

A REDEFINIÇÃO DO DISCURSO CENTRO-PERIFERIA ATRAVÉS DO HIPER-REGIONALISMO NA LITERATURA BRASILEIRA: A CONFLUÊNCIA ENTRE OS PROJETOS IDEOLÓGICO-LITERÁRIOS DE ARIANO SUASSUNA E GUIMARÃES ROSA

Prof. Ms. Peterson Martins Alves ARAÚJOⁱ (doutorando da UFRN)

Resumo:

A formação literária brasileira desde a época colonial gravitou entre a tensão da cor local e os ditames estético-ideológicos ibérico-europeus. Todavia, como Antonio Candido aponta em *Formação da Literatura Brasileira* (1957), tivemos um lento caminhar do Arcadismo ao Romantismo e Realismo/naturalista, onde respectivamente seus autores-síntese José de Alencar e Machado de Assis irão deslocar essa tensão para o contexto rural-regionalista e o citadino-cosmopolita. Assim, a partir dessa perspectiva Antônio Candido, em seu ensaio *Literatura e Subdesenvolvimento*, estabelece a transformação do discurso regionalista como ponto de percepção dessa tensão a partir da *consciência do atraso econômico*. Então, partindo da percepção de Cândido e utilizando os princípios da estética e do discurso de Bakhtin procuramos prescrutar o discurso do hiper-regionalismo (a vertente contemporânea da estética regionalista) em um estudo comparativo entre o projeto literário de Rosa em *Grande Sertão: Veredas* e Ariano Suassuna em *Romance d'A Pedra do Reino*.

Palavras-chave: hiper-regionalismo, Antônio Candido, Guimarães Rosa, Ariano Suassuna

1 A encruzilhada teórica

Utilizamos esse termo **encruzilhada** em uma dupla acepção. A primeira, para descrever o momento teórico da contemporaneidade onde observamos tanto a junção como a dissipação de forças e linhas teóricas. Esse movimento dialético é um reflexo de toda uma diversidade cultural que terá repercussões na própria identidade nacional, tal como se percebe no seguinte trecho:

O primeiro efeito tem sido o de contestar os contornos estabelecidos da identidade nacional e o de expor seu fechamento às pressões da diferença, da 'alteridade' e da diversidade cultural. Isto está acontecendo, em diferentes graus, em todas as culturas nacionais ocidentais e, como consequência, fez com que toda a questão da identidade nacional e da 'centralidade' cultural do Ocidente fosse abertamente discutida. (HALL, 2005, p.83)

Já na segunda acepção adotamos uma reflexão simbólica, baseada no **Dicionário de Símbolos** de Jean Chevalier (ENCRUZILHADA, 2007, p.367-370), em que **encruzilhada** terá vários significados; dentre eles, a de um lugar de extrema força e que será passagem para planos metafísicos (como também da realização do pacto satânico). No entanto, escolhemos a relação feita, na mitologia grega, a esse *locus* como pertencente a uma divindade de origem incerta: a *Hécate* (a deusa das encruzilhadas), a senhora dos três mundos (o céu, a terra e os infernos) e que, por isso tinha o rosto e o corpo tríplice. Suas estátuas eram colocadas em encruzilhadas onde os viajantes depositavam suas oferendas. Acreditava-se que a deusa favorecia os nascimentos, conservava a vida e determinava o seu término. Dessa forma, os gregos simbolicamente agregavam a encruzilhada o reflexo dos diversos aspectos que se cruzam e se debatem dentro de cada pessoa; e, na qual devemos sempre escolher o melhor rumo. Da mesma forma, em nosso estudo, Hécate será a alegoria de todo romancista que (implícita ou explicitamente / consciente ou inconscientemente) constrói suas produções artísticas sob o viés das três faces de Hécate, que denominaremos aqui da seguinte forma: o **narrador**, a **identidade** e a **cultura**. Essas três categorias irão compor a estrutura do gênero romanesco, na qual entendemos, conforme Bakhtin (1998, p.162), que seu argumento servirá a **representação dos sujeitos falantes e de seus universos ideológicos**; tendo como instância elementar o **reconhecimento de sua própria linguagem numa linguagem do outro**,

sobretudo através do processo de uma **hibridização**¹ intencional que se estiliza, sobretudo guiado por princípios estéticos; que, em nosso caso, será a renovação do discurso regionalista através do **hiper-regionalismo**. E para que essas relações, nas narrativas contemporâneas, fiquem claras iremos exemplificá-las a partir da visualização dessa estética nos romances *Grande Sertão: veredas* e no *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do vai-e-volta* tanto pelas linhas das narrativas de formação ou romances de formação (*bildungsroman*) quanto pelo viés do discurso romanesco proposto por Mikhail Bakhtin em seu livro *Questões de literatura e estética: a teoria do romance* (1975).

