

Crítica literária: memórias e imagens do regionalismo literário brasileiro

André Tessaro Pelinser*

Resumo

Este ensaio analisa a presença e a persistência de certa tradição regionalista nas letras brasileiras, traçando ligações metodológicas do aporte teórico oriundo das investigações sobre imaginário e memória coletiva com aquele consolidado por parte da crítica literária nacional. Busca-se evidenciar de que maneira as aproximações à obra de arte e os julgamentos de valor produzidos veicularam imagens aceitas e apreendidas na memória coletiva, as quais se tornaram, não raras vezes, índices determinantes de leitura, solapando a legitimação do regionalismo.

Palavras-chave

Regionalismo. Imaginário. Memória coletiva. Crítica literária.

Encontrar palavras para o que se tem diante dos olhos, como isso pode ser difícil.
Mas, quando vêm, elas batem o real com pequenas marteladas até que nele
tenham gravado a imagem como numa chapa de cobre.

Walter Benjamin

Antes de iniciar um estudo como este, a primeira informação de que o pesquisador deve dispor é a de que se encontra em um terreno pantanoso, abarrotado de percalços e, para utilizar um termo regionalista de Simões Lopes Neto (2009, p. 33), de um "manantial" de conceitos imbricados entre si e não raras vezes apressados. Juízos de valor historicamente abundaram, como era de se esperar da crítica literária, posto ser essa a sua função. No entanto, a imagem que consolidaram fundou raízes, algumas vezes, em justificativas exteriores ao texto, como o contexto histórico e as condições sociais de produção artística, e em outros momentos apenas em sua fatura interna. São escassos os exemplos em que foi exitosa a ligação entre ambas dimensões. Porém, também este fato deve ser compreendido com boa dose de ressalva e generosidade para com a crítica, uma vez que deslindar esse nó definitivamente não é tarefa simples.

* Aluno do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, nível Doutorado, da UFMG. Mestre em Letras, Cultura e Regionalidade, pela Universidade de Caxias do Sul. Bolsista de produtividade CNPq.

De todo modo, por mais que nossa boa vontade compila esta reflexão a entender as circunstâncias nem sempre favoráveis ao exercício crítico, não deveremos fugir à análise que pretendemos conduzir, nem mesmo ignorar afirmações perigosas já solidificadas pelo tempo. Para iluminar os motivos que levaram determinadas obras a surgirem como a “roseira baguala” (LOPES NETO, 2009, p. 47), da qual nos fala o contista gaúcho, dentre um conjunto de produções frequentemente apreendido como se fosse o lodaçal em que afundou Maria Altina, será mister considerarmos a origem do sangue que as sustenta vistosas nos mais altos patamares do cânone literário brasileiro.

Por isso, o título deste trabalho, bastante específico, não foi escolhido ao acaso, como evidentemente jamais poderia ser. Contudo, o mais relevante neste caso é o artigo indeterminado “um”, que, a bem da verdade, também não é tão indeterminado assim, tampouco se refere a um objeto muito impreciso. Paradoxalmente, o que ele aponta é justamente seu oposto. Se existem memórias e imagens de um regionalismo, logo se compreende que haja outros, os quais talvez possuam outras imagens e sejam relacionados a diferentes memórias. Muito embora seguidamente pareçamos desejar esquecer o fato, houve – e talvez ainda haja – diversos regionalismos literários no Brasil, mesmo que, por motivos escusos, com alguma frequência tenhamos optado por referenciá-los com nomenclaturas várias, de modo a separar o joio do trigo sem necessitar de qualificativos como bom e ruim ou sem atentar com responsabilidade para a posição de onde se enuncia.

Partimos, então, do pressuposto de que seja inegável que o discurso crítico constrói imagens, as quais não são necessariamente dispositivos visuais. Como é sabido, a representação de determinado contexto através da palavra, seja em prosa bem como em poesia, conduz o leitor por uma miríade de paisagens que podem facilmente se desenhar em sua mente com a força da realidade. Mas não só a literatura é hábil nessa tarefa, como também o são os estudos que se fazem sobre ela, apesar de ser pouco usual pensá-los sob essa ótica. Semelhantes a imagens da imagem, as análises críticas têm poder para construir ou destruir os sentidos de uma obra, à medida que iluminam suas possibilidades de significação ou, por outro lado, focam sua atenção prioritariamente sobre defeitos, em detrimento das qualidades. Frutos dessas escolhas, por vezes conscientes, noutras devidas à sensibilidade e às influências do investigador, surgem imagens acerca da obra literária que porventura se firmam como referências na maneira de vê-la.

Sobretudo quando se tratam de críticos abalizados, detentores de posições relevantes no meio acadêmico, a força com que tais posicionamentos podem se consolidar facilita o apagamento das lacunas que sempre existem. Não à toa, Pierre Bourdieu (2003, p. 116) elucida que “a eficácia do discurso performativo que pretende fazer sobrevir o que ele enuncia no próprio acto de o enunciar é proporcional à autoridade daquele que o enuncia.” Se certamente nenhum trabalho jamais esgotará as questões propostas, não é só nesse fator que residem os problemas em nossa área. Na tentativa de avançar e de ver avanço nas letras brasileiras, nossa crítica por vezes não hesitou em julgar com mão pesada obras cuja comparação com textos mais recentes favorecia estes últimos.

É certo que, por um lado, conforme nos diz T. S. Eliot (1950, p. 49), “*no poet, no artist of any art, has his complete meaning alone*”¹, já que deve estar envolvido por um sentido histórico, isto é, uma percepção que conjuga não só a “pretericidade” (pastness) do passado, mas também a sua permanência no presente. Por outro lado, tal princípio crítico implica uma conformidade, uma coerência que não é uma via de mão única, dado que “*what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them*”² (ELIOT, 1950, p. 49 – 50). Ou seja, o aparecimento de novas obras de arte modifica a estrutura pré-estabelecida, deslocando, algumas vezes significativamente, seus membros. Cabe notar, porém, algo óbvio e frequentemente deixado de lado: as obras, por si só, não produzem deslocamento algum; tal papel cabe principalmente à recepção crítica e aos discursos que ela veicula, tanto acerca do novo, como seus respingos nos textos já antigos.

Não é incomum que uma obra, quando de seu surgimento, produza reações várias e contraditórias. Talvez por conta de seu alto caráter de inovação, quem sabe pelo simples fato de o texto literário não trazer, *per se*, nenhuma essência transcendental ou inefável, conforme também defende Bourdieu (1996, p. 12), o certo é que está invariavelmente ligado a um contexto social, artístico. Desse modo, necessitam da chancela crítica, a qual embora possa levar anos ou ser imediata, provavelmente jamais será isenta. Exemplo interessante dessa questão pode ser tomado no debate oriundo do lançamento, em 1956, de *Grande sertão: veredas* e *Corpo de Baile*, de Guimarães Rosa, e de *Vila dos Confins*, de Mário Palmério. Conforme opina Wilson Martins (2010, p. 413), “na medida exata em que Guimarães Rosa tem sido superestimado, Mário Palmério tem sido subestimado”, o que, no fundo, não deveria causar surpresa. A prosa rosiana, em primeiro lugar, identificava-se mais facilmente com certo desejo de sobrevida da estética modernista, levando críticos como Augusto de Campos, citado por Martins, a traçarem paralelos naquele sentido e exaltarem sua produção, muito embora o escritor os negasse (MARTINS, 2010, p. 411 – 412). Há que se destacar, ainda, a posição proeminente ocupada pelo embaixador, cidadão do mundo, poliglota; uma reputação já consolidada quando vêm à luz os livros de 56, tudo concorrendo para o sombreamento de Palmério.

É forçoso, então, que pesemos as imagens legadas até nossos dias no que tange a determinadas correntes e obras literárias. Para tanto, ancoramos nossa reflexão na argumentação proposta por Michel Maffesoli e ousamos estendê-la brevemente. Segundo o teórico (2001, p. 76), “não é a imagem que produz o imaginário, mas o contrário. A existência de um imaginário determina a existência de conjuntos de imagens. A imagem não é o suporte, mas o resultado.” Entretanto, acreditamos haver entre os dois fenômenos uma relação de reciprocidade e dependência, de forma que,

¹ “Nenhum poeta, nenhum artista de qualquer arte, tem seu significado completo sozinho.” (Tradução livre).

² “O que ocorre quando uma nova obra de arte é criada é algo que acontece simultaneamente a todas as obras que a precederam. As já existentes formam uma ordem ideal entre elas, que é modificada pela introdução das novas (as realmente novas) obras no seu meio.” (Tradução livre).

se o imaginário é quem gera a imagem, a existência desta última contribuirá para a consolidação e a manutenção daquele. Há, a nosso ver, um processo de retroalimentação, caracterizado pela influência dos motivos imagéticos na sociedade, responsável por uma paulatina e silenciosa apreensão dos modos de ver e pensar que denotam um imaginário.

Nessa linha, ainda conforme Maffesoli (2001, p. 76), podemos dizer que existe um "imaginário parisiense que gera uma forma particular de pensar a arquitetura, os jardins públicos, a decoração das casas, a arrumação dos restaurantes, etc. O imaginário de Paris faz Paris ser o que é." Como construção histórica e também resultado de uma atmosfera, tal imaginário pode ser entendido como uma aura sempre a produzir novas imagens. Do mesmo modo, esse raciocínio pode ser facilmente transposto para a investigação aqui proposta. Afinal, assim como há um imaginário parisiense que produz uma forma de pensar a cidade, já há um imaginário solidificado sobre o regionalismo literário brasileiro que comumente induz o olhar do leitor a determinado tipo de leitura. Se o imaginário de Paris faz Paris ser o que é, ao leitor desavisado, o lugar-comum de nossas considerações sobre o regionalismo o faz ser o que é. E, evidentemente, como no caso da capital francesa, isso é uma construção histórica, uma atmosfera consolidada por anos de crítica literária.

Não é à toa que, ao tratar da escultura de Tony Smith em seu livro intitulado *O que vemos, o que nos olha*, Georges Didi-Huberman (1998, p. 184) sentencia que "por outro lado, a crítica da imagem produz ainda uma imagem dialética", adicionando que "em todo caso seria esta sua tarefa mais justa", como já havíamos defendido anteriormente. A despeito disso, é imprescindível destacarmos a afirmação grifada pelo próprio autor, tamanha sua relevância. Na esteira da argumentação que conduzimos até este ponto, ao criticar uma obra, seja ela literária, seja de artes plásticas, produz-se outra imagem sobre ela; uma imagem dialética, cabe notar, devido às relações traçadas por ela entre o objeto avaliado, seu contexto, o passado no qual deita raízes e quiçá o futuro que influenciará. Se, como nos diz o autor (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 184), "o crítico de arte, com efeito, se acha diante de seu próprio vocabulário como diante de um problema de faíscas a produzir de palavra a palavra", estão aí sinalizadas as implicações do resultado final de seu trabalho, quando a fricção dos termos puder ter formado muito mais do que faíscas. Logo, entende-se o peso que podem ter determinadas imagens produzidas, dado que, como o próprio Didi-Huberman assinala, nos termos de Walter Benjamin (*apud* DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 184), "encontrar palavras para o que se tem diante dos olhos, como isso pode ser difícil. Mas, quando vêm, elas batem o real com pequenas marteladas até que nele tenham gravado a imagem como numa chapa de cobre."

Toda essa reflexão, por conseguinte, pode redundar no pensamento de Nilda Teves (2002, p. 64) sobre a questão, para quem, "no que se refere à investigação histórica, tanto o documento quanto o leitor refletem a bacia semântica de seu tempo como um conjunto homogêneo de representações que manifestam o imaginário sociocultural da época." Ora, precisamente por esses percursos, poderemos compreender como se pensou – e, em larga escala, ainda se pensa – a presença de uma possível tradição regionalista em nossa prosa de ficção.

Considerando o imaginário – o repertório de imagens e ideias que ele abriga – como construto histórico e empreendendo uma investigação sobre alguns dos pressupostos que o estruturaram no que se refere ao âmbito desta análise, algo da bacia semântica relativa à crítica literária do século passado se iluminará, mostrando, não raras vezes, facetas intrincadas do problema que foram tratadas demasiadamente *en passant*. Nesse diálogo com/contra imaginários levado a cabo tanto pela arte quanto pela crítica, um jogo de consolidação e desaparecimento ganha espaço.

A esse propósito, entra em cena o papel fundamental da memória coletiva, encarregada de registrar, por inúmeros meios e em estreita ligação com o imaginário social do período, mormente suas ideias dominantes. Partindo de Maurice Halbwachs, Michael Pollak reforça a condição da memória estruturada por pontos de referência que a inserem – assim como, por extensão, *nos* inserem – na coletividade. Para o autor (POLLAK, 1989, p. 3, grifos nossos), entre tais pontos,

incluem-se evidentemente os monumentos, esses lugares da memória analisados por Pierre Nora, o patrimônio arquitetônico e seu estilo, que nos acompanham por toda a nossa vida, *as paisagens*, as datas e *personagens históricas*, [...] *as tradições e costumes*, certas regras de interação, o folclore e a música [...].

Tal assertiva pode ser, ainda, complementada pela ponderação de Teves (2002, p. 64), para quem é frágil considerarmos o documento como dado empírico, posto que “ele é sempre monumento, transbordado pelo imaginário.” Deste ponto de vista, também a literatura figurará como monumento, um monumento no qual se lê o imaginário de um período, e cuja leitura crítica será também a expressão de um conjunto de representações coletivas. Consequentemente, não é demasiado recordarmos aqui, uma vez mais, o termo específico que utilizava Eliot ao se referir às obras já constantes na tradição e passíveis de sofrer ressignificação pelas posteriores, a saber, “the existing monuments” (ELIOT, 1950, p. 50), isto é, os monumentos já existentes.

Com uma presença suficientemente clara em nossas memórias e em nossa relação mais básica com as letras brasileiras, não é possível, de fato, compreendermos *paisagens* como a Rio de Janeiro machadiana do século XIX, os sertões secos de Canudos ou o telurismo pujante dos Gerais senão enquanto monumentos, lugares de memória tão sólidos quanto o patrimônio arquitetônico parisiense. Tampouco nos vêm à mente de outra forma *personagens históricas* como Rubião, como o sertanejo pedregoso e simbiótico de *Os Sertões* ou o metafísico Riobaldo. Todos eles, indelevelmente inscritos numa visão histórico-literária do Brasil, são já pontos de referência que inserem tanto nossa memória quanto nós mesmos numa coletividade, assim como o são as *tradições e costumes* por eles veiculadas. Tornaram-se, sobretudo, mas não só, para o estudante de literatura, importantes lugares de memória, objetos fulcrais em qualquer reflexão sobre o assunto.

Não obstante, é surpreendente o modo como frequentemente lançamos o olhar crítico sobre eles. Principalmente no que concerne àquelas personagens vinculadas a um mundo caracterizado pelo adjetivo de “regional”, temos observado uma invariável ressalva, um constante “mas”, que visa resguardá-las de um qualificativo que parece

trazer, intrínseco, um demérito. Contudo, seria previdente lembrarmos sempre do que afirma Eliot, ao se referir à relevância do rouxinol na poesia de Keats e concluir que, embora o pássaro não evidencie nenhuma ligação direta com os sentimentos expressos pelo texto, ele comporta algo imprescindível para que a síntese poética seja desencadeada (ELIOT, 1950, p. 56).

No caso do regional, é do fundo íntimo de suas particularidades que brotam as possibilidades artísticas. Riobaldo, por exemplo, jamais seria Riobaldo senão naquele sertão hipotético e poético rosiano. De lá, e não da Dublin de Joyce, surge sua força expressiva, a idiossincrasia que o torna tão único. Com toda sua pretensa universalidade, ele é mais do que tudo particular. Como, portanto, pretender ignorar o cerne dessa ficção? A imagem consolidada acerca do regionalismo literário brasileiro não deixa de possuir uma parcela de responsabilidade, por levar críticos renomados como Alfredo Bosi (2002, p. 430-432) a compararem Guimarães Rosa com vultos internacionais como o já mencionado Joyce, mas também Borges, Gadda, Buzzati, Calvino, Faulkner e Cortázar, em detrimento de seus pares nacionais.

O mesmo autor, tratando do espinhoso tema anos antes, não pesa a mão ao sentenciar ainda que “os regionalistas típicos esquivaram-se aos problemas universais, concentrando-se na estilização de seus pequenos mundos de província, cujo passado continuava virgem para a literatura brasileira.” (BOSI, 1967, p. 56), muito embora em nenhum momento se detenha sobre uma definição de o que vem a ser um “regionalista típico” ou os supostos “problemas universais”. As categorias, que, desta forma, parecem dadas *a priori*, são em verdade construídas *a posteriori*. Com efeito, a apreensão e a reprodução desse pensamento, facilitados pela proeminente posição do crítico, alimentam e retroalimentam o imaginário de que falávamos anteriormente.

Ademais, é capital considerarmos: caso o “regionalista típico” não se esquivasse ao “problema universal” e tratasse dele em sua obra, ela necessariamente atingiria este *status*? Vê-se, assim, que as ponderações entram pelo terreno da estética sem abordar estética. Não teria Guimarães Rosa se concentrado justamente na estilização de seu pequeno mundo de província, cujo passado, por sinal, não estava mais virgem, mas bem batido nas teclas de nossas letras? De resto, não é o que faz todo grande artista, partir da particularidade de um pequeno mundo para estilizá-lo até a síntese artística? Logo, apesar de dizer pouco, a afirmação do grande crítico congrega determinados pré-conceitos, como se também Coelho Neto não tratasse do amor e da violência (talvez universais) em bons contos como “A Cega”, integrante de *Sertão*.

Não surpreende, então, a visão solidificada posteriormente, em *História concisa da Literatura Brasileira*, quando ao tratar do texto rosiano o autor deixa de lado o regionalismo e postula definições relacionadas aos “processos mentais e verbais inerentes ao contexto que lhe deu a matéria-prima da sua arte”, a qual, segue, “não foi, nem poderia ter sido, regionalismo banal” (BOSI, 2002, p. 434, grifos nossos). Desse modo, além de termos migrado do *típico* para o *banal*, há qualquer espécie de fundo determinista na afirmação. A obra rosiana sequer poderia ter sido regionalismo banal, isto é, de má qualidade, posto que se funda em processos mentais e verbais inerentes àquele contexto. É como se a realidade em que Rosa apanhou sua “matéria vertente” resguardasse algo inerentemente contrário ao chamado regionalismo banal,

evitando de forma natural os riscos daquele caminho. Outrossim, ignora-se que escritores como Afonso Arinos buscaram sua matéria prima no mesmo local, nos mesmos processos mentais e verbais, apesar de sua obra não ter sido pesada na mesma balança.

A imagem de um determinado regionalismo vai, portanto, criando raízes como metonímia de um todo. A despeito de uma discussão estética detida na qualidade das diversas obras, os postulados absolutistas quanto a fatores que dizem pouco sobre o texto passam a fazer escola – e, mais grave, *tornam a nomenclatura de uma tradição literária gradualmente sinônimo de literatura de má qualidade*, conforme bem aponta Marisa Lajolo (2005, p. 327) ao final de seu estudo intitulado “Regionalismo e história da literatura: quem é o vilão da história?”.

Tanto é que outro intelectual abalizado, se acerta por um lado, talvez exagere por outro. Primeiramente, Antonio Candido encontra uma fórmula interessante para condensar a questão no que tange à obra rosiana, a qual, para ele, seria “revolucionária [...], solidamente plantada no que se poderia chamar a universalidade da região.” (CANDIDO, 2006, p. 195). Como se vê, o autor não hesita ao falar da “universalidade da região”, avançando na direção contrária à histórica insistência em separar o regional do universal como se os dois fossem categorias opostas, especialmente como se a boa obra de arte necessitasse rejeitar seu *status* regional para adquirir certa atemporalidade.

Não opondo regionalidade a universalidade, dado que a oposição correta seria entre particularidade e universalidade, Candido reflete acertadamente. Mas isso não o impede de, no mesmo momento, separar Guimarães Rosa dos demais escritores da tradição à qual se filia, descrevendo-o com o já clássico “super-regionalista”, um rótulo que, a bem da verdade, diz pouco sobre o autor de *Sagarana* e apenas o eleva a um patamar mitificador. Em seguida, ao falar de um regionalismo mais ou menos específico, situado certamente antes do modernismo, o crítico é taxativo: “Gênero artificial e pretensioso, criando um sentimento subalterno e fácil de condescendência em relação ao próprio país, a pretexto de amor da terra, ilustra bem a posição dessa fase que procurava [...] um meio de encarar com olhos europeus as nossas realidades mais típicas.” (CANDIDO, 2008, p. 121). Afinal, cabe perguntar então quais são/eram os olhos da crítica. A partir de que referencial ela procurou apreender essas produções e qual repertório imagético construiu sobre elas? Enquanto a crítica literária buscava na Europa a medida para as comparações, estabelecendo os níveis de excelência a partir dos escritores daquele continente, o mesmo direito não foi dado à obra literária. Em alguns casos, o menor sinal de influência estrangeira foi motivo para repúdio.

Nessa linha, talvez um dos mais notórios casos de visão europeizada seja aquele observado na crítica de Lúcia Miguel Pereira, autora cujo renome na metade do século XX contribuiu largamente para a sustentação de posicionamentos como aqueles que circunscrevem o regionalismo a “obras cujo fim primordial for a fixação de tipos, costumes e linguagem locais, cujo conteúdo perderia a significação sem esses elementos exteriores, e que se passem em ambientes onde os hábitos e estilos de vida se diferenciem dos que imprime a civilização niveladora.” (PEREIRA, 1988, p. 175). Ora, tal assertiva nos leva de imediato à consideração de que as obras dessa corrente

jamais visaram o *status* de arte, uma vez que desejaram primordialmente fixar tipos, costumes e linguagens; não teriam buscado uma síntese artística na representação da realidade, mas tão somente o documentário. Para tanto, seu conteúdo perderia o sentido sem a superficialidade exterior, sem a região propriamente dita, o que, infere-se, não ocorreria com a obra de um Machado de Assis desprovida do Rio de Janeiro... Esta, inclusive, não pertence à tradição regionalista por estar ambientada sob a égide da "civilização niveladora", a qual, diga-se, Machado não cessava de criticar. Vê-se logo, portanto, com que olhos foi analisada essa parcela da Literatura Brasileira por intelectuais investidos de um poder simbólico capaz de marcar a ferro a chapa de cobre das nossas consciências.

Se, ao invés de abordar a produção regionalista usando de postulados que não raras vezes dizem mais sobre a própria crítica do que acerca das obras, não tivéssemos esquecido algumas lições do passado, talvez pudéssemos ter sido outros os deslocamentos ocorridos em nossa tradição, para retomar os termos de Eliot. As imagens que produzimos e as memórias que fixamos sobre o regionalismo como um todo apagaram muitas vezes as idiosincrasias dos autores, nivelando parte deles por baixo e deixando suas obras calcadas em leituras pré-conduzidas.

Se é óbvio que não devemos colocar em pé de igualdade a produção de um Coelho Neto e um Guimarães Rosa, não é menos certo que há imaginários pré-construídos acerca da obra de cada um deles, de modo que o leitor comumente chega a elas dotado de um olhar, no mínimo, viciado. Ademais, outra consequência dessas atitudes é que escritores tão bons quanto os mais destacados sejam relegados à sombra, como ocorre com o anteriormente citado Mário Palmério. Por conseguinte, em aproximações à obra de autores como Coelho Neto ou Afonso Arinos, chegamos receosos de encontrar um texto enfadonho e pedante, condizente às representações coletivas usuais sobre eles. E não são poucas as vezes em que realmente os encontramos, sobretudo quando não colocamos em dúvida tal imaginário, em privilégio do texto, quando não o deixamos nos surpreender. Já ao nos avizinharmos da poética rosiana, a expectativa é grande, e o texto mostra seu brilho com facilidade ao leitor aberto a ela. Por fim, no caso de um Mário Palmério, simplesmente não nos acercamos da obra, praticamente desconhecida.

Enfim, se em lugar das abordagens que brevemente observamos, posto não ser possível, nos limites desta reflexão, analisar detidamente seus diversos exemplos em nossa historiografia³, tivéssemos dado mais crédito à lúcida afirmação de Santiago Nunes Ribeiro ainda no longínquo ano de 1843, poderíamos, quem sabe, ter valorizado diferentemente uma arte que buscava acima tudo se desvencilhar da matriz europeia. Tratando, na verdade, da poesia *árcade*, o crítico conduz um pensamento relevante ainda nos dias de hoje, ao dizer que "a poesia brasileira da época anterior à Independência foi o que devia ser. [...] Ninguém pode sentir inspirações completamente estranhas ao seu tempo." (RIBEIRO, 1974, p. 39).

³ Outro trabalho nosso (PELINSER, 2010), publicado na Revista Antares – Letras e Humanidades, discorre sobre estes e outros críticos do período, partindo de referencial teórico diverso e aprofundando a discussão em outros pontos.

Parece-nos claro que o mesmo vale para aqueles que Bosi chama “pré-modernistas”. Pretender que escrevessem como Mário de Andrade, Graciliano Ramos ou Guimarães Rosa, como os pesados juízos de valor sugerem, é desejar que vivessem em outro século. Não é outro senão esse o questionamento proposto por Ribeiro no debate com os românticos: “Mas o romantismo, que muito contribuiu para que essa crítica liberal predominasse, terá razão em pretender que as literaturas de outras épocas carecem de beleza neste ou naquele dos seus aspectos, só porque nele não se acha a forma que nos agrada?” (RIBEIRO, 1974, p. 40). Afinal, se a estética rosiana é louvável na metade do século XX, não parece justo almejar encontrá-la no século anterior, e, uma vez que isso não ocorra, deplorar os escritores do período, fazendo valer, inclusive, julgamentos facilmente apressados, como se viu.

Na mesma esteira, vale destacar o estudo de Araripe Jr. acerca do Naturalismo e do Romantismo brasileiros, período este em que podemos situar o florescimento do nosso regionalismo. Tratando daquilo que denomina por “estilo tropical” e cuja valorização defende para nossas letras, o autor nos diz que:

O tropical não pode ser correto. A correção é o fruto da paciência e dos países frios; nos países quentes, a atenção é intermitente. Aqui [...] compreende-se que fora de todas as coisas a mais irrisória pôr peias à expressão nativa e regular o ritmo da palavra pelo diapasão estreito da retórica civilizada, mas muito menos expansiva. (ARARIPE JÚNIOR, 1978, p. 126).

Porém, ao contrário do que queria o pensador, tal expansividade foi mais de uma vez alvo de críticas e reprovações, julgada como excesso, sinônimo de rebarbas deixadas no texto. Apareceu nas palavras da crítica – ou deveríamos dizer “nas faíscas das palavras da crítica”, para lembrar Benjamin? – como a estilização simples dos mundos de província ou como a pretenciosa artificialidade de um gênero menor, quando, de fato, representava a força íntima e particular oriunda de uma fatura dos meios expressivos calcada na originalidade de um meio cultural muito próprio.

Não obstante, se surgir, aqui, uma ressalva à proposição de Araripe Jr., acusando-a de fundar-se numa concepção determinista, devemos argumentar que – muito mais hoje do que na época – ela não se sustenta. A sua base, o tempo comprovou, é antes de tudo cultural, uma vez que mesmo no século XXI há um imaginário de tropicalismo que volta e meia diferencia as visões de mundo da América Latina daquelas da Europa.

Portanto, como pertinentemente assinala Lajolo (2005, p. 327) no trabalho já mencionado, os regionalismos sul-americanos, que poderiam ter se arvorado em dissidência da matriz europeia pela articulação ao hibridismo cultural do continente, acabaram por ver essa perspectiva sufocada pelo olhar europeizado da crítica. Muito embora nas análises canônicas de autores como Graciliano Ramos e Guimarães Rosa sua condição regional ou regionalista até seja mencionada, sua presença é sinalizada invariavelmente *en passant*, como uma incômoda pedra no sapato que necessita ser atirada para longe no meio do percurso, para jamais ser vista. Enquanto eles surgiram no topo de nossas letras com a força e a visibilidade da roseira baguala de que nos falava, no início, Simões Lopes Neto, os pilares que os sustentam não pouparam uma

série de outros escritores, tanto anteriores, quanto seus contemporâneos, deslocando-os de uma tradição que poderia, é evidente, ter sido escrita em outras linhas.

Prova disso são alguns trechos tomados de obras expressivas dos dois extremos temporais do regionalismo literário brasileiro, os quais evidenciam que não são tão grandes como se costuma pensar as diferenças na fatura narrativa. Transcrevemos duas passagens de José de Alencar, sendo uma de *O Gaúcho*, publicado em 1870, e outra de *O Sertanejo*, de 1875, e um segmento de "Dão-Lalalão", novela integrante de *Corpo de baile*, obra de 1956 de Guimarães Rosa:

Só em um caso o Canho castigava o ginete brioso: era quando o bruto se revoltava. [...] Fora desse caso do desafio, o rebenque e as chilenas eram trastes de luxo e galanteria. Somente usava deles em circunstâncias extraordinárias, quando era obrigado a montar em algum cavalo reiúno e podão, desses que só trabalham como o escravo embrutecido à força de castigo.

Tinha o gaúcho inventado uma linguagem de monossílabos e gestos, por meio da qual se fazia entender perfeitamente dos animais. Um hup gutural pungia mais seu cavalo do que a roseta das chilenas; não carecia de rédeas para estacar o ginete à disparada: bastava-lhe um psiu. (ALENCAR, 1955, p. 70 – 71).

O cavalo cardão, que ele montava, parecia compreendê-lo e auxiliá-lo na empresa; não era preciso que a rédea lhe indicasse o caminho. O inteligente animal sabia quando se devia meter mais pelo mato, e quando podia sem receio aproximar-se do comboio. Andava por entre as árvores com destreza admirável, sem quebrar os galhos nem ramalhar o arvoredo. (ALENCAR, 2007, p. 17).

Soropita, a bem dizer, não esporeava o cavalo: tenteava-lhe leve e leve o fundo do flanco, sem premir a roseta, vezes mesmo só com a borda do pé e medindo mínimo achêgo, que o animal, ao parecer, sabia e estimava. Desde um dia, sua mulher notara isso, com o seu belo modo abaianado [...] Soropita tomara o reparo como um gabo; e se fazia feliz. Nem dado a sentir o frio do metal da espora, mas entendendo que o toque da bota do cavaleiro lhe segredasse um sussurro, o cavalo ampliava o passo, sem escorrihar cócega, sem encolher músculo, ocupando a estrada com sua andadura bem balanceada, muito macia. (ROSA, 2001, p. 27 – 28).

A despeito da similaridade no tom, que certamente pode ser encontrada em outros autores filiados à vertente, o discurso rosiano não serviu para legitimar e sustentar a presença do regional na Literatura Brasileira, uma vez que sua imagem foi sistematicamente minada pelo pensamento e pela crítica de viés modernista, os quais, incapazes de aliar os dois paradigmas, o rural e o urbano, trataram de fortalecer seu padrão estético em detrimento de qualquer outro. O interior, o símbolo do país atrasado em relação ao resto do mundo, foi momentaneamente expurgado de determinada maneira de pensar a história e a sociedade, rearticulando os valores dentro de um padrão gradualmente legitimado. Dessa forma, quando Rosa consegue combinar as duas visões de mundo, uma delas já possui pouco ou nenhum mérito, tornou-se sinônimo de carência e provincianismo, numa imagem que lentamente ficou gravada no conceito de regionalismo como numa chapa de cobre.

Referências

- ALENCAR, José de. **O gaúcho**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.
- _____. **O sertanejo**. São Paulo: Martin Claret, 2007.

- ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. Estilo tropical: a fórmula do Naturalismo brasileiro. **In:** BOSI, Alfredo (apres. e sel.). **Araripe Jr: teoria, crítica e história literária**. São Paulo: Edusp, 1978, p. 124 – 128.
- BOSI, Alfredo. **A literatura brasileira**. v. 5 – O Pré-modernismo. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1967.
- _____. **História concisa da literatura brasileira**. 40. ed. São Paulo: Cultrix, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Trad.: Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. **O poder simbólico**. 6. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- _____. **Literatura e sociedade**. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad.: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.
- ELIOT, Thomas Stearns. Tradition and the individual talent. **In: The Sacred Wood: essays on poetry and criticism**. 7. ed. Londres: Methuen & Co. Ltd., 1950.
- LAJOLO, Marisa. Regionalismo e história da literatura: quem é o vilão da história? **In:** FREITAS, Marcos Cezar. **Historiografia brasileira em perspectiva**. 6. ed. São Paulo: Contexto, 2005, p. 297 – 328.
- LOPES NETO, João Simões. **Contos gauchescos & Lendas do sul**. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. **In: Revista Famecos**. Porto Alegre, n. 15, agosto/2001.
- MARTINS, Wilson. **História da inteligência brasileira: volume 7: 1933 – 1960**. 3. ed. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2010.
- PELINSER, André Tessaro. Olhares sobre o regionalismo literário brasileiro: uma perspectiva de estudo. **In: Antares – Letras e Humanidades**, Caxias do Sul, n. 4, jul./dez. 2010, p. 106 – 120. Disponível em:
<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/569/427> Acesso em 01/02/2011.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. **História da literatura brasileira: prosa de ficção: de 1870 a 1920**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP, 1988.
- POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p. 3 – 15.
- RIBEIRO, Santiago Nunes. Da nacionalidade da literatura brasileira. **In:** COUTINHO, Afrânio (org.). **Caminhos do pensamento crítico – Vol. I**. Rio de Janeiro: Americana, 1974, p. 30 – 61.

ROSA, João Guimarães. **Noites no sertão** (Corpo de Baile). 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

TEVES, Nilda. Imaginário social, identidade e memória. In: FERREIRA, L. M. A.; ORRICO, E. G. D. (orgs.). **Linguagem, identidade e memória social: novas fronteiras, novas articulações**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

Title

Literary criticism: memories and images of the Brazilian literary regionalism

Abstract

This essay analyzes the presence and the persistence of a regionalist tradition in the Brazilian literature, drawing methodological connections between theoretical contributions from the studies on imaginary and collective memory and the ones consolidated by part of the national literary criticism. This paper intends to throw light on how the approach to the work of art and its judgment conveyed images that were accepted and apprehended by the collective memory, often becoming determining guidelines for reading, which undermined the legitimization of regionalism.

Keywords

Regionalism; Imaginary; Collective memory; Literary criticism.

Recebido em 31/05/2012. Aprovado em 31/10/2012.