem não deixa de mostrar a manipulação do autor. Neste ponto, a autora equipara *Cartilha do Silêncio* ao romance de 30, afirmando que o romance de Dantas fica aquém do chamado “regionalismo problemático”, uma vez que o autor se deixa levar pela tentação do naturalismo, ao colocar a degradação de Mané Piaba

não como consequência da espoliação econômica, mas sim de seu destino individual. (DALCASTAGNÈ, 1997, p. 01)

Quando cotejamos as opiniões da crítica, percebemos que Dantas é desses autores que despertam amor ou ódio, não se prestando a meio termo. A linguagem de seus romances, seja no nível vocabular, sintático, semântico ou discursivo, mostra-se um campo fértil para os estudos críticos, e tem causado tanta polêmica quanto a atitude do autor em trazer à tona o controvertido regionalismo. Nesse contexto, cabe colocar aqui uma categoria abstrata de julgamento, lembrando de que literatura é, também, questão de gosto e que, no fim das contas, é o leitor, com sua carga de experiências e expectativas, quem julgará a obra e fará dela merecedora (ou não) de reconhecimento e longevidade.

GGUZO d' c l as e [Sã | l iã { Ô [ç a aã T ^ { 5 iã Á U • Á ^ • ç aã [•

Ao tratar do segundo nível de análise do romance, ou seja, o da estruturação literária, Angel Rama afirma que o romance regionalista sofreu mudanças drásticas impulsionadas pelo impacto modernizador ocorrido no período entre as duas guerras do séc. XX, que, no caso brasileiro, corresponde ao Modernismo. Segundo Rama, até então o romance regionalista havia elaborado suas formas sobre os modelos narrativos do naturalismo do séc. XIX, mas se depara então com o leque de recursos vanguardistas que passaram a fecundar a vertente fantástica e a narrativa realista crítica e se vê diante da necessidade de incorporar esses recursos a fim de não perecer. De fato, como já apontamos anteriormente, é possível observar mudanças significativas na narrativa regionalista brasileira no período comumente visto como o “segundo momento modernista”, ou, o “romance de 30”.

Em busca de evitar entrar “em agonia de morte”, o regionalismo lança-se à incorporação de novas formas de narrar, às quais busca às vezes na literatura universal, embora procure contribuições da cultura tradicional, como é o caso de Guimarães Rosa, ao reconstruir um gênero antigo como o monólogo discursivo, ou de Garcia Marquez, ao utilizar um sistema narrativo baseado na narração oral.

Ao suplantarem as formas narrativas naturalistas, o romance regionalista deixa de lado a observação centrada no meio e passa a concentrar-se no homem. Abandonam-se as descrições minuciosas do espaço. O homem rústico, até então visto “de fora”, construído pelo foco do narrador onisciente, assume a narrativa, ou,

na narrativa em 3ª pessoa, ganha profundidade psicológica. Os personagens-tipo dão espaço ao indivíduo. A libertação operada pelos modernistas abre caminho também para as experimentações linguísticas, para a adoção de um tom mais coloquial, capaz de desfolclorizar a língua do personagem rural, diminuindo a distância entre o narrador e personagens.

Nesse contexto, Rama cita Guimarães Rosa como o grande “continuador-transformador” do regionalismo brasileiro. Contudo, ao analisarmos a produção de Francisco Dantas quanto à direção formal, percebemos que ela se aproxima mais do percurso trilhado por Graciliano Ramos, autor que, embora não esteja incluído entre os narradores transculturadores citados por Angel Rama, explorou com sucesso as novas possibilidades que as vanguardas modernistas propuseram, experimentando diversas técnicas narrativas, como pode ser constatado ao ler seus romances, que sempre apresentam formas diferenciadas de composição. Igual também é a perspectiva realista que serve de esteio para a ficção de ambos.

Assim como Graciliano, Francisco Dantas também não compôs suas narrativas seguindo a mesma técnica composicional, embora tenha se mantido fiel à pulsão memorialística que está presente, em maior ou menor grau, nos cinco romances publicados por ele.

Em *Coivara da Memória*, temos uma narração em 1ª pessoa. Como o próprio autor afirmou certa vez, trata-se de uma história contada para trás, ou seja, a narrativa surge do processo de rememoração do narrador-protagonista, que mergulha no passado a fim de recuperar “algumas manchas luminosas” dos tempos da infância. Trata-se de uma narrativa de molde introspectivo, na qual o narrador, um homem de meia idade, morador de uma pequena localidade no interior sergipano, encontra-se preso no cartório da cidade à espera de julgamento e resolve confessar-se no corpo do papel, “à procura de tatear alguma resposta a tantas reticências, a buscar qualquer alento – mesmo que provisório – a fim de continuar resistindo, vivo e lúcido” (CDM, p. 40).

A narrativa, entretanto, não apresenta as reminiscências do narrador de maneira ordenada, haja vista o fato de que transita entre o tempo do contar e o tempo do que é contado, de modo que por vezes o passado se sobrepõe ao presente, embora não tenha o poder de modificá-lo. O enredo passa a segundo plano, pois a sucessividade de episódios importa menos que a análise interior à qual

o protagonista se entrega. Dessa forma, a narrativa não segue o tempo cronológico, pois, ao contrário, acompanha o trânsito ziguezagueante da memória.

O romance é dividido em 38 capítulos não nominados, entretanto a transição temporal não se dá em função dos capítulos ou mesmo dos parágrafos, uma vez que o passado invade a narração à revelia do narrador. Deste modo, ele confessa seu intento de retomar um a um os antepassados e começa mesmo dedicando capítulos inteiros ao avô, mas não segue dividindo os capítulos por personagem. As lembranças se misturam e a tentativa de reconstruir as pessoas que fizeram parte de sua vida dá espaço aos questionamentos que o tabelião passa a fazer, exigindo de seus antepassados respostas que o fizessem compreender sua condição atual.

Do mergulho interior, o narrador sempre retorna à dimensão do presente, onde o leitor descobre que a narrativa é fruto da escrita que ele faz de suas memórias. É no presente, no ato de narrar, que acompanhamos as confissões do narrador-tabelião (aliás, trata-se de um narrador inominado) diante da dificuldade em recuperar as vozes do passado a fim de coloca-las no papel.

A atitude controladora do protagonista, sujeito e também objeto dessa coivara, revela que se trata de um romance de ponto de vista único. É somente pelo crivo desse narrador diminuído e amedrontado que o leitor pode observar o espaço e as pessoas. Como afirma Nunes, a regionalidade em *Coivara da Memória* provém daí, das profundezas desse narrador que, ocupando um espaço claustrofóbico, aprisionado e vigiado no pequeno cubículo de pedras, temendo tocaias e à mercê de uma justiça desonesta, só poderia apresentar um espaço de decadência e morte, do qual o leitor apreende não só o ocaso da economia açucareira e da sociedade patriarcal, mas também a angústia que domina as criaturas humanas representadas no texto.

Em *Os Desvalidos*, o autor lança mão de outro arranjo narrativo. O memorialismo é colocado em segundo plano e temos uma maior preocupação com o enredo, embora o autor ainda explore a introspecção dos personagens. O espaço ganha maior relevo, uma vez que um dos grandes conflitos do livro está justamente na dificuldade que o protagonista tem em abandonar o local onde está, e que representa para ele o seu fracasso e covardia, para retornar à sua cidade de origem, onde retomaria a estalagem herdada do pai e poderia ascender socialmente. Em contraponto ao primeiro romance do autor, em *Os Desvalidos* é no espaço exterior

que ocorre a ação e é aí que se desenrolam os conflitos, como, por exemplo, as lutas entre os cangaceiros e as volantes enviadas pelo governo, e que têm como plateia o povo, principal vítima daquela configuração social.

O livro é dividido em três capítulos, nomeados em consonância com seu conteúdo e intenção. O primeiro, intitulado *O cordel de Coriolano*, nos mostra novamente um personagem que busca a escrita como redenção. Trata-se de Coriolano, protagonista e um dos narradores do romance. O texto nos apresenta a figura de um homem desvalido, morador da pequena localidade de Rio-das-Paridas, mas que sonha em retomar o comando da pequena estalagem erguida por seu pai no Aribé, uma cidadezinha próxima. O personagem, no entanto, se vê impossibilitado de sair do lugar onde está, por medo do bando de Lampião. O início do romance fala justamente da morte do lendário cangaceiro, que, deixando de ser uma ameaça, abre os caminhos para que Coriolano finalmente possa retornar à sua terra. Assim como o narrador de *Coivara*, Coriolano já se vê no fim da vida, embora tenha pouca idade. Mas, como ele confessa, a vida de misérias e injustiças o reduziu a um sujeito acabadinho, que se compraz em “se espojar no que já passou”, e em viver “adubando o ódio todo dia renovado ao demônio” do Lampião. (OSD, p. 20)

O personagem deseja relembrar a malograda sina de seus companheiros de desvalimento, o fiel amigo Zerramo e seu tio Filipe. Deseja contar por escrito a história desses dois homens, para “purgar um ranço parecido com remorso, servi-los de algum modo, anotar os lances em que tomaram parte, pra que suas pegadas servissem de exemplo para alguma coisa e eles, atribulados de modo especial, não passassem como o vento assim em vão.” (OSD, p. 20)

Desta feita, Coriolano tenta escrever em vão a história desses dois desvalidos, que também é a sua, embora ele não se inclua no mesmo rol dos outros personagens. O seleiro começa então a “encoivarar” o relato, buscando “botar em versos uma história limpa e verdadeira”, entretanto confessa sua dificuldade em lidar com as palavras:

Não queria destorcer o rumo verdadeiro da má sorte dos amigos, nem se render ao visgo da fantasia. A bitola aumentada dos folhetos que decorara é tudo que não queria! Mas parece que se viciara na leitura de tanto descalabro e muita inventação, pois quanto mais se empinava em direiteza, caprichando em espremer e tornar enxutas as suas exatidões, mais era traído pelo chamado da rima, e a coisa

saía desenxabida, desacertada com a pisada do tom. Negocinho invocado! (OSD, p. 21)

Percebendo que não conseguiria dar cabo aos versos, Coriolano reconhece que o ofício de escrevinhador, difícil demais, não era como uma lavoura que lhe trouxesse algum rendimento, de modo que ele poderia dedicar-se a ele esporadicamente e sem cobranças, embora interiormente alimentasse a “ilusão de ser apreciado escondido nas costas das palavras.” (CS, p. 23) O fato é que, dada a falta de traquejo de Coriolano em elaborar seu cordel, a narração deixa de competir somente a ele e se abre a uma 3ª pessoa, que irá acompanhar de perto a trajetória dos personagens. Assim sendo, “o narrador Coriolano acaba contido por uma outra voz que o enquadra numa saga de fracassados, malgrado sua tendência em escrever em versos a história de heróis.” (COSTA, 1994, p. 31)

Por meio do discurso indireto e do indireto livre, o discurso deste narrador onisciente se mistura ao de Coriolano e Lampião, cria intimidade com eles e se mostra carinhoso, consternado com a anulação desses viventes:

O que poderia caber a ele, um filho de João Coculo, quando este mesmo fora um bezerro enjeitado, a vida inteira malquistado com o próprio pai, que lhe negara o registro em cartório e o nome na pia do batismo, atirando-lhe assim à lama da bastardia? *Acacundado e choquinho, já vim ao mundo foi marcado de nascença.* Ainda meninote, lá se foi a mãe para um buraco da terra, deixando o filho caçula entregue aos caprichos do pai, severo e ressentido. (OSD, p. 25)

O segundo capítulo, intitulado *Jornada dos pares no Aribé*, conta-nos as desventuras dos parceiros Coriolano, Filipe e Zerramo. Como nos lembra a professora Marta Costa em estudo sobre o romance, o título também remete o leitor à literatura de cordel ao estabelecer, por meio do vocábulo *pares*, uma ligação com os feitos de bravura como os que podem ser lidos no relato popular *Os doze pares de França*. Para a autora, o que ocorre, no entanto, é que “novamente o narrador ludibria o leitor: a valentia dos nobres de Carlos Magno é, no sertão, a coragem da sobrevivência.” (COSTA, 1994, p. 31) O capítulo narra o encontro dos três personagens com Lampião, que mata Zerramo, enquanto Coriolano foge e Filipe é salvo da morte por Maria Melona. Nota-se, no decorrer das páginas, que a valentia desses homens, de fato, não está ligada ao destemor diante do bando de

cangaceiros assassinos que repentinamente invade a estalagem de Coriolano, mas sim ao enfrentamento das agruras diárias: a seca, a miséria, a exploração, as sucessivas desgraças. Quando em confronto, estes quatro personagens travam “a batalha em que os iguais se anulam” (COSTA, *ibid.*, p. 31), da qual ninguém pode sair vencedor.

O enredo de *Os Desvalidos* também se organiza pela não-linearidade temporal, de modo que neste segundo capítulo encontramos o início da sina de Coriolano, já acompanhada pelo leitor desde as primeiras páginas. É só neste ponto que o relato retoma o pai do protagonista, João Coculo, aquele que lhe previu o destino trágico desde a meninice, aconselhando-o para que não se aventurasse pelo mundo: “Já viu pedra que se muda criar limo? Hem, Coriolano? Não sabe que formigão bate asa é pra se perder, hem?” (OSD, p. 144) A “profecia” do pai se concretiza e o filho pródigo retorna à casa paterna após muitos anos, embora os caminhos do mundo já tivessem feito com que Coriolano se vergasse diante da sucessão de infortúnios que é sua vida. O enredo também traz um segundo núcleo, que se enrosca ao relato das desventuras de Coriolano: trata-se da história de amor entre o cavaleiro Filipe e Maria Melona, casal separado pela intriga da qual toma parte Coriolano, e que resulta na vida incerta de Filipe e na morte atroz de Maria Melona. Ela, abandonada pelo amado, converte-se em homem e entra para o bando de Lampião, transformada em Zé Queixada, disfarce que só é revelado quando a cangaceira precisa salvar a vida de Filipe, ação que a leva à morte.

Ainda no capítulo segundo, destaca-se a inserção de figuras históricas na composição do romance: Lampião, Maria Bonita e o Pe. Cícero. Desses, no entanto, é a figura de Virgulino Lampião que realmente ganha voz na narrativa. Tomando para si o discurso, o personagem revela um Lampião além dos estereótipos de bandido ou herói com que normalmente é descrito. Para Oliveira (2001, p. 88): “O romancista nos aponta a outra face do cangaceiro. Um desvalido que, apesar de toda a força e domínio que apresenta no sertão nordestino, é um ser humano como outro qualquer, com seus anseios, amores e conflitos”. Questiona, assim, o discurso histórico e confere humanidade ao personagem:

De repente Virgulino vira gente, Virgulino singulariza-se e se preocupa com o parto de Maria Bonita, distante dele. Virgulino

lamenta a si e a sua vida, manifesta a consciência de homem que serviu ao diabo, que age como age a volante, que o mata. Virgulino ama. (VICENTINI, 1998, p. 49).

Para Vicentini, este romance de Francisco Dantas é exemplo de uma literatura sertanista bem acaba, uma vez que imagina o imaginário, não se contentando em repetir os discursos já construídos sobre aquela região.

O terceiro capítulo do romance, *Exemplário de chegada e partida*, não esconde sua ligação com o universo da escrita, uma vez que o vocábulo *exemplário* significa um livro ou uma coleção de exemplos. Desta feita, o texto retoma o desejo do protagonista Coriolano de escrever o cordel, e, se este não pôde ser concretizado graças à inabilidade do personagem, ainda assim o relato se aproxima dos folhetos de cordel pois “o encaminhamento do texto conduz, ao final, na exposição da moralidade da história lida, para uma conclusão de ordem moralizadora.” (COSTA, 1994, p. 32). Reencontram-se então os dois personagens que sobrevivem às provações, Coriolano e Filipe. O primeiro, gasto de tanto tentar firmar-se na vida, ao fim está “mais trêmulo, mais muzumbudo, mais depenado”, e se “vai com o vento, dando pernadas por aí em vão, prisioneiro de seu íntimo conflito.” (OSD, p. 215). Filipe, por sua vez, após presenciar o estupro e assassinato de Maria e ser torturado pelas tropas do governo, entrega-se à loucura, converte-se em “trágico palhaço” (OSD, p. 219), andarilho esfomeado e molambento. Assim, a lição que fica, ao término do romance, é a da anulação dos sujeitos em um mundo destituído de esperança.

3 UM MUNDO DESENCANTADO

Neste capítulo, buscaremos analisar a narrativa de Francisco Dantas a partir do terceiro nível proposto por Angel Rama: a cosmovisão. A cosmovisão é considerada por Rama como o ponto central da narrativa, pois é ela que “engendra os significados”. (RAMA, 2001, p. 273) É o nível em que se assentam os valores e se desenvolvem as ideologias. Por meio da “visão de mundo” representada no texto, o autor mostra qual sua posição enquanto sujeito que está em contato com manifestações culturais diferentes.

De acordo com a teoria de Angel Rama, desde o século XIX a literatura latino-americana vinha utilizando um discurso lógico-racional baseado em estruturas cognitivas da burguesia europeia. Entretanto, quando os movimentos de vanguarda colocaram esse discurso em xeque, novas formas de expressão ganharam espaço. A contestação do racionalismo levou a uma mudança de paradigmas e à redescoberta dos mitos. O romance regionalista pôde a partir de então voltar-se para as fontes da cultura regional, observando suas formas segundo seus praticantes tradicionais e não mais segundo um ponto de vista externo. Segundo Rama, essa retomada “restabelece um contato fecundo com as fontes vivas da invenção mítica, inextinguíveis em todas as sociedades, mas ainda mais alertas nas comunidades rurais.” (Ibid., p. 277)

Assiste-se assim ao reconhecimento da cultura rústica/oral em toda sua constituição. Essa mudança de paradigmas, em que a matéria real da cultura regional ganha relevância, dá origem a obras que revelam ao leitor um universo novo e rico, como é, por exemplo, o sertão rosiano. Contudo, Rama assinala que, mais importante que recuperar os elementos culturais que até então estavam sufocados sob o discurso racionalista, é o fato de que os transculturadores foram além, uma vez que procuraram descobrir os “mecanismos geradores do mito”. Não se trata, portanto, de recolher um elemento da cultura regional inseri-lo no romance. Trata-se de compreender esse elemento dentro de um contexto cultural específico. Pensando no romance nordestino, podemos dizer que não basta que o escritor transfira para o texto a história dos feitos de Virgulino: é preciso que ele perceba essas manifestações como parte de uma totalidade cultural. Dessa forma, o escritor atua como um “tradutor cultural” e sua produção permite ao leitor cidadão conhecer

e compreender a cultura rural, além de contribuir para a formação de uma comunidade leitora capaz de tornar possível um diálogo entre as diferentes culturas que constituem a nação.

Deste modo, apreender a cosmovisão expressa por uma obra requer que busquemos a totalidade de mundo expressa no texto. Cremos que, para tanto, é preciso também considerar o escritor, uma vez que ao falarmos de visão de mundo, estamos pensando num modo de compreender e representar a realidade, do qual o escritor não pode ser excluído. Por isso, tentaremos primeiramente compreender a cosmovisão de Francisco Dantas acerca de seu mundo, de sua região, para só depois buscar a cosmovisão de seus narradores e personagens.

HEÁŃa & & ÁŃa ce ÁÁŃŃ } ääë[ÁŃaę | çää[ÁŃ | ä^• ç [ÁŃ

Francisco Dantas é um escritor se declara comprometido com a sua terra e a sua gente. Segundo Antônio Donizeti Pires, Dantas “aplica-se a escutar e a perscrutar, através de sofisticada técnica narrativa, a gente simples do interior de Sergipe e seus valores, suas tradições, seus hábitos linguísticos, sua dimensão humana.” (PIRES, 2005, p. 63) Em seu estudo sobre *Coivara da Memória*, Pires afirma que o romance de Dantas se aproxima dos de Guimarães Rosa e Graciliano Ramos porque se realiza como obra literária e não como documento sociológico ou antropológico, o que não significa que o romancista sergipano ignore as questões sociais, econômicas e culturais que permeiam a vida do homem do interior. Isso nos lembra de um comentário de Antônio Candido, que certa feita chamou a atenção para o quanto a literatura brasileira é empenhada, ou seja, comprometida com valores que vão além da questão estética. É inquestionável que Dantas demonstra uma preocupação com a sua região e com os problemas enfrentados por ela. Em entrevista concedida, o sergipano disse crer que “a literatura pode perfilar ao lado das minorias” (DANTAS apud ARAÚJO, 1997, p. 10), concepção que pode explicar o grande número de personagens desvalidos que povoam seus romances.

O autor procura trazer à tona um pedaço do Brasil que na maioria das vezes só é lembrado ou pelas secas que castigam a região, ou pela pobreza da população. Dantas declara que sente necessidade de representar de maneira mais fiel esse espaço, sendo esta uma de suas razões para escrever: tentar dar visibilidade a este “mundo que ninguém vê ou que ninguém viu no passado, para tentar iluminar um

pouco o sentido disso, que nunca foi posto em pauta.” (DANTAS apud SACRAMENTO, 2004, p. 11) Desse desejo advém uma das características mais presentes em suas obras: um realismo amargurado, um sentimento de opressão. Francisco Dantas “não faz concessões à idealização idílica”, sobressaindo em sua obra o conjunto de “relações sociais violentas e injustas que reduz todas as personagens a vítimas, de um modo ou de outro sacrificadas à rispidez assassina do sistema econômico e cultural.” (LAFETÁ, 2004, p. 537)

É interessante notar que, embora busque fazer uma literatura comprometida com os problemas regionais e defenda a necessidade de uma representação mais fiel da zona rural e das pequenas localidades do interior nordestino, o autor opta por deslocar suas narrativas para o passado, em um movimento que, em princípio, faz com que o espaço representado na maioria de suas obras não seja propriamente aquele que o autor vivencia e ao qual procura dar visibilidade, mas sim um espaço sobre o qual ele se debruça apoiado em fontes históricas e principalmente literárias, haja vista a revisitação que ele empreende ao romance de 30. O deslocamento temporal, marca registrada em sua produção, permite-lhe explorar temáticas que atualmente não fariam mais sentido, como as transformações ocorridas com a modernização do interior nordestino e a conseqüente derrocada dos engenhos de açúcar, a condição feminina na sociedade patriarcal, a ausência da lei e da justiça no sertão e os conflitos entre o Estado e o cangaço.

Perguntamo-nos então: estaria o autor Francisco Dantas, assim como seus personagens, procurando mergulhar no passado a fim de encontrar um significado para o presente? Esse retorno no tempo seria motivado apenas devido à forte influência literária exercida pelos “mestres”, ou intencionaria mostrar que em pleno século XXI a configuração da região nordestina brasileira mudou tão pouco, mesmo com o alarde da apregoada modernização, a ponto de levar o escritor a colocar novamente em pauta os mesmos problemas explorados pelos romancistas de 30? Com base em declarações do próprio Dantas, é possível alcançar sua percepção acerca de sua região e da situação do homem nordestino:

Nós, escritores do Nordeste, geralmente não contamos com as ferramentas de aprimoramento cultural que favorecem o estudo e a criatividade. Faltam-nos Universidades bem aparelhadas, instituições que promovam estudos especializados; falta-nos o convívio ou a proximidade com os grandes expoentes da cultura, museus e bibliotecas de alguma projeção; faltam-nos instituições que

promovam formação especializada. Assim sendo, aqueles que, entre nós, insistem em aprender, que pretendem atingir um patamar mais elevado, se veem diante de uma encruzilhada: ou partem para aperfeiçoar os seus estudos e perseguir a sua vocação num meio cultural mais promissor, ou têm de se fazer autodidatas, condenados a uma formação inadequada que terá como consequência uma produção olhada com desconfiança e voltada ao anonimato. O insulamento involuntário dificulta a nossa visibilidade fora da região onde atuamos. Essa nossa condição contém algo de dramático. (DANTAS, 2009, p. 07)

A longa citação se justifica, pois nela o autor não só se coloca, revelando os percalços de seu percurso enquanto escritor, mas principalmente manifesta uma opinião muito contundente acerca de sua região. As declarações acima datam de 2009. Diferentemente dos espaços construídos em sua ficção, o Nordeste de que Dantas trata nesse texto é o Nordeste “de hoje”, descrito por alguém que, já tendo percorrido outras paragens, tem possibilidade de olhar para esse espaço com mais objetividade, enxergando nele inúmeras limitações culturais. Fica evidente no excerto que, no entendimento de Dantas, o escritor nordestino, mesmo que intente falar de sua terra e de sua gente, precisa “aperfeiçoar seus estudos e perseguir sua vocação num meio cultural mais elevado”, pois só o contato com esse meio cultural onde habitam os “grandes expoentes da cultura” pode dar aos filhos da terra uma chance de ter sua produção olhada com bons olhos. As declarações de Dantas ainda evidenciam a ideia da necessidade de que, para sair do anonimato, o escritor nordestino necessite de um aprimoramento cultural. Segundo Dantas, o aprimoramento só ocorre quando o escritor deixa sua própria (e pobre) cultura, a fim de buscar na cultura “de fora” aquilo que sua região não tem a lhe oferecer. Algumas questões se colocam então: primeiramente, o desejo de reconhecimento que o autor expressa, e que deve ser um reconhecimento que vá além das fronteiras de sua região, o que nos permite pensar em “para quem” esse autor escreve, ou seja, em por quem espera ser reconhecido; segundo, o distanciamento que se estabelece entre o autor, que se pronuncia um tradutor de sua terra e de sua gente, e sua região, quando, ao ansiar pelo contato com a cultura erudita (expressa em sua declaração pela menção às universidades, bibliotecas e museus), não nos deixa perceber uma aproximação da riquíssima cultura de sua região.

O depoimento revela um sujeito cuja identidade se encontra cindida entre sua condição de homem da terra, profundamente ligado ao seu chão, e um sentimento

de inadaptação a essa mesma terra, evidenciado tanto pela visão negativa que ele atribui à região quanto pelo desejo de ir além de suas fronteiras regionais e culturais por meio da escrita.

Ao investigarmos a biografia do autor, veremos que a seu percurso enquanto escritor revela algo dessa “condição dramática do nordestino” da qual ele se queixa. Antes de sentir-se pronto para tentar a publicação do primeiro romance, Dantas sentiu necessidade de estabelecer contato com a cultura erudita e buscar aprimoramento longe de sua região, tanto que passou pelo crivo acadêmico, defendendo tese de doutoramento em uma universidade “bem aparelhada”, a Universidade de São Paulo (USP), para só então dar o primeiro passo enquanto romancista. Sua estreia tardia, já aos cinquenta anos, deveu-se, segundo ele, a um “sentimento de dignidade diante da literatura”, pois só nesse momento ele se sentiu em “condições de passar à confraria rarefeita dos romancistas. E olhe lá! Não muito confiadamente.” (DANTAS apud CHIOSSI, 2010, p. 81) A confiança já abalada do autor deve ter sofrido um duro golpe diante da recusa das editoras Brasiliense e José Olympio em publicar *Coivara da Memória*. Somente com a indicação de Raduan Nassar e José Paulo Paes, Dantas conseguiria publicar o romance pela Estação Liberdade, uma editora menos conhecida à época. É bem verdade que a boa recepção de *Coivara da Memória* garantiu-lhe uma abertura nos caminhos: tanto *Os Desvalidos* quanto *Cartilha do Silêncio* saíram pela Companhia das Letras, de modo que Dantas parece ter conseguido sair do “insulamento involuntário” da região nordestina, obtendo seu espaço no meio cultural letrado.

A vida acadêmica também proporcionou ao sergipano entrar em contato com outros meios culturais. Após a conclusão do curso de doutorado, Francisco Dantas retornou ao Sergipe, onde exerceu a função de professor universitário até aposentar-se. Antes disso, porém, alargou ainda mais suas fronteiras ao ir para os Estados Unidos, lecionar a disciplina de Literatura Brasileira na Universidade de Berkeley, na Califórnia. Entretanto, embora o ofício de escritor e professor tenham afastado o romancista de suas origens, ele sempre retornou ao interior sergipano, onde escolheu morar, em meio a bichos e livros. O contato com outras culturas, seja pelas vivências na universidade, seja pelas viagens relacionadas ao trabalho de professor, tudo isso pode ser apreendido na forma como o autor conduz suas narrativas. São elementos que, como veremos, fazem parte de sua cosmovisão.

Por ora, parece válido afirmar que, para Dantas, muitos dos problemas enfrentados pelas gerações anteriores ainda estão presentes no interior nordestino, como o descaso do governo com a região, o desequilíbrio econômico, a miséria, a ausência de justiça, a condição silenciada da mulher, entre outros.

Os narradores, como veremos, são sujeitos profundamente ligados às suas origens e à região em que vivem, tal qual o escritor. Entretanto, essa ligação na maioria das vezes não é harmoniosa, pois todos eles vivem em conflito consigo e com os outros. O conflito, aliás, marca a relação dos narradores também com o espaço que os rodeia. Eles compartilham da visão do escritor ao enxergar as localidades onde vivem somente como lugares extremamente miseráveis, habitados por gente inculta, destinada a esfalfar-se no trabalho pesado e a resignar-se diante de uma vida esvaziada de sentido. Quando questionado acerca dos espaços que cria em sua ficção, o autor afirmou o quanto o seu sertão difere, por exemplo, do sertão-mundo criado por Guimarães Rosa, uma vez que o sertão de Rosa é feliz e colorido, em contraposição ao seu, pessimista, seco.

Rio-das-Paridas, espaço reincidente nos romances já publicados pelo autor, é uma cidadezinha fictícia no interior sergipano, onde habita, por exemplo, o narrador de *Coivara da Memória*. É também o espaço onde vive Coriolano, narrador de *Os desvalidos*. Ela também está presente nos três outros romances do autor. É sempre descrita como um lugar atrasado e feio, “terrinha sem novidades”. (CDM, p. 205) Essas características contaminam os moradores da região, que são descritos como uma gente desvalida, rude, subserviente, desesperançada. A infecundidade da terra confunde-se à secura das vidas: “De nada adiantava regar outra lavoura inexistente. Sem o regalo de uma ocupação (inútil) para matar o tempo e espantar as obrigações mais ordinárias, eles desesperavam: iam para o trabalho... descansavam... tornavam a trabalhar de novo...” (CDM, p. 76) Para o narrador, os moradores da região se convertem em “gente comida de ferrugem que devia ranger mas nunca palpitar...” (CDM, p. 72)

Em contraposição ao povo desalentado, os textos também tratam dos grupos detentores do poder: donos de terras e representantes da justiça. O narrador faz questão de frisar o quanto aquela gentinha, ingênua, se deixa levar pelo discurso falacioso de juízes e promotores que se vendem até por galinhas gordas. Nesse contexto, o governo é uma ideia vaga para os habitantes do pequeno município. A dominação exercida pelos “coronéis” submete o povo ao silêncio. Em *Coivara*, um

dos personagens, ligado à família do dono do engenho Murituba, ousando enfrentar os poderosos da região, passa a denunciar a compra de votos e a fazer a cabeça do povo contra a opressão a que se submete. Os comentários logo surgem: “Só tem assim esses rompantes, mode que é da famia do homem; falasse eu... não tinha a idade de hoje, pelos tempos que não comia pirão.” (CDM, p. 264) Ultrapassar as fronteiras do silenciamento é erro grave e o moço paga seu palavrório com a vida. É atocaiado e assassinado pelos capangas do coronel. O povo da cidade se cala diante do fato, mesmo tendo conhecimento da autoria do crime. Todos têm medo de represálias, uma vez que ali impera a lei da faca, violência e vingança rondando a pequena cidade e suas adjacências, contribuindo para o desamparo dos personagens. É nesse contexto que se incluem os narradores de Dantas: homens também silenciados e que, rebelados contra tudo e contra todos, buscam na *escrita* uma maneira de externar suas rebeldias e (des)esperanças.

HECÓZÔ • { [çã è[Á[• Á pã |ã[|^•Á { Á[çããããT ^ { 5|ãÁÁ • Á^•çãã[• Á

Coivara da Memória é um romance que revela muito do projeto literário de Francisco Dantas, pois constitui uma tentativa do escritor em criar uma poética fincada ao seu chão. O texto é baseado nas memórias de um escrivão de justiça que, acusado de um crime, busca recuperar seu passado de menino de engenho, enquanto espera julgamento, preso no cartório do pequeno povoado de Rio-das-Paridas. A busca pelo tempo perdido é também a busca do narrador para encontrar seu lugar no mundo. O próprio título demonstra isso, dada a escolha da palavra “coivara”, um termo que, no Nordeste,

se consagra como uma técnica utilizada por lavradores para preparar a terra e que se baseia na queima da roça a que se lançou fogo. Pedras são agrupadas em volta do terreno, formando, com elas, um contorno quadrático ou circular para que o fogo não ultrapasse essa área do terreno. A partir dessa composição é feita a queima do que é excesso no chão. Acredita-se, entre os lavradores, que com essa prática o solo se renovará para fazer vingar as novas sementes. (OLIVEIRA, 2004, p. 04)

Há, entretanto, um segundo significado que pode ser atribuído ao termo “coivara”. Se o narrador realiza uma “coivara da memória” no âmbito da narrativa, o

texto é também espaço onde o autor Francisco Dantas reúne suas muitas referências literárias, colocando no mesmo quadrado-livro as vozes da tradição e também as inovações linguísticas e formais que se apresentam ao escritor contemporâneo, a fim de que elas se transformem na substância capaz de fortalecer o solo onde vicejará sua obra literária.

Em *Coivara da Memória*, a narrativa se constrói sobre dois espaços distintos, profundamente entrelaçados ao tempo. Temos o espaço ligado ao tempo presente. Trata-se de um espaço limitado, o quadrado de pedras onde o narrador está preso, lugar onde “lampadejam réstias e murmúrios, avencas e urtigas” (CDM, p. 15). É neste espaço de opostos, de onde brotam as vozes do passado, que o narrador permanecerá fisicamente durante toda a narrativa. Encafuado nesse cômodo há mais de um ano, ele se sente cada vez mais bambo das pernas e zozzo da cabeça, ou seja, sua condição de prisioneiro, aliada à sua descrença na justiça local, faz com que ele vá pouco a pouco perdendo sua força física e sua sanidade mental. O isolamento leva-o a recordar o passado, como única maneira de não enlouquecer de vez:

Sob o abraço demorado destas paredes de barro e pedra fechadas sobre meu destino, o único consolo que me sobra é a espetada de lembranças onde me afundo, desentranhada das vísceras dos antepassados que ficaram grudadas nos olhos do menino. (CDM, p. 17)

Assim, o narrador passa a nos oferecer, embrulhadas em tiras de lembranças, trechos de sua infância de menino de engenho. Ele começa a percorrer os desvãos da memória e suas visitas ao passado permitem seu deslocamento a um espaço que se constrói pela memória e pela imaginação, em busca do tempo perdido. Benedito Nunes, na apresentação da obra, aponta para o caráter proustiano do romance. De fato, o tabelião-narrador se debate procurando reconstruir o passado, até perceber que na realidade o passado não pode ser recuperado, pois o tempo também agiu sobre ele e suas reminiscências o levarão a enxergar não só as pessoas e os fatos de maneira diferente, mas também a ver a si mesmo em sua precariedade e finitude. O exercício de rememoração passa a ser então não só uma maneira de conseguir alento, mas também uma forma de encontrar a si mesmo.

Uma velha paineira, também chamada de barriguda, é o primeiro elemento desse cenário que o narrador vai rememorando. A lembrança da velha árvore tem o poder de aliviá-lo de suas angústias. A sensação de estar de volta à sombra da barriguda é tão intensa que espaço e tempo se misturam:

Pendurado na teia de seu fascínio, que se cruza e recruza na minha memória, aperto os olhos para esquecer estas paredes onde me trancafiaram e, sovertido não importa em quê, me transporto menino enfeitiçado para a sua sombra, a esta hora, toda furada pelas réstias oblíquas do sol já derreado. Sob o jugo encantatório de sua aragem o aquele vira este, o antes é agora, o pretérito caminha para o presente... (CDM, p. 21)

A barriguda, além de indicar a entrada para este mundo do passado, simboliza a profunda ligação existente entre o narrador e o engenho, terra que o viu nascer. Sob a árvore estavam enterrados o “umbigo e o primeiro dente de leite”, e ele confessa que, ali pendurado em seus galhos, o mundo lhe parecia mais inteiro e ordenado.

Mas a memória é traiçoeira. Mesmo tentando permanecer nesse mundo perdido no tempo, o presente o chama de volta à realidade. Ele percebe então que o conforto proporcionado pelas recordações se dissipa rapidamente e que os espaços se tornam fugidios: “mal me aproximo para tocá-los, eles se dissimulam em sensações difusas que desmentem o inventário da memória” (CDM, p. 22). O passado, reconstruído pela memória, se mostra enganoso. Ele deseja rememorar a infância feliz e segura que tivera sob os cuidados dos avós. No entanto, ao tentar reconstituir esses momentos, a visão do homem se interpõe à do menino, e os elementos que compunham o cenário da infância perfeita e que constituíam a identidade do narrador vão se ajustando a novas proporções. A velha paineira à entrada do engenho, por exemplo, perde um pouco do encanto que possuía aos olhos infantis. Aos olhos do homem de agora, que após muitos anos busca recordá-la em detalhes, a árvore aparece reduzida apenas ao essencial: “Só agora vejo que esta barriguda, na sua austeridade sem atavios, tem mais de pé-de-pau do que propriamente de árvore” (CDM, p. 23). O passado não pode ser revivido, pois muito mais que a paisagem, ele já não é mais o mesmo:

Pego a me dar conta de que de algum modo se agrava o travo de angústia que me puxou até aqui: ou esta barriguda começa a

desmerecer o antigo halo que sabia a fecundo abrigo e que me tornava menos atordoado, agora envelhecida nos seus poderes, ou meu ânimo tanto se tem enfraquecido que começa a ficar rebelde ao consolo de outros tempos. (CDM, p. 30)

Assim como a barriguda, os espaços da fazenda e da pequena localidade onde o narrador vive agora também se transformam com o tempo. O romance traz um capítulo dedicado exclusivamente a contar a história da fundação do pequeno povoado que daria origem à cidadezinha onde o narrador está preso: Rio-das-Paridas. O texto faz referência à oralidade como uma das bases que sustentavam a identidade daquela localidade. Segundo o narrador, Rio-das-Paridas nasceu da vontade e do poder do português Costa Lisboa, que resolvera estabelecer-se por ali na época da colonização. Porém, com o desaparecimento de Costa Lisboa, “aquele povoadinho de então passou a ir se ajeitando com o que restou de seu espólio moral, de suas lendas...” (CDM, p. 79) De acordo com o texto, essa herança baseada na oralidade garantia uma identidade ao povoado:

E quando num longo decurso, essa herança foi pouco a pouco enfraquecendo e se diluindo, coagida pelo prestígio de novas forças e interesses contrários que despontavam – o arruado já virando cidadezinha acompanhou essa descaída paralelamente, se deixando amolecer e descaracterizar, de timão desgovernado. Hoje... já ninguém reconhece nisto aqui aquela antiga e escarpada identidade!” (CDM, p. 79-80)

O narrador chega a relatar por alto algumas histórias que teria ouvido da boca do povo: “Reza a boca do povo que nesse tempo já olvidado, quando a moeda por aqui tão raramente surgia nas mãos rudes e logo desaparecia a ponto de muita gente não conhecer dinheiro – essas primeiras transações ocorreram sob a copa de um jenipapeiro soberbo...” (CDM, p. 80) Ou, ainda, ao explicar a origem do nome da localidade, o narrador afirma que a designação de “Rio-das-Paridas” advém de um contexto coletivo, que sugere a presença da oralidade:

O nome desusado com que batizaram o novo lugarejo veio se impondo pouco a pouco e de boca em boca, sem ninguém se perguntar quem primeiro assim o designou. Sabe-se apenas que teve sua origem associada ao riozinho tortuoso que margeia a rua mais antiga chamada Ribeira, por onde as mulheres paridas desciam em bando – jamais uma ia sozinha – após o extenso resguardo do

parto cheio de rigores nunca vistos, para o primeiro banho completo de imersão, protegidas pelas ingazeiras esgalhadas e pelas camisolas enfunadas como um papa-vento. (CDM, p. 82)

O leitor desse trecho pode se perguntar: como o narrador ficou sabendo dessas informações? Por que essas histórias ainda se mantêm vivas na memória daquela comunidade? Quem as conta e em que situações elas são contadas? Nas entrelinhas do texto, podemos inferir que ele ouviu isso de alguém, que teria ouvido de outras pessoas, indicando assim a presença de narrativas transmitidas de maneira oral. Mas no texto não há referências a performances. O valor social e estético da cultura que se propaga pela oralidade fica esmaecido, pois são outras as preocupações do narrador. Este procura denunciar a ordem social vigente por meio de um realismo desencantado, daí a grande diferença entre a narrativa de Dantas e a narrativa transculturadora: o mito, elemento que garantiria ao texto uma cosmovisão regional, não tem espaço na narrativa realista do autor sergipano. O trecho acima, por exemplo, a respeito das mulheres do povoado, é seguido de uma crítica ao modo como elas saíam do resguardo para novamente engravidarem, numa procriação ininterrupta que era incentivada pelo português Costa Lisboa, pois gerava “braços sem conta para os roçados e os canaviais de um latifúndio de tanta terra generosa por se cultivar.” (CDM, p. 82)

Esse narrador único, ao falar das pessoas da comunidade e ao retomar as histórias que teriam dado origem ao município, procura fazê-lo com o objetivo de analisar as relações de poder existentes entre aqueles que se impuseram como os mandatários do lugar (o colonizador português e a igreja católica, representados por Costa Lisboa e pelo padre) e a população, à qual sempre se refere com desprezo, descrevendo-a como um “povinho meio cordeiro, predisposto a fanatismos de credence e beataria.” (CDM, p. 82) Ao narrar o que ia pela boca do povo, o narrador faz questão de colocar-se em uma posição analítica, revelando seu distanciamento daquela comunidade narrativa, de suas crenças e valores. Ligado aos Costa Lisboa pelo sangue dos avôs maternos, o escrivão nega também sua herança familiar:

Tenho pelejado para me libertar da falsa moral e dos hábitos seculares que me foram legados por essa gente, embutindo na minha cabeça de menino a sabedoria de seus provérbios passados de boca em boca, e que nada mais eram senão engenhos tendenciosos, urdidos para resguardar os graúdos da família para

que eles não se desgarrassem nem perdessem os privilégios, e continuassem a procriar, rezar e engabelar os bestas, sempre voltados para a chama de seus cabedais. (CDM, p. 90)

Traz satisfação a ele reconhecer o quanto é diferente dessa “gente rotineira”, embora, paradoxalmente, “essa gente” seja em muitos momentos lembrada com afeto. A narração do passado oscila entre um tom nostalgia e crítica. Ao retomar o avô, por exemplo, a figura que o narrador nos oferece é a do mítico senhor de engenho, autoridade suprema no largo território que se estendia até onde a vista não mais alcançava, cujas ordens ninguém ousava sequer questionar. Para o menino, esse avô era o exemplo de homem a ser imitado. No entanto, ao recordá-lo e ao tentar reconstruir criticamente a situação do “coronel”, o narrador confessa: “a reputação tão decente desse meu avô, e por tanto tempo falada... já não me exalta ou desvanece como antigamente...” (CDM, p. 106) e suas qualidades “já não realçam como de primeiro... sua lendária grandeza se encolhe e se apequena... a plenitude do mito se decompõe...” (CDM, p. 108). Essas constatações colaboram para a aflição que o consome. Isso ocorre porque estão no passado as bases que sustentavam sua identidade, as quais vão desmoronando à medida em que ele percebe que o mundo de outrora é tão injusto quanto o de agora. Enquanto criança, neto de proprietário de terras, ele não tinha necessidade nem maturidade para compreender a organização social.

Coivara da Memória trata da vida desse homem que, proveniente de uma classe social elevada, vivia no interior até ser separado da família e ser mandado para um internato na capital do estado. Ao retornar, já adulto, ele se vê sem posses, deserdado, e conhece então o “outro lado da moeda”: obriga-se a aceitar um trabalho enfadonho e é desprezado enquanto observa os desmandos das autoridades e das pessoas da classe privilegiada em contraposição ao silêncio e à subordinação das pessoas “do povo”.

Embora o narrador esteja no grupo dos desfavorecidos (considerando o presente da narrativa), não é com eles que ele se identifica, embora também não se identifique com os mandatários da região. Na verdade, trata-se de um sujeito que não se sente “parte” daquela região. E, se as pessoas humildes do município a seu ver são “gente muito rude e muito tola” (CDM, p. 80), mesmo os avós não escapam de seu desprezo, uma vez que também são tidos como incultos, uma vez que o narrador por vezes destaca suas inúmeras “desinteligências”.

Cabe pensar de onde vem todo esse sentimento de inadaptação revelado pelo narrador. Arriscamos dizer que ele se origina dos contatos que o personagem estabeleceu quando deixou o ambiente interiorano e foi para o colégio interno em Aracaju. Sem dúvida, foi esse afastamento forçado que lhe permitiu, ao voltar à sua terra após muitos anos, enxergar aquele espaço e aquelas pessoas de uma maneira diferente. A educação formal recebida na escola, o gosto pela leitura e a convivência com pessoas que possuíam outra cultura fizeram com que ele se sentisse diferente dos moradores de Rio-das-Paridas: “fico abobado de constatar o tanto que mudei por imperativo do trato com outras pessoas, e das transformações que o tempo opera por dentro da gente, às vezes até invertendo valores e perspectivas que ele próprio subtrai e acrescenta voluntariosamente...” (CDM, p. 87)

Leitor de filosofia e papiricador de livros, o narrador se sente estrangeiro naquela terra de gente inculta. Chega mesmo a ter na parede do cartório a reprodução de uma obra de Chagall, imagem que permite a ele fugir momentaneamente da dureza daquela vida:

Para diluir um pouco a secura e retemperar esta atmosfera pesada onde me sinto estrangeiro, é que trago a reprodução deste lírico Chagall, aqui dependurada do esteio caído onde se encosta esta escrivinha. É apenas uma pequena estampa retangular que não mede mais de um palmo por meio, mas onde cores e pinceladas se harmonizam e se condensam a exaltar o braseiro das paixões que correm... (CDM, p. 72)

A gravura, deflagrada em cores, contrasta com o cenário cinzento que o abriga. É interessante ressaltar a escolha de Marc Chagall, um artista com tendências modernistas, o que remete este narrador para fora da cultura local, explicitando gostos adquiridos em outro âmbito cultural. Porém, paradoxalmente, é na cidadezinha atrasada que ele escolhe viver e, mesmo demonstrando desprezo por aquele espaço e pelo estilo de vida das pessoas que o habitam, são as dores dessas pessoas que ele procura compreender e é a miséria dessa terra que ele se dispõe a denunciar. Essa mesma dualidade foi percebida por Andrade (2008, p. 6), para quem

o narrador de *Coivara da Memória* é um sujeito de uma personalidade multifacetada e portador de uma cultura multiforme, na medida em que é através da própria memória e da queima desta – já

que o termo coivara significa originalmente grande fogueira – que o próprio narrador recupera todo um mundo esmaecido de valores sócio-populares, nos quais ele se reconhece e dos quais, paradoxalmente, ele se afasta.

A junção dos elementos citados acima, desde a inadaptação do narrador à cultura da região até o gosto pela literatura e pela arte modernista, faz dele um sujeito diferente daqueles que protagonizam o romance regionalista romântico ou da geração de 30. Certamente ele não lembra o vaqueiro Arnaldo. Tampouco se aparenta ao rude Paulo Honório ou ao inculto Fabiano. Não se trata também do regionalismo no qual o autor estabelece uma distância simplista entre o narrador letrado e o sertanejo iletrado, nem existe ali um narrador oral como é o caso de Riobaldo. A dificuldade na análise da obra de Francisco Dantas está justamente em achar o tom do regional em sua obra, haja vista a relação de aproximação/afastamento que seus narradores demonstram em relação à cultura regional. Seus sertanejos, talvez com exceção do Mané Piaba de *Cartilha do Silêncio*, são sempre sujeitos com veleidades literárias e nunca estão inseridos na comunidade, pois se sentem superiores aos moradores locais. Se há nos textos de Dantas uma tensão entre o elemento regional e o universal, ela certamente se mostra na constituição desses narradores ambivalentes e até mesmo na posição do próprio escritor que, desejando retratar sua região, acaba por negar aspectos de sua cultura, preterindo-os em função de valores externos.

Vejamos outro exemplo dentro de *Coivara da Memória* em que isso ocorre. Trata-se do episódio do personagem Garangó. Garangó é um negro escravo que foge de um dono violento e chega ao engenho Murituba pedindo pouso. O negro se instala na fazenda, em uma cabana fora da vista das pessoas. Vive ali durante muitos anos, sem língua e sem memória, com medo de ser encontrado pelo antigo senhor. Protegido por um silêncio empedernido, numa “mudez entaipada por todos os mistérios” (CDM, p. 252), Garangó acaba despertando a desconfiança e animosidade dos outros funcionários da fazenda e se isola de tal forma que sua vida: “passou a ser inventada de qualquer jeito, preenchida com os achados mais estapafúrdios, as versões mais degradingoladas, que oscilavam de acordo com o talento e o engenho de cada inventadeiro. Nesse descompasso, teceram lendas e lendas.” (CDM, p. 214) Na língua e na imaginação do povo, Garangó conquista fama de lobisomem:

Se algum menino chamador-de-boi esbarrava com Garangó pelas veredas dos pastos antes que a barra do dia rompesse a neblina – logo corria espavorido deixando os mansos animais ao deus-dará! Mais que depressa ia passar adiante que vira Garangó desvirando lobisomem: e algum dos que isso ouvia certamente acudiria a dizer incontinenti que por isso não dormira de noite, o diabo do rabudo rondando em rajadas fedorentas pelo terreiro da casa, dando tapas nos cachorros com a mão apinhada de ferrões! E assim cada criatura do Murituba ia adubando, condimentada a pragas e palavrões, a estranha reputação de Garangó, bicho-homem cativo do fadário errante de andar solto pelas estradas e terreiros da noite, cuspidando labaredas e maldições. (CDM, p. 279)

Após sua trágica morte, Garangó passa a ser temido como alma-de-outro-mundo. É mais uma cena em que a narração deixa entrever traços da cultura popular sergipana, referendando as crenças das pessoas que habitavam o engenho:

Também os homens viviam cercados de medo, evitando os caminhos desolados, duvidando entre si dos pretextos que urdiram para justificar a morte do condenado. Achavam que o negro velho, aparecendo como visagem, vivendo e morrendo entre as labaredas, tinha trato feito com todos os demônios. Apostavam que o danado tinha artes com o cão, que não tardava a voltar lançando fagulhas pelas ventas, emissário de satanás. (CDM, p. 314)

Podemos dizer que o texto mostra, por meio do percurso do personagem, a presença do imaginário do povo do interior de Sergipe. Isso pode ser visto como um traço de oralidade, enquanto busca de uma retomada dos valores culturais daquela localidade. Entretanto, o narrador, que enquanto criança chegou a crer que Garangó fosse mesmo um “bicho entronchado e rabudo, nutrido a sangue de meninos pagãos” (CDM, p.312), revela que na verdade o negro era somente um desvalido, uma criatura sem identidade, emudecida pela sua condição social. Ao explicar a condição de Garangó, o narrador retira o revestimento oral que a inserção da lenda poderia ter trazido ao texto. O elemento mítico, quando explicado, perde sua condição de oralidade, tornando-se objeto de análise do sujeito letrado.

Nesse contexto, o que nos parece é que, ao olhar para seu mundo, o narrador de *Coivara da Memória* vê nele apenas seus aspectos negativos: a cidadezinha sem identidade, atrasada econômica e culturalmente; o povo inculto e crédulo, ludibriado por qualquer um que possua uma condição financeira melhor ou detenha um

discurso bem elaborado; a justiça enganosa, vendida a quem mais oferecer; a falta de esperança, dada a inexorabilidade dos infortúnios dos habitantes. A nosso ver, trata-se de um sujeito que se recusa a tirar os pés de sua aldeia, mas que tem o mundo como horizonte e, aliás, acredita que esse mundo externo oferece muito mais que a sua terra miserável. Assim, a ligação com sua região não é pacífica: ele a vê com severidade, reconhecendo nela tão somente seus problemas e limitações, o que o torna um homem amargurado e confere ao texto um tom de desencanto.

O desencanto também parece ser o eixo condutor em *Os Desvalidos*. Ao contrário de *Coivara da Memória*, este romance traz vários narradores. Entretanto, a rigidez das desgraças do mundo representado faz com que, embora se diversifique o foco, os retratos criados sejam muito parecidos.

O primeiro narrador, Coriolano, é a figura central desta história de anulação. Trata-se de um personagem que surpreende pelo empreendedorismo, uma vez que sua história de vida mostra as muitas tentativas que fez para estabelecer-se. Assim como o narrador-tabelião do primeiro romance, ele também é um homem estudado:

Moleque inteligente! Só não gostava de conta de tabuada. Com seis meses de cartilha, já adiantadinho, dava na ponta da língua lições de catecismo, e lia com gosto a *Seleção clássica*. Daí pra diante, embrenhou-se no *Lunário Perpétuo*, na *História sagrada*, e desembrenhou-se a devorar a estante do tio, mormente o cancionário de Romano da Mãe d'Água, Inácio da Catingueira, Fabião das Queimadas. (OSD, p. 26)

Com facilidade para aprender, o tio ensina a ele os segredos da manipulação de fórmulas, e passa a exercer o ofício quando o tio lhe deixa uma pequena botica como herança. Assim, Coriolano começa a vida endireitado, tendo um futuro garantido. Entretanto, o negócio acaba falindo por conta da “canadas de remédio de bula e de caixinha que passaram a ser procuradas com teimosia e muita fé, na miúda farmacinha de um par de portas que lhe fazia despique plantada na outra esquina, e que no ano seguinte já se ampliaria.” (OSD, p. 28) Este é o primeiro golpe que este narrador sofrerá com a vinda da modernização para o interior, visto que não terá condições de competir com os medicamentos industrializados e teimosamente se negará a vendê-los em sua botica. Mas Coriolano não se dá por vencido. Ainda jovem e cheio de vitalidade, logo encontra outro ofício rendoso, passando então a fabricar bombons de mel, negócio que “já nasceu de vento em

popa!” (OSD,. P. 29). Porém, mais uma vez ele perde a freguesia para outro negociante. Desta vez foi para o Robertão, protegido de um coronel, que passou a oferecer grandes tijolos de rapadura para a população, ganhando fregueses pela quantidade da mercadoria e pelo preço mais acessível. Ainda por cima, Coriolano se vê crivado de impostos a pagar: “Todo santo dia vinha taxa, vinha multa! O que era de fazer um sujeitinho franzino e sozinho, contra as costas largas do Robertão? Pronto! A sua sorte já estava cancelada! O resto, o fiado comeu.” (OSD, p. 30) Desta vez o moço sente duramente o golpe. O desejo de vencer na vida com trabalho honesto parece cada vez mais distante. Diminuído, ele se oferece então para aprendiz do mestre seleiro Isaías. O novo trabalho rende a ele pouco dinheiro e a certeza de que havia descido de posição. Mesmo assim se estabelece na praça e arranja encomendas. Mas novamente se vê frente a frente com o fracasso: vinda de Jequié, invade a cidade um pessoal trazendo selas e mantas vindas de fábrica, com modelos e cores chamativas que deslumbram a população e tornam obsoleto o trabalho exercido pelo seleiro. Coriolano se vê obrigado a deixar a cidade e ganhar o mundo como mestre remendão, oferecendo seus serviços aqui e ali, vivendo de seu parco rendimento e da caridade alheia. Trata-se de um personagem cuja condição social indigente advém das mudanças que a industrialização causou nas pequenas localidades do interior. Os ofícios exercidos por Coriolano, artesanais, se extinguíram em confronto com a produção industrial e relegaram muitos sujeitos à miséria.

O mundo que Coriolano nos oferece é, pois, hostil: “É, a vida quebra a gente, amolece a moleira, e enverga até o pensamento!” (OSD. p. 50) Sua condição miserável contamina seu olhar sobre a cidade e as pessoas:

Mas a cidade veio lhe parecendo encardida e despovoada, com uns porcos magros e chafurdar na pasmeira melada de alguma lama, como se o tempo parado segurasse os braços para trás. Viu até gente, que antes passava por grã-fina, andar de enfiada com a miudeza, passando arriada de vergonha, de enxada ou estrovenga no ombro. (OSD, p. 51)

A miséria não escolhe suas vítimas. Todos estão à sua mercê e isso agrada ao seleiro, “uma vez que, perdida no meio das outras, a sua indigência escorrega despercebida.” (OSD, p. 52) Desta forma, o destino dos demais personagens se aproxima do de Coriolano. Este, cansado de correr mundo, resolve retornar à

estalagem construída por seu pai, a qual ele abandonara ainda menino, em busca de um futuro menos limitado. É na estalagem que, depois de muito tempo, Coriolano consegue se estabelecer e ser respeitado. Vejamos: em todos os ofícios exercidos por ele, Coriolano sempre mostrou dedicação e competência. Na função de estalajadeiro ocorrerá o mesmo. A princípio, o leitor que a essas alturas já se compadece da situação do personagem, acredita que enfim ele encontrou seu lugar. Juntamente com o amigo Zerramo e com o vaqueiro Filipe, Coriolano tem ali alguns meses de felicidade e abundância. Mas sua tranquilidade é passageira. Desta vez, no entanto, o inimigo a ser enfrentado é outro: o cangaço. A presença da trupe de Virgulino nas redondezas espanta os hóspedes da estalagem. Por fim, o cangaceiro invade a propriedade e acaba por matar Zerramo, enquanto Coriolano consegue escapar, deixando para trás a última oportunidade de levar uma vida menos miserável. Mas não é somente o cangaço a espalhar o terror na região: “E ainda de sobra tem a força do governo de tal modo espalhando o medo e o terror...” (OSD, p. 134) São as tropas do governo que executarão outra desvalida: Maria Melona. Por meio desta personagem, o escritor desmascara a condição da mulher naqueles ermos, destinadas ao casamento ou à desonra. A cena da execução de Maria é um dos pontos culminantes na narrativa:

Arrebatado do punhal de Lampião pelo amor de Maria Melona, no dia seguinte, já em terras da Bahia, Filipe caiu na mão da força volante, que o amarrou a nó-de-porco a dois passos da mulher desarvorada, que a gritos, coices e dentadas, serviu de pasto a todo um batalhão, estuprada ante seus olhos vidrados, para depois ser retalhada a facadas, oferecida de bandeja aos urubus. Logo ela, a criatura mais direita e mais honrada deste mundo! (OSD, p. 216)

A morte de Maria ocasiona a loucura de Filipe, outro personagem cujo destino é a total anulação:

No corrente do tempo, só mesmo vendo no corpo de formigueiro tanta chaga e tanto estrago, é que se avalia o que passou. Onde terá perdido os dentes, a realeza, o viço da face aguda e a pele branca lavada – que virou esta feição assim furrabienta de barriga de tatu? /.../ Assim abestalhado, de tutano amolecido na cachola, parece ter perdido o faro para as reações mais rudimentares e sinaladoras do rebanho humano. (OSD, p. 217-218)

Diante desta cena, “Coriolano abre o peito, e na vista de todo mundo se desata a chorar” (OSD, p. 219), também ele vítima do mesmo desvalimento. A sina dos “heróis” termina com Filipe convertendo-se no último sobrevivente do grupo. Seu destino: o desvario, a destruição de sua condição humana.

Como observou a professora Marta Costa, em *Os Desvalidos*: “A engrenagem da injustiça, da violência, do medo, da pobreza e da desumanização tritura os desprotegidos, reservando apenas aos coronéis /.../, ao governo e à “firma graúda” as gostosuras da vida.” De modo que, no romance, o “desequilíbrio social é a mola mestra do banditismo e do desamparo...” (COSTA, 1994, P. 28).

Contribuindo para tornar ainda mais contundente a cosmovisão representada no texto, está a certeza da inevitabilidade dos fatos. Em muitos momentos, Coriolano compartilha com o leitor seu desencantamento diante da vida agreste: “Vivera torturas mais do que o comum dos homens, padecera mais que Jesus Cristo! O que tinha de gente e terra, perdera tudo na força do trabuco. Está esvaziado...” (OSD, p. 20). Suas derrotas causam nele a “sensação de que a vida se reduz a titica de galinha” (OSD, p. 19), embora o seleiro perceba que não é o único a sofrer naquela terra, uma vez que o desvalimento parece ser a sina de toda a gente: “É a sina que iguala todos nós, conforme o quilate de cada um: ou a morte, que nem aconteceu com o compadre Zerramo, ou senão a fome e o rebaixamento.” (OSD, p. 86)

Percebemos, ao analisar a cosmovisão dos narradores dos dois romances iniciais de Francisco Dantas, que ambos compartilham da condição dramática do nordestino, citada pelo escritor em suas declarações. Os personagens se assemelham ao escritor no que diz respeito ao valor que dão à leitura e à instrução, embora tais conhecimentos, capazes de alçar esses sujeitos a uma categoria diferente dos demais habitantes da região, não tenha garantido a eles condições de vida mais dignas. A negação dos valores populares também é algo compartilhado entre o escritor e seus personagens e representa um dos grandes paradoxos dentro da ficção do autor: como afirmar que a escrita de Dantas é “uma transposição artística de suas raízes” sem levar em conta o distanciamento que sua postura acarreta em relação à região?

O que podemos afirmar é que o posicionamento do escritor, bem como de seus narradores, nos leva a conceber a regionalidade na obra de Francisco Dantas como a representação de uma região que oscila entre os valores tradicionais do

passado e os valores da sociedade moderna. Dessa forma, o regionalismo de Dantas explicita as modificações que o espaço e a cultura regional têm sofrido com o impacto da modernização, mas nem por isso deixa de ser uma forma de resistência à homogeneização cultural promovida pela globalização, graças ao seu esforço em traduzir em literatura os problemas de sua região.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho pretendeu analisar a produção ficcional de Francisco J. C. Dantas com uma dupla perspectiva: primeiramente, procuramos perceber de que maneira e em quais aspectos a obra do autor se insere em uma tradição ficcional: o regionalismo literário. Como vimos, este é um tema controverso, cujas peculiaridades e problemáticas são discutidas no primeiro capítulo desta dissertação. Neste capítulo, vimos que não é possível tratar o regionalismo como um movimento literário datado e estanque. Ao contrário, trata-se de reconhecer o termo como a denominação de um conjunto de obras dotadas de determinadas características, mormente relacionadas ao espaço e ao homem representados no texto, e que sofreram influências de fatores ligados a questões históricas, econômicas, sociais, culturais e estéticas. A análise dessas obras revelou uma significativa capacidade de transformação, o que garantiu a sobrevivência do gênero, mesmo nestes tempos de “mundo globalizado”.

Confrontando a obra de Dantas com a de seus antecessores, descobrimos que algumas das polêmicas envolvendo o regionalismo continuam atuais e ainda hoje influenciam as escolhas dos escritores, como é o caso, por exemplo, da oposição entre regionalismo “realista” e regionalismo “mítico”, ou, ainda, a procura do equilíbrio entre a linguagem do narrador culto e a do personagem iletrado. Por outro lado, descobrimos também que o caminho aberto por alguns autores permitiu ao regionalismo transmutar-se e evoluir, o que oportunizou o surgimento de obras de qualidade inegável que, por seu valor artístico, muitas vezes deixaram de ser vistas como regionalistas para adentrar a categoria de “obras universais”.

Graças às opções de Francisco Dantas para a elaboração de seus primeiros romances, os quais retomam temáticas como a decadência dos engenhos de açúcar, o cangaço e a vida dos desvalidos no Nordeste, a crítica prontamente o aproximou de Graciliano Ramos, José Lins do Rego e até de Guimarães Rosa. Como afirmamos, Dantas reforça essa aproximação ao declarar explicitamente sua admiração pelos autores citados. Contudo, constatamos que não é possível afirmar categoricamente que a escrita de Dantas se aproxime deste ou daquele autor. Isso porque, embora o sergipano faça uma releitura das obras que o precederam, Dantas possui um estilo próprio, capaz de inocentá-lo de algumas acusações precipitadas,

como a de ser um “imitador de Guimarães Rosa”. Pelo contrário, afirmamos que entre a escrita de ambos há semelhanças muito superficiais, reduzidas ao trabalho com os vocábulos da língua, quando muito. Nossas reflexões nos levaram a perceber que a escrita de Dantas se aproxima mais da produção de Graciliano Ramos, ambos homens inconformados com a realidade vivida e cujas obras refletem universos angustiados e sombrios.

Como resultado de tais aproximações e distanciamentos, vimos que, se para alguns críticos Dantas seria uma espécie de plagiário dos autores regionalistas, para outros sua obra foi capaz de “reinventar” o regionalismo, dando-lhe um novo sopro de vida. O segundo capítulo, no qual analisamos a linguagem e a estruturação literária nos romances iniciais do autor, mostrou-nos um escritor que leva a sério o ofício e procura encontrar a melhor forma de colocar no papel as “suas raízes”. Nem sempre ele consegue, é verdade. Muitas vezes, aliás, a impressão que se tem é de que o personagem deseja desesperadamente cortar essas raízes, arrancar-se de sua terra, tamanha a negatividade com que o espaço é construído nos romances. Isso não impede que Francisco Dantas dê mostras de dominar a arte da literatura: o autor explora as possibilidades da linguagem e da narrativa, lançando mão de estratégias modernas de composição. Porém, quando analisamos a cosmovisão em seus textos, nos deparamos com narradores desencantados, que se sentem deslocados em seu mundo. São personagens ambíguos, que em tese representam o homem interiorano e sua cultura, mas que, analisados com mais atenção, revelam uma angustiante inadaptação em relação à região. O espaço os oprime e a cultura regional parece lhes causar aversão, dada sua condição “inferior”.

A regionalidade na obra de Francisco Dantas se mostra problemática, desde a linguagem, que oscila entre os termos recolhidos da tradição oral e a expressão erudita, até a visão de mundo, reveladora de um distanciamento da região e de sua cultura. Talvez esta seja uma condição do romance regionalista contemporâneo: uma dualidade de posições, resultado dos embates entre a condição geográfica e cultural do interior do país e o processo de industrialização e homogeneização cultural característicos da sociedade capitalista, que avançam sobre esses espaços, modificando-os e atingindo também os sujeitos que ali habitam. Como não lembrar o pobre Coriolano, engolido sucessivamente pelos avanços da modernização?

Nesse contexto, ressaltamos a ousadia de Francisco J. C. Dantas em trazer à tona narrativas de ambientação rural/interiorana, propondo-se a enfrentar os

muitos desafios que essa escolha implica. Como vimos, mesmo que em alguns aspectos sua obra se preste a controvérsias da crítica, é evidente que Dantas já possui um lugar importante na literatura brasileira contemporânea.

Por fim, acreditamos que a pesquisa acerca da produção literária de Dantas nos ajudou a perceber que o fazer literário se renova constantemente e por vezes se coloca diante das muitas contradições que nos tempos atuais parecem tão propensas a um diálogo amistoso, mas que na verdade estão longe de se atenuar: o rural e o urbano, o culto e o popular, o regional e o universal. Desta maneira, a obra de Francisco J. C. Dantas, ao buscar incorporar o homem interiorano e a cultura regional (mesmo lançando mão de um discurso enobrecido) e dando novo alento às obras feitas fora dos grandes centros urbanos, além de oferecer ao leitor o prazer da leitura, ajuda a manter em ebulição os debates acerca dos problemas que permeiam a literatura e a cultura.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, José Maurício Gomes de. **5`fUX], ~c`fY[]cbU]ghU bc`fca UbWV`VfUg]Y]fc.** Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.
- ALENCAR, José de. **C`gYfHUbYtc.** 3. ed. São Paulo: Ática, 1982.
- AMADO, Jorge. Discurso de posse na Academia Brasileira. In: **>cf[Y5 a UXc`dcj c`Y hYffU.** 40 anos de literatura. São Paulo: Martins, 1972.
- ANDRADE, Carlos Drummond. José Lins. In: REGO, José Lins do. **A Yb]bc`XY 9b[Yb\ c.** 94. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- ANDRADE, Maria Luiza Oliveira. Intertextos e cultura sergipana em “Coivara da Memória”, de Francisco Dantas. **hYfX]gVd`]bUf,** Sergipe, v. 7, n. 7, Jul/Dez 2008. Disponível em: http://www.posgrap.ufs.br/periodicos/interdisciplinar/revistas/ARQ_INTER_7/INTER_7_Pg_183_193.pdf Acesso em 11 set. 2010.
- ARAÚJO, Felipe. Espinhento e Escaldado. **C`Dcj c,** Fortaleza, suplemento Sábado, 19/04/1997.
- ARÊAS, Vilma. O escritor contra a língua. : **c`U XY`G" DU`cž** São Paulo, Caderno Mais! 25/05/1997. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs250542.htm> Último acesso em 27 out. 2010.
- ARINOS, Afonso. Pelo Sertão. In: ARINOS, Afonso. **CVfUg`7ca d`YfUg.** Rio de Janeiro: 1968.
- ASSIS, Machado de. Instinto de Nacionalidade. In: **CVfU Wta d`YfU.** ç. 3. Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 1994.
- BARBOSA, João Alexandre. “Introdução a O sertanejo”. In: ALENCAR, José de. **C`gYfHUbYtc.** São Paulo: Cultrix, 1969.
- BAKHTIN, M. (Volochinov). **AUf]ga c`Y`U Z]cgcZ]UXU`]b[i U] Ya "** 7. ed. São Paulo: Hucitec, 1995.
- BAKHTIN, Mikhail. **DfcV`Ya Ug` XU Dcf]hWU XY 8 cglc]fj g_].** 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **A U]]UY`fVb]WUZUfY`Y dc`]hWU.** ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOSI, Alfredo. **<]ghCE]U 7 cbV]gU XU @hYfUi fU 6 fUg]Y]fU.** 40. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOSI, Alfredo. A Escrita e os excluídos. In: BOSI, Alfredo. *Quilômetros de silêncio*. São Paulo: Cia das letras, 2002.

BRUN, André Adriano. *Cartilha do Silêncio e A dança dos cabelos*. uma leitura da condição feminina em Cartilha do Silêncio e A dança dos cabelos. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel. 2008.

BUENO, Luís. *Os excluídos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Cia Ed. Nacional, 1967.

_____. Literatura e Subdesenvolvimento. In: *Estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Ática, 1987.

_____. *Ensaio sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. *Momentos decisivos*. ç. 2. 8. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.

_____. *Org. Vinícius Dantas*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2002.

_____. Na noite enxovalhada. In: ANTÔNIO, *Os excluídos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CHIAPPINI, Ligia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. *Revista de Letras*, Rio de Janeiro, v. 8, 153-159, 1995.

CHIOSSI, Eliana Mara de Freitas. Coivara da memória: releitura e reescritura da regionalidade. *Revista de Letras*, n.º 3, Jan/jun 2010. Disponível em: <<http://www.ucs.br/ucs/tplRevistaLetras/posgraduacao/strictosensu/letras/revista/3/suario/coivara.pdf>> Acesso em 03 out. 2010.

COELHO, Marcelo. Pastiches Parnasianos. : *Revista de Letras*, São Paulo, Caderno Mais! 06/04/1997. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs060416.htm>> Último acesso em 27 out. 2010.

COSTA, Marta Moraes da. O destino desenha a desumanização em “Os desvalidos”. *Revista de Letras*. Curitiba (UFPR), v. 43, p. 25-34, jan-dez 1994.

COUTINHO, Afrânio. *Os excluídos*. 12. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *I a 'c` \ Uf` fMbUa cfUXcL'gcVfY` U`cVfU`XY` : fUbWjgWt` >`"7 . 8 UbHjg.* Disponível em

<http://www.posgrap.ufs.br/periodicos/interdisciplinar/revistas/ARQ_INTER_8/INTER_8_Pg_15_21.pdf> Acesso em: 10 jul. 2010.

DANTAS, Francisco J. C. *7 c`jj UfUXU`a Ya OEU*. São Paulo: Estação Liberdade, 1991.

_____. *Cg`8 Ygj U]Xcg`* São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *7 Ufj` \ UXc` gj` .bWjc*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. Reservo as melhores horas para a minha escrita. *C` ; Uc*, Natal, p. 15-21, out. 1999.

_____. A lição rosiana. *F Yj jgHjGW]dHj* (Belo Horizonte), çÈ5. } . 10, p. 386-92, 1º semestre, 2002.

_____. A lição de Graciliano e de Rosa. *÷bhYfX]gWjd`]bUf*, æno IV, ç.8, jan-jun de 2007. Disponível em: <http://www.posgrap.ufs.br/periodicos/interdisciplinar/revistas/ARQ_INTER_8/INTER_8_Pg_07_10.pdf> Acesso emKset. 2010.

DANTAS, Paulo. Sagarana emotiva. *C`9gHjXc`XY`G~c`DUi`c*, 29 de junho de 1968. Suplemento literário, ano 12, n. 583, p. 1.

ESLAVA, Fernando Villarraga. Atualidade e pertinência do conceito de transculturação narrativa: uma hipótese de trabalho. *F Yj jgHj @fUg*, nÈ35 – Jul/Dez 2007. Disponível em <http://w3.ufsm.br/revistaletas/artigos_r35/art11.pdf> Acesso emK10 jun. 2010.

FERNANDES, Frederico A. G. *5` W[i Y]fU` XU`Y]hi fU`Y`U`XYgZcggj`]nU, ~c`XU`j cn.* a poesia oral na literatura de viajantes. Disponível em: <<http://www.santiago.cu/hosting/linguistica/Detalles.PHP?recordID=1286>> Acesso em 07 de jul. 2010.

GERÔNIMO, Sidiney M. *@Uj ci fUXY`XY`jWjg.* visibilidades de gênero nos romances de Francisco J. C. Dantas. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, SE. 2008.

LAFETÁ, João Luiz. Coivara da Memória. In: *5`X]a Ybg~c`XUbc]Hj`Y`ci Hfcg`YbgU]cg`* São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2004. (Org. Antônio Arnoni Prado)

_____. "Coivara da memória" reinventa o regionalismo. : *c` \ U` XY` G` DUi`c*, [1992?].

LINS, Álvaro. Valores e misérias das vidas secas. In: RAMOS, Graciliano. *J]XUg` gYWjg*. 32. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1974.

LOBATO, Monteiro. *I fi d.g*. 30. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

- MACHADO, Irene A. **C`fca UbW`Y`U`j cn.** a prosaica de M. Bakthin. Rio de Janeiro: Imago/FAPESP, 1995.
- _____. **FchYjfc`XY`Y`hi fU.** Inocência de Visconde de Taunay. São Paulo: Ática, 1997.
- MARCHEZAN, Luiz Gonzaga. Os feitos dos desacreditados em Fogo Morto e Os Desvalidos. In: MARCHEZAN, Luiz Gonzaga e TELAROLLI, Sylvia (Urg.) : **UWYg`Xc` bUffUXcf.** Araraquara: Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2003.
- MARTINS, Wilson. Mudança de guarda. **>cfbU`Xc`6 fUgJ`.** Rio de Janeiro, 30 de abril de 1994, p. 4.
- MARTINS, Eduardo Vieira. **5` ja U` Ya` Xc` gYfh-c` Ya` >cgf` XY` 5`YbWUf.** 1997. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.
- MATTOS, Florisvaldo. **7 c`j UfU`•WjXU.** Tarde Cultural dedicada a Francisco J. C. Dantas, Salvador, 4 de fevereiro de 1995.
- NUNES, Benedito. Texto de apresentação. In: DANTAS, Francisco J. C. **7 c`j UfU`XU a Ya` OEjU.** São Paulo: Estação Liberdade, 1991.
- OLEA, Héctor. **C`DfcZYggcf`F]cVUXc.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
- OLIVEIRA, Izabel Cristina da Costa Bezerra. **C` a cXYfbc` Ya` Xi Ug` dYfgdYWj Ug` fY]]cbU]gHug.** uma análise de UÁÛ`ã : ^ÁÁU•ÁÖ^•çãã[•. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal. 2001.
- PACHECO, CARLOS. **@U`j cn`Yb`U`Y`fU.** sobre la construcción de la oralidad em la ficción latinoamericana. Disponível em: <http://148.206.107.10/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=6&tipo=ARTICULO&id=2009&archivo=7-135-2009gdr.pdf&titulo> Acesso em K17 de out. 2009.
- PAES, José Paulo. No rescaldo do fogo morto, sobre Coivara da Memória, de Francisco Dantas. **HfUbg`Y`hi fUg.** São Paulo: Ática, 1995.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. **<]ghOE]U`XU`]hYfUi fU`VfUg]Y]fU.** prosa de ficção: de 1870 a 1920. Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: Edusp, 1988.
- PIRES, Antônio Donizeti. Coivaras, palimpsestos e novas lavouras. **HYffU`F`ci U`Y` ci hfUg`hYffUg`Èç.** 5, p. 62-76, 2005.
- RAMA, Angel; AGUIAR, Flávio; GUARDINI T. VASCONCELOS, Sandra (Org.) **@hYfUi fU`Y` 7i`hi fU`bU` 5a`ff]WU` @h]bU.** ^nsaios Šatino Americanos. São Paulo: Edusp, 2001.
- RAMOS, Graciliano Ramos. **J]XUg`gYWUg.** 32. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1974.
- RAMOS, Graciliano. **G~c`6`YfbUfXc.** 73 ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

RAMOS, Clara. **A YgfhY ; fUWjUbc**. confirmação humana de uma obra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

REGO, José Lins do. **DcYgjUYj jXUzYbgUjcg**. Rio de Janeiro: Ed. Universal, 1945.

_____. **A Yb]bc`XY'9b[Ybl c**. 94. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

REGO, José Lins do. : **c[c`Acfhc**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

RIBEIRO, Joana Darc. **C`WUgc`AcfY**. Disponível em:

<<http://www.revistas.ufg.br/index.php/sig/article/viewFile/7294/5161>> Acesso em 26 dez. 2010.

ROSA, João Guimarães. ; **fUbXY`GYfh-c**. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SACRAMENTO, Adriana Rodrigues. **Æ gca VfU XY i a U VUff][i XU**. memória e experiência em Coivara da Memória, de Francisco J. C. Dantas. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília, Brasília, 2004.

SILVEIRA, Célia Regina da. O caipira: protagonista da nacionalidade. In: FERNANDES, F. e LEITE, E. (Org.) **CfU]XUXY`Y`jhfUhi fU &** práticas culturais, históricas e da voz. Londrina: Eduel, 2007.

TAUNAY, Visconde de. **bcW.bWjU**. 23 ed. São Paulo: Ática, 1996.

_____. **A Ya OEjUg**. Org. Sérgio Medeiros. São Paulo: Iluminuras, 2005.

TÁVORA, Franklin. **7 UfUg`U7]bWjUhc**. Pernambuco: J. W. Medeiros, 1872.

TEIXEIRA, Glauciane Reis. **C`XYgj`YUf`Xc`g].bWj`Ya`7c]j`UfU`XU`A`Ya`OEjUz`XY` : fUbWjgWc`8`UbUg**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

VICENTINI, Albertina. **C`gYfh-c`Y`U`jhfUhi fU** Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/fchf/article/view/1778/2139> Último acesso em 10 ago. 2010

ZUMTHOR, Paul. **5`YfUY`Uj`cn.`U`jhfUhi fUa`YXjY`U**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Amálio Pinheiro. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.