1.1 A primeira estrada que se cruza na encruzilhada: o fenômeno do romance de formação

Na composição desse primeiro traçado, iremos situar historicamente as obras com a relação de seus respectivos narradores. Em *Grande Sertão: veredas* escrito por João Guimarães Rosa e publicado em 1956 (período político de Juscelino Kubitschek em que o Brasil vivia uma grande efervescência cultural) tendo como narrador *Riobaldo*; e no segundo, cujo narrador era Quaderna, temos o *Romance d'A Pedra do Reino* escrito por Ariano Suassuna entre os anos de 1958 e 1971 (período conturbado, politicamente falando, entre o governo deposto de João Goulart e a fase mais cruel do regime militar sob a égide do general-presidente Emílio Garrastazu Médici). As referidas obras, todavia, não foram escolhidas aleatoriamente, mas pelo fato de que, além de apresentarem um mesmo tipo de narrador e de conterem fortes linhas épicas em seus enredos, constituem **romances de formação** (*bildungsroman*)². Assim, para que possamos entender melhor essa tipologia narrativa é necessário compreendermos suas características principais que, segundo Mazzari (2010, p.93), são compostas geralmente de um enredo que trata da trajetória de um herói problemático ‘em busca de si mesmo’, passando por “inúmeras aventuras que perfazem o seu confronto educativo com o mundo” e que por isso termina fomentando a formação do próprio leitor; lembrando que, como atesta Bakhtin (1998, p. 186), a ideia de provação não se exclui do aspecto transformacional e educativo que permeia o **romance de formação**. Ampliando essa percepção, Willi Bolle, ao analisar, em seu livro *Grandesertão.br*, a construção narrativa e a própria linguagem do narrador *Riobaldo* em *Grande Sertão* chega a conclusão de que o *Grande Sertão* de Rosa termina perfazendo a trajetória formativa da própria nação brasileira, afirmando literalmente que “esse livro é o romance de formação do Brasil” (BOLLE, 2004, p.9).

Riobaldo é fruto de uma “união fortuita e ilegítima de um abastado latifundiário, Selorico Mendes com uma mulher pobre, a **Bigri** [grifo nosso] que, segundo Bolle (276-277), poderia ser uma forma velada de *bugre*. Isto termina reforçando que, no próprio nascimento (que no latim *natio*

¹ Segundo Bakhtin (1998, p.156), a **hibridização** consiste na mistura de duas linguagens sociais no interior de um único enunciado, é o reencontro na arena deste enunciado de duas consciências lingüísticas, separadas por uma época, por uma diferença social (ou por ambas) das línguas. Esta amálgama de duas linguagens no interior de um mesmo enunciado, no romance, é propositadamente um processo literário (mais exatamente, um sistema de procedimentos). Porém, uma hibridização involuntária, inconsciente, é uma das modalidades mais importantes da existência histórica e das transformações das linguagens.

² O referido tipo de romance, segundo Mazzari (2010, p.97), surge pela primeira vez em 1810, através de uma nota em um texto de uma conferência proferida pelo professor de retórica e estética Karl Morgenstern (1770-1852) na Universidade de Dorpat (atual Tartu, capital da Estônia). Contudo *bildungsroman* apenas ganhará uma aceitação na crítica literária após os estudos teóricos de Wilhelm Dilthey em que, em 1870 (cf. MAZZARI, 2010, p.101), no capítulo que trata do romance epistolar *Hipérion* de Friedrich Hölderlin discorre sobre o tema do romance de formação em seu livro *Das Erlebnis und die Dichtung* [A vivência e a poesia]. E como um dos primeiros exemplos deste tipo de romance, os críticos apontam o poema épico medieval *Parzifal* do poeta Wolfram von Eschenbach (escrito no primeiro quarto do séc.XIII) como o “romance da evolução religiosa de uma alma”, sem esquecer que o mais perfeito modelo foi o romance *Wilhelm Meister* de Goethe (cf. MAZZARI, 2010, p.93), composto por oito livros (ou capítulos) onde os cinco primeiros fazia parte de uma remessa teatral escrita entre 1777 e 1786 (sendo publicado como romance somente vinte anos depois).

possui uma vinculação etimológica com a idéia de nação), existe uma referência a gênese étnica do Brasil no momento em que ocorre a união entre o senhor (o colonizador) e pobre moradora da fazenda (quase escrava e representante da população primitiva usurpada de sua própria terra), constituindo assim, segundo Bolle (2004, p.278), uma **nação dilacerada**. O narrador também trafega entre dois mundos (ou contextos culturais) o dos despossuídos e o da elite agrária. Dessa forma seu duplo destino, apontado por Galvão (1986, p.77), como jagunço-letrado, faz com que pelo próprio *fatum* (destino), ironicamente, graças ao fato de ser letrado é que Riobaldo entra para o cangaço (auxiliando os estudos de Zé Bebelô); e também, é devido ao seu conhecimento da escrita que foi o único a desconfiar do conteúdo das cartas que Zé Bebelô estava enviando às autoridades como um possível conluio para entregar traiçoeiramente seus companheiros. Além disso, o próprio nome *Riobaldo* tem um compromisso com a formação de seu(s) interlocutor(es) (o doutor pesquisador da cidade marcado textualmente e de seus leitores no momento da enunciação) onde Bolle (2004, p.8) associa o nome do narrador ao verbo (da língua alemã) *baldowern* que, no século XIX, obteve o sentido de **explorar, ascultar, investigar**, isto é, as funções que correspondem ao ofício do historiador (do grego *historêin* = investigar). Assim, Bolle afirma no mesmo trecho, que Riobaldo à margem do Rio São Francisco (grande rio da civilização brasileira) se coloca no papel de investigador dos discursos que **relatam a história do país**, sobretudo daquilo que tem de mais **oculto, demoníaco e dissimulado**.

Paralelamente, podemos inferir que o *Romance d'A Pedra do Reino* de Suassuna relaciona-se a um **romance de formação**, pois na trajetória de seu narrador *Quaderna* temos a própria construção de um povo que, parodicamente, procura a sua identidade em um passado “glorioso” tentando apagar as suas mazelas; e, hiperbolicamente, ressaltar a sua predestinação, tal como o narrador de Suassuna faz ao proferir que

Samuel acabara de me explicar que “o gênio de uma raça era a pessoa que condensava em si, exaltadas e apuradas, as características marcantes do País”. Aquilo tocou fogo em meu sangue imediatamente, porque fora assim que eu me sentira naquele dia, na Pedra do Reino — como o Rei e a encarnação viva do Brasil. Entendi, logo, que, se eu fosse declarado “Gênio da Raça Brasileira”, meu Castelo poético e perigoso faria de mim, não mais individualmente, mas de modo “oficial e selado pelo Governo”, Rei do Brasil! (SUASSUNA, 2005, p.187)

Contudo, o tom da voz narrativa de *Quaderna* não é o mesmo ao longo do desenrolar da trama concebida para ter três partes (a primeira já publicada, em 1971, como *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*; a segunda que seria *História do Rei Degolado nas catingas do sertão*; e a terceira *O romance de Sinésio, o aluminoso, príncipe da bandeira do divino do Sertão*) que no conjunto teria o título *A maravilhosa desventura de Quaderna, o decifrador e a demanda novelosa do reino do Sertão* (cf. SANTOS, 1989, p.89). Essa variação do tom, corresponde a revelação das descobertas e conhecimentos que o narrador vai adquirindo em cada parte desta saga. Na primeira (*Romance d'A Pedra do Reino*) *Quaderna* é enviado por seu pai Pedro Justino, primeiramente para o seminário, todavia não se identifica com a vida religiosa e segue uma formação em três vertentes: a da cultura popular através do cantador e poeta *João Melchíades Ferreira da Silva*, o Cantador da Borborema, também velho soldado que participou da Guerra de Canudos (SUASSUNA, 2005, p. 233); e através dos agregados da família: a vertente da cultura afro-indígena por meio do advogado, filósofo e mestre escola *Clemente Hará de Ravasco Anvérsio* (SUASSUNA, 2005, p. 42) que batizou a corrente estética que elaborou de “Oncismo Negro-Tapuia do Brasil”; e a da cultura caboclo-ibérica pelo promotor Doutor Samuel Wandernes através da estética do “Tapirismo Ibérico-Armorial do Nordeste” criada pelo mesmo (SUASSUNA, 2005, p. 50). No entanto, não se pode esquecer que nessa trajetória da aprendizagem de *Quaderna*, é chave a segunda parte da saga que curiosamente o segmento referente aos primeiros aspectos da formação de *Quaderna* foi publicado em folhetins dominicais no *Diário de Pernambuco* no período de 15 de

novembro de 1975 até 19 de junho de 1977³. São esses folhetos intitulados **As Infâncias de Quaderna** que guardam alguns segredos da formação de Quaderna: o seu nascimento emblemático, pois não nasceu em terra, mas no mar próximo ao litoral tal como o próprio nascimento da nação brasileira (e de sua literatura) na qual surge a partir do olhar do conquistador ibérico e dos vários cronistas. Além disso, o primeiro contato (ainda garoto) com os filhos bastardos de seu pai; e a revelação de que boa parte de sua infância foi passada em uma comunidade cigana na qual aprendeu as artes adivinhatórias (e enganadoras) faz referência as trocas e usurpações culturais que ocorreram na formação do povo brasileiro. E, por último, ressaltamos o próprio aspecto que Quaderna possui na revelação de sua dificuldade relacionada ao domínio da escrita tendo uma relação muito intensa e íntima com a oralidade e, conseqüentemente, com o popular.

1.2 A segunda estrada que se cruza na encruzilhada: o discurso fragmentado intra e extradieético na busca identitária

Já com relação a montagem dos discursos, temos a figura ímpar do narrador que nos romances de Rosa e Suassuna assumirão uma posição de destaque apresentando um comportamento nômade na qual, ocultamente, manifesta um desejo de errância, como aborda Maffesoli (2001, p.16), que se coaduna nas características identitárias do sujeito contemporâneo pós-moderno. Segundo Hall (2005, p.13) essa concepção identitária rompe com o padrão fixo e assume uma **celebração móvel** mais aberta a assimilação de outros sistemas culturais, além disso ela se define historicamente (e não biologicamente) com uma concepção, muitas vezes contraditória, que se concebe em um constante **devir**.

Esse nomadismo, no entanto, se constrói tanto a partir de forças centralizadoras quanto descentralizadoras. Para isso, Riobaldo e Quaderna adotam paralelamente uma narração intradieética e extradieética. Na intradieética, temos uma narração autodieética, que consiste na posição do narrador (de forma centralizada) como protagonista da própria história que narra, mantendo muitas vezes um tom intimista e confessional (cf. D'ONOFRIO, 1995, p.64) em que se demarca identitariamente; também será essa (nos romances analisados) em que teremos o eixo principal da narração. O narrador de Suassuna, Quaderna, no **Romance d'A Pedra do Reino**, demarca-se definindo a relação cronotópica⁴ da narração.

Era aquela fatídica Quarta-Feira de Trevas, 13 de Abril deste nosso ano de 1938. Na véspera, eu fora intimado por nosso Oficial de Justiça, Severino Brejeiro, que me entregara um bilhete do Juiz Corregedor, convidando-me a comparecer perante ele, a fim de depor no inquérito aberto sobre todos aqueles acontecimentos, isto é, sobre tudo aquilo que se ligava ao assassinato de meu Padrinho e à chegada, a Taperoá, do rapaz do cavalo branco.
(SUASSUNA, 2005, p.245)

Como também, da alternância entre o discurso direto e indireto na voz narrativa desse narrador-protagonista como podemos observar tanto em Suassuna quanto em Rosa, tal como observamos no discurso de Riobaldo no seguinte trecho: *Mas aí, eu estava contando – quando eu*

³ Dessa segunda parte apenas o primeiro segmento foi publicado em livro (*Ao Sol da Onça Caetana*) em 1977; e o segundo denominado de *As Infâncias de Quaderna* ficaram, por enquanto, apenas nos folhetins publicados entre 76 e 77.

⁴ À interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimilados em literatura, chamaremos *cronotopo* (que significa 'tempo-espço'). (...) Entendemos o cronotopo como uma categoria conteudístico-formal da literatura (aqui não relacionamos o cronotopo com outras esferas da cultura).

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinas caracterizam o cronotopo artístico.” (BAKHTIN, 1998, p. 211)

gritei aquele desafio raivoso, Diadorim respondeu o que eu não esperava: – Tem discórdia não, Riobaldo amigo, se acalme. Não é preciso se haver cautela de morte com essa Ana Duzuza. (ROSA, 2001, p.56)

E no movimento descentralizador, através da narração extradiegética, temos uma construção de duas maneiras: uma forma **narrativa onisciente intrusa** (bem parecida com a que Machado de Assis usou para dialogar com o seu leitor ou interlocutor imaginário) e a da **narrativa-câmera**. A narrativa onisciente intrusa se constrói de maneira diversa em Riobaldo e Quaderna.

No primeiro temos um proprietário que se encontra na velhice, tentando dar uma ordenação a sua memória fragmentada para que assim o doutor e pesquisador da cidade⁵ possa registrar sequencialmente a história contada por Riobaldo. Contudo, ele não apenas conta, existe também uma cobrança da participação deste “doutor”. Riobaldo busca a opinião deste homem racional da cidade sobre as suas incertezas, juízos e medos: *Ah, eu sei que não é possível. Não me assente o senhor* [grifo nosso] *por beócio. Uma coisa é pôr idéias arranjadas, outra é lidar com país de pessoas, de carne e sangue, de mil-e-tantas misérias...* (ROSA, 2001, p.31). Já em Quaderna, temos um réu que se encontra preso na cadeia pública da cidade de Taperoá e que, através do depoimento detalhado prestado ao Juiz-Corregedor e a bela dama Margarida (escrivã do tribunal), interpela o júri do tribunal esperando duas coisas: ser inocentado - alcançando a liberdade; e ser sagrado “gênio da raça brasileira”.

Creio, nobres Senhores e belas Damas, que com o que Vossas Excelências já conhecem sobre mim, bem podem avaliar o sentido cifrado, astrológico e sagrado desse Canto e do meu Castelo: “as Pedras do Reino/ por outras pedras cercadas” são alusões do romance aos dois rochedos gêmeos da Pedra Bonita, de onde, há um século, meus antepassados reinaram sobre o nosso País; o Reino é o Brasil, este Sertão do mundo; o Rei, sou eu; também sou eu o Cantador cuja voz se ouvia, clamando às armas; (...) (SUASSUNA, 2005, p.323)

No narrador-câmera também presente nas narrativas de Suassuna e Rosa, temos uma narração que lembra o movimento da câmera cinematográfica construindo as cenas através de trechos descritivos sequenciados, onde se omite ao leitor o desfecho através de informações-chave. Isso é percebido em Rosa, na medida que Riobaldo poderia ter dito desde o início que Diadorim era uma mulher, mas ele sonega essa informação ao seu interlocutor para que este sinta a mesma tensão e angústia que o narrador sentiu nos momentos de conflito presentes na narrativa:

Conforme pensei em Diadorim. Só pensava era nele. Um João-de-barro cantou. Eu queria morrer pensando em meu amigo Diadorim, mano-oh-mão, que estava na Serra do Pau-d’Arco, quase na divisa baiana, com nossa outra metade dos sócandelários... (ROSA, 2001, p.37)

No narrador de Suassuna, também existe o conhecimento prévio sobre a resolução do enigma do crime de seu padrinho, todavia existe o ocultamento que, segundo NEWTON JÚNIOR (2003, p.301), só será esclarecido na última parte das **desaventuras de Quaderna**.

Seu aposento superior era um quarto quadrado, sem móveis nem janelas. O chão, as grossas paredes e o tecto abobadado desse aposento eram de pedra-e-cal. Por outro lado, meu Padrinho, naquele dia, entrara só no aposento e trancara-se lá em cima, dentro dele, usando, para isso, não só a chave, como a barra de ferro que a porta tinha por dentro, como tranca. (SUASSUNA, 2005, p.59-60)

Todas essas técnicas narrativas (ou movimentos narrativos) formam as enunciações que compõem o discurso dos narradores dentro de seus respectivos romances. Essas enunciações, por sua vez, constituem-se a partir dos enunciados que, segundo Bakhtin (1998, p.46), é a realização linguística em um dado “contexto cultural e semântico-axiológico (científico, artístico, político, etc.)” que se demarcam, identitariamente, como sujeitos nômades (cindidos e fragmentados) dentro

⁵ Esse poderia ser o próprio autor João Guimarães Rosa colocando-se dentro da narrativa em um diálogo subentendido em que o leitor do plano real não escuta nem lê textualmente essa voz do autor, mas a percebe implicitamente na narrativa.

dessa pós-modernidade. Então, a partir dessa reflexão sobre a constituição do discurso romanesco hiper-regional chegamos a segunda face de Hécate (a identidade pós-moderna), todavia só entenderemos a terceira face (a cultura) se percebermos os seus aspectos estéticos hiper-regionais que moldam essa nova expressão do romance regional no redemoinho de forças centrípetas e centrífugas que hibridizam as formas romanescas.

2 O redemoinho hiper-regional nas tensões centro-periferia

Simbolicamente, o **redemoinho** significa uma evolução dirigida por forças superiores na qual o ser humano não detém o menor controle, contudo essa evolução pode seguir tanto um movimento ascensional quanto o de queda em uma ação intensa provocando “uma extraordinária intervenção no decurso das coisas” (REDEMOINHO, 2007, p.773). Utilizamos essa imagem-metafórica para revelar que o linguísta russo Bakhtin também se apropria das **forças centrípetas e centrífugas** que agem no “redemoinho” para explicar, na sua teoria, o desenvolvimento do dialogismo e do plurilinguismo nos discursos. Para ele, as forças centrípetas são aquelas de uma ação **centralizadora** por meio do princípio verbo-ideológico que apontam uma tendência predominante na estratificação dos gêneros e variações (geralmente agem nos indícios lingüísticos do enunciado, mais especificamente os fonéticos) e que estaria mais relacionado ao texto poético; já nas forças centrífugas têm-se uma ação **descentralizadora** na medida em que da mesma forma que as centrípetas estaticamente elegem uma única forma, as centrífugas assimilam as diversas formas e variações instaurando dinamicamente um **plurilinguismo** (desta maneira o texto narrativo permitira mais intensamente esse processo). Essas forças, no entanto, agem simultaneamente, conforme aponta Bakhtin (1998, p.82) ao falar da enunciação, pois as compreende que mesmo fazendo parte de uma **língua única** (atuação das forças centrípetas e tendências) insere-se também em um **plurilinguismo social e histórico** (presença das forças centrífugas e estratificadoras).

Para exemplificar isso, Bakhtin, ao analisar a cultura medieval aponta que enquanto na poesia palaciana das altas camadas sócio-ideológicas oficiais havia uma dimensão estática e centralizadora cultural e nacional, esse problema se resolvia nas feiras onde ressoava a diversidade lingüística em diversos gêneros através do “discurso jogralesco, que arremedava todas as ‘línguas’ e dialetos, desenvolvia a literatura das fábulas e das soties, das canções de rua, dos provérbios, das anedotas” (BAKHTIN, 1998, p.82-83). Dessa forma, essa orientação dialógica do discurso em direção aos discursos de outrem conferiu aos gêneros literários (sobretudo ao romance) a criação de novas possibilidades literárias que lhe deram uma “expressão mais completa e profunda” (BAKHTIN, 1998, p.85). Essa relação dialógica, contudo é tensa e perturbada, pois nesse entrelaçar da diversidade discursiva, temos uma constituição através de interações complexas onde os discursos se fundem uns com os outros, como também se isolam ou se cruzam com terceiros. Daí que nesse movimento do **redemoinho** podemos relacionar essa narração intra e extradieética como também da prosa com a poesia no discurso de Riobaldo em **Grande Sertão** e de Quaderna em **Pedra do Reino**. Essas interações modificam também os seus estratos semânticos, tornando “complexa a sua expressão” e influenciando até mesmo o seu “aspecto estilístico” (BAKHTIN, 1998, p.86). Quanto ao objeto tratado pelo discurso, pode ser aclarado ou obscurecido em descrédito devido às “opiniões sociais multidiscursivas” em um jogo barroquiano complexo de claro-escuro. Por isso, Bakhtin (1998, p.87) observa que, para o artista-prosador, “o objeto revela antes de tudo justamente esta multiformidade social plurilingüe dos seus nomes, definições e avaliações”.

2.1 Como surge o conceito hiper-regional?

Na compreensão desse conceito, nos apoiamos basicamente no texto *Literatura e subdesenvolvimento* (1987) de Antônio Cândido, onde o autor aponta três momentos, seguindo uma ordem cronológica, do nosso regionalismo: o *regionalismo romântico* (segunda metade do

séc.XIX), o *regionalismo crítico* (fins do séc.XIX até 1956) e o *super-regionalismo*⁶ (também denominado *supra-regionalismo mítico* por Benedito Nunes; ou *regionalismo cósmico* conforme Davi Arrigucci Jr; ou até mesmo *hiper-regionalismo* como propõe outros autores). Para chegar a esse conceito Candido se inspirou na inovação estética da prosa de Guimarães Rosa que iniciada em 1946 com *Sagarana*, chegará a perfeição dessa estética com *Grande Sertão: Veredas* em 1956. Nessa proposta estética, temos o aproveitamento temático do *sertão* só que de maneira diversa dos *regionalistas de 30*, pois partindo da cor local tem-se uma universalização do ser e de sua terra em uma narrativa mítica e épica.

O texto de Cândido acaba sendo uma resposta a todos os críticos que achavam que o regionalismo não teria mais força expressiva, pois segundo o próprio autor (CANDIDO, 2002, p.86 apud FRIZON, 2008):

(...) tanto na crítica brasileira quanto na latino-americana a palavra de ordem é 'morte ao Regionalismo', quanto ao presente, e menosprezo pelo que foi, quanto ao passado. Esta atitude é criticamente boa se a tomarmos como um 'basta!' à tirania do pitoresco, que vem a ser afinal de contas uma literatura de exportação e exotismo fácil. Mas é forçoso convir que, justamente porque a literatura desempenha funções na vida da sociedade, não depende apenas da opinião crítica que o Regionalismo exista ou deixe de existir. Ele 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.

Reforçando ainda mais, a desconstrução dessa crença da *morte do regionalismo* dentre os vários autores destacamos os trabalhos de Lígia Chiappini que aponta o *regionalismo* como um fenômeno mundial, tal como a tendência contemporânea nos Estados Unidos que a denominou de *Sense of place* (CHIAPPINI, 1995, pp.156-57). Para nos familiarizarmos com as discussões em torno do tema, o artigo “*Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura*” de Chiappini é bastante esclarecedor, principalmente quando aponta o *regionalismo literário* como um fenômeno, paradoxalmente, urbano gerado pelo conflito com a modernização, a industrialização e a urbanização (cf. CHIAPPINI, 1995, p.155). Todavia a mesma, nesse mesmo artigo, aponta que as pesquisas, no referido tema, deveriam se orientar mais na qualidade estética das obras imersas nessa temática do que propriamente nos tipos de regionalismos (CHIAPPINI, 1995, p.157). Divergindo um pouco desse posicionamento, entendemos que a tipificação proposta por Candido tem o seu grande mérito de ajudar em uma melhor compreensão das características estéticas em cada fase da elaboração regional em nossa literatura, contudo gostaríamos de tecer algumas críticas em torno da referida classificação de Candido. A primeira delas está na necessidade de se criar uma tipificação intermediária entre o *regionalismo romântico* e o *crítico*, visto que existem nuances em obras naturalistas que não se enquadram totalmente nem nos traços pitorescos do *romantismo* e nem na vertente *marxista* de uma *crítica social* contundente do *regionalismo de 30*, assim propomos a percepção de um *regionalismo naturalista (ou científico)*. A outra crítica está na escolha do termo *super* que Candido associou para designar o regionalismo que se compõe de tintas do surrealismo e do realismo para compor uma dimensão universalizante e mítica da temática regional. Entendemos que o prefixo latino *super-* passa uma idéia de *superioridade* bastante presunçosa em relação a todas as outras estéticas literárias ou até mesmo de um regionalismo mais entranhado na *cor local* e totalmente díspare da dimensão ampla que se propõe. Por isso, optamos a utilização do prefixo grego *hiper-* não no sentido de trazer a dimensão da superioridade, mas o de aproximar essa estética do *hiper-realismo*⁷ que demarca a pintura e a escultura da contemporaneidade constituída a partir de

⁶ Esse termo também será adotado anos depois, em 2007, pelo professor, escritor, crítico e ensaísta Luís Augusto Fischer que em seu livro **Literatura Brasileira: modos de usar** aponta essa estética contemporânea como uma renovação do debate sobre o regional/rural.

⁷ Estética surgida na década de 60 (do séc.XX) através das pinturas de Edward Hopper. Apesar da influência do

uma estética *realista* associado ao *surrealismo* de vertente bretoniana.

Assim, propomos a seguinte tipologia para os propósitos didáticos de nosso estudo: *regionalismo romântico*; *regionalismo naturalista (ou científico)*; *regionalismo crítico*; e *hiper-regionalismo*.

2.2 Os diversos regionalismos da literatura brasileira

No primeiro, denominado por Candido, de *regionalismo romântico* (séc.XIX) buscará uma construção da paisagem local impregnada pelo pitoresco e exótico (marcas ainda de uma visão dos cronistas e viajantes estrangeiros que registravam suas impressões *sobre* o Brasil). Demarcando as observações e críticas a este período temos o importante texto *Instinto de Nacionalidade* escrito por Machado de Assis em 1873. Nele, Machado analisa que essa manifestação surge como uma reação a proposta histórica de *homogeneidade das tradições, dos costumes e da educação* (ASSIS, 1959) da metrópole em relação a sua colônia; daí propor como solução que o escritor brasileiro, deva assumir um *certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço* (ASSIS, 1959). Nesse período, tanto o *sertão* quanto os seus *habitantes* serão descritos de uma forma fascinante e idealizada, tendo o mérito de, pela primeira vez, essa construção integrar a proposta literária da época. Nesse período, conforme Candido (1987), será a época de uma *consciência amena do atraso*, onde não existirá uma reflexão crítica sobre os processos ideológicos da metrópole que impingiram o atraso à colônia que se tornava uma jovem nação. Além disso, Cândido afirma que a melhor prosa desenvolvida na época será a urbana retomando discussão posterior de Machado de Assis sobre o desenvolvimento da *cor local* na literatura brasileira. Além do aspecto indianista, tem-se a descrição do tipo humano e sua terra, na tentativa de adequar a *cor local* a um projeto estético-literário importado da Europa. Os esforços na busca dessa *cor local* em nossa literatura, chega mesmo a uma proposta de delimitação das influências regionais, elaborado pelo escritor cearense Franklin Távora. Na sua proposta, em 1870, sugeria que a literatura brasileira deveria ser dividida em duas vertentes: a *literatura do norte* e a *literatura do sul*. Daí, a explicação para o fato de, em todos os seus romances publicados, ter dado o título geral de *Literatura do Norte* (CANDIDO, 1981, p.58).

No *regionalismo naturalista*, temos o forte influxo das correntes filosófico-científicas basilares do *naturalismo* (determinismo, positivismo, evolucionismo etc.); e, embora, ainda possua, inicialmente, uma descrição lírica e pitoresca da terra e do ser, haverá uma modificação dessa caracterização ao longo do desenvolvimento desse regionalismo; sobretudo com o advento de *Os Sertões* de Euclides da Cunha em 1902. Nessa fase do regionalismo apontamos que seria a fase demarcada por uma *consciência científica (ou determinista) do atraso* procurando atribuir em verdadeiros *romances de tese* (ao gosto naturalista) as explicações científicas para o *atraso* que demarca aquela região (sobretudo àquelas de um contexto agrário). Para uma análise acurada da narrativa desse período exemplificamos com esse trecho emblemático de *Os Sertões*, onde se

Surrealismo não apresenta uma caracterização teórico-movimentalista. Trata-se de uma arte conceptual, “dos gestualismos e do abstracionismo lírico não geométrico, do minimalismo gráfico e das neo-figurações (expressionistas, eruditas ou naïves), ultrapassando a estação terminus da Pop’ Art e da op-art.

A proximidade deliberadamente excessiva do real óptico, na meticulosa sofisticação representativa da Figura, com pormenorização e detalhe por vezes levados a extremos – aliás inconseqüentes, fora do contexto de cada obra (pictórica ou escultórica) – recorre predominantemente ao descritivismo geométrico (clássico) da perspectiva, conquanto se não pretenda revivalista, nem se postulem (neste gênero pictural) convicções da *Arte como cópia fotográfica da realidade*. Mas, por outro lado, tende para a integração de elementos surpreendentes, inusitados ou enigmáticos que invadem, em proporções alógicas, na dimensão e no ambiente espacial do quadro (por exemplo e no caso da pintura de cavalete): quer estabelecendo escalas e tonalidades de cor inhabituais, atraentes, ou absorçoras da atenção involuntária do observador, quer na utilização de artifícios oficinais que provocam efeitos subliminares, ou geram *trompa d’oeil*, equacionados em algoritmos, ou soluções expeditas de desenho, cumulativamente perfeccionistas.” (FERREIRA, 2003, p.4-5)

observa a influência determinista nas teses racistas de Nina Rodrigues moldada em uma expressão lírica que termina dando um certo tom pitoresco a descrição:

O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral. A sua aparência, entretanto, ao primeiro lance de vista, revela o contrário. Falta-lhe a plástica impecável, o desempenho, a estrutura corretíssima das organizações atléticas. É desgracioso, desengonçado, torto. Hércules-Quasímodo, reflete no aspecto a fealdade típica dos fracos.
(CUNHA, 2003, p.157)

Os Sertões (1902), conforme foi dito anteriormente, influenciará a literatura posterior (exceto no ostracismo imposto pelos autores da primeira fase modernista) que culminará em um *regionalismo mais crítico* na década de 30. Mas o que faz dessa obra euclidiana (tanto científica quanto literária) um marco na percepção do sertão? Segundo Galvão (2008, p.99), *Os sertões*, embora tenha sido composta por tintas deterministas, terá sua importância por sistematizar (pela primeira vez) o choque cultural existente entre o país litorâneo (urbano e civilizado) e o país agrário sertanejo (rural e arcaico), além da própria denúncia da exploração daquele sobre este. As discussões inseridas nesta obra-prima de Euclides da Cunha não ficarão restritas a sua época, pois inspirará uma reflexão sobre a formação do povo brasileiro que impulsionará as pesquisas sociológicas posteriores, culminando em obras como “*Casa grande & senzala* (1933) de Gilberto Freyre, *Raízes do Brasil* (1936) de Sérgio Buarque de Holanda e *Formação do Brasil contemporâneo* de Caio Prado Jr. (1942).” (GALVÃO, 2008, p.98-99). As referidas obras fomentarão ainda mais as discussões desenvolvidas pelas obras do *regionalismo crítico* de 30. Nesse período, teremos o delinear, conforme Candido (1987), da *consciência catastrófica do atraso*, por isso as obras desse período estarão eivadas por um forte pessimismo quanto à questão das desigualdades sociais; expondo completamente a ferida social causada pelas lutas de classe tão mascaradas nos movimentos literários anteriores; e quebrando com a visão pitoresca que envolvia a retratação do homem sertanejo e de sua terra na literatura. Como exemplificação desse novo tom na retratação do sertanejo temos a obra *Vidas Secas* de Graciliano Ramos, na qual o vaqueiro Fabiano encontra-se destituído de tudo até mesmo da linguagem; e onde a sua cachorra *Baleia* parece muito mais reflexiva e humanizada do que os seus próprios donos: *Sinhá Vitória beijava o focinho de Baleia, e como o focinho estava ensanguentado, lambia o sangue e tirava proveito do beijo. Aquilo era caça bem mesquinha, mas adiaria a morte do grupo. E Fabiano queria viver.* (RAMOS, 2005, p.14)

Com relação às características do cenário e da linguagem desenvolvidas nessa fase, temos, de acordo com José Hildebrando Dacanal (1986, p.13-15), a presença de uma opção maior por um cenário mais agrário de uma forte vertente realista/naturalista onde os personagens serão inseridos historicamente dentro de um contexto socioeconômico problematizado; já na linguagem teremos uma variante filtrada denominada “código oculto” urbano. Nela “tanto o narrador quanto às personagens falam segundo as normas gramaticais próprias dos grupos urbanos da costa atlântica.” Segundo o autor, essa estratégia se por um lado cria uma certa homogeneidade linguística, por outro abre a possibilidade do uso de uma linguagem mais coloquial que, todavia não escapa a norma urbana. Uma das exceções deste período será Jorge Amado que procurou realizar algumas experimentações linguísticas (dentro da modalidade oral) no contexto de alguns de seus romances. Assim, com o amadurecimento dessa *consciência* proporcionada pelo recorte analítico da literatura por novas teorias filosófico-científicas (o marxismo, a psicologia, a sociologia crítica etc.) associadas às antigas concepções naturalistas (em um neo-naturalismo), teremos o delineamento da literatura de 30, culminando em grandes escritores da estirpe de *José Américo de Almeida, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, Érico Veríssimo, Cyro Martins, Amando Fontes, Ivan Pedro de Martins e Aureliano de Figueiredo Pinto*. Contudo, teremos também escritores que refletirão uma transição em seu *regionalismo*, dentre eles temos: Jorge de Lima que em sua prosa (*Calunga*, 1935) e poesia (*Essa nega Fulo*, 1928) iniciais estará

relacionado ao regionalismo crítico, mas que ao longo do desenvolvimento de sua obra (*A túnica inconsútil*, 1938; e *Invenção de Orfeu*, 1953) ousará voos mais esotéricos e metafísicos; tal como o próprio Graciliano Ramos que em *Angústia* (1936) apresentará uma prosa em um tom muito mais psicológico que social; além de outros autores (GALVÃO, 2008, 112-13) que buscarão uma conotação de transcendência e sublimação em suas composições.

E no *hiper-regionalismo* (ou *super-regionalismo*, como denomina Antônio Cândido), temos uma universalização da *cor local*, onde o *sertão* adquire proporções nunca vistas nos regionalismos anteriores. Essa categorização seria fruto da junção de duas compreensões opostas (o ‘surrealismo’ com o ‘realismo’); e teria como características a rejeição a algumas técnicas narrativas desenvolvidas anteriormente.

2.3 Como caracterizar o hiper-regionalismo literário?

Para entendermos mais claramente as características marcantes dessa fase do regionalismo, devemos perceber e compreender a obra de Guimarães Rosa, denominada pelo próprio Candido (1987) como a marca maior dessa fase, na qual estaria “solidamente plantada no que poderia chamar de a universalidade da região”. O próprio texto de *Grande Sertão: Veredas* traduz esse princípio:

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 Urucuia. (...) Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho de autoridade. (...) Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniões... O sertão está em toda a parte. (ROSA, 2001, pp.23-24)

O grande segredo do estilo desenvolvido por Rosa é revelado desde o seu primeiro livro em prosa *Sagarana* (1946), concentra-se na proposta da síntese de duas vertentes literárias (GALVÃO, 2008, p.91-92), a princípio opostas (o romance regionalista com o romance espiritualista ou psicológico). Assim, Guimarães Rosa, ao longo de sua prosa, desenvolve a construção de personagens plebeus típicos (jagunços sertanejos, rezadeiras, cangaceiros, retirantes etc.) em um mundo feudal e mítico; onde as questões sociais irão ser reveladas através da capa mística e espiritualista que envolve também a cultura popular nordestina em sua religiosidade. Dessa consciência dilacerada (ou fragmentada) iremos encontrar o homem cindido e nômade (compreensão da pós-modernidade) na busca identitária; daí quando Riobaldo traça sua estória e a narra ao “doutor” visitante da cidade pode ser compreendida como uma tentativa de uma reconstrução identitária. Nesse processo, Guimarães Rosa não se priva nem mesmo de recriar, ousadamente, a fala de seus personagens (tal como observamos em suas narrativas, *Grande sertão: veredas* e em *Corpo de Baile*) implementando suas experiências linguísticas tal como os modernistas e indo além da mera linguagem filtrada pelo chamado “código oculto urbano” (DACANAL, 1986, p.13-14) ou do discurso rústico caricatural desenvolvido pelo *regionalismo crítico* do *Romance de 30*. Assim, compreendemos que o *hiper-regionalismo* também se traduz em uma resposta a principal crítica feita pelos *modernistas* aos *regionalistas de 30* – de que estes seriam particularistas e que teriam perdido a visão cosmopolita de uma nação que se pretendia tornar moderna; assim na síntese empreitada por Guimarães teremos também a junção da tradução cultural da oralidade com a tradição cultural da escrita, segundo o qual em outras palavras Antônio Candido (1967, p.129 apud PIRES, 2008, p.70) afirma que a evolução de nossa vida espiritual consiste em uma dialética entre o localismo e o cosmopolitismo (como também dos princípios rurais e urbanos) que será refletida em “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”. Assim, acreditamos que um dos elementos significativos da narrativa rosiana é a capacidade magistral de sintetizar com equilíbrio

essas duas forças dentro da literatura. Contudo, isso terá um preço dentro da percepção dos aspectos narrativos, pois assumirá uma ambiguidade barroquiana exaltando tanto a modernidade quanto o arcaico, assim como com o *patriarcalismo*, pois em algumas obras parece criticá-lo (como assim o fazem os *romancistas de 30*) e em outras assume uma postura de glorificação desse sistema (BASTOS, 2008, p.298-300). Assim, para que possamos, didaticamente, definir algumas das características da prosa *hiper-regionalista* tendo como parâmetro principal a obra de Guimarães Rosa temos como marcas desse regionalismo: a busca do equilíbrio entre o *local* e o *universal*; o influxo de antíteses e técnicas neobarroquianas instaurando tensões basilares na prosa (urbano e rural; arcaico e moderno; cultura letrada e iletrada; etc.); a junção do *sublime* e do *grotesco*; o romance polifônico e híbrido em uma narrativa dialógica; o dilúvio simbólico; a intensificação com as experimentações da oralidade no enredo; a mitificação do ser humano, do espaço e do tempo construído no enredo; a presença do tema subjetivo, filosófico e metafísico-religioso; e a busca identitária do sujeito pós-moderno cindido e fragmentado através da condição nômade dos narradores.

Contudo, devido ao espaço exíguo, posteriormente, essas características serão provadas e analisadas detalhadamente, mas todas elas também são elementos que servirão a materialização do pensamento estético-cultural de Rosa e Suassuna que apresentam mais pontos convergentes do que díspares. Assim, com relação a Rosa, embora fosse averso à elaboração de *manifestos* que explicitassem seu projeto estético na literatura – pois nunca deu muita importância e por muitas vezes, como afirma Galvão (2008, p.113), sempre sonegou dar “palpites estéticos sobre quais os parâmetros que deveriam vigorar na literatura brasileira – sabe-se que, em algumas cartas enviadas ao seu Tio Vicente (autor de livros infantis), revela que sentia uma verdadeira repulsa as posições assumidas pelo *Regionalismo* até então; como também apontava diversos aspectos falhos da crítica literária no Brasil e analisava a construção literária e a elaboração ficcional de sua época (GALVÃO, 2008, p.113-15). Outro aspecto revelado foi a sua concepção mais conservadora em relação ao aspecto cultural, pois condenava o que denominou de *avacalhação da língua*, (...) *desprestígio do estilo, de primitivismo fácil e de mau-gosto*; sendo bastante elucidativo uma de suas anotações em torno de uma entrevista de Aurélio Buarque de Holanda, em que este afirmava: *Nunca procuramos rebaixar, mas sempre elevar o gosto do povo* (cf. GALVÃO, 2008, p.114)

Da mesma forma em Ariano Suassuna, apesar de seu projeto estético-cultural ser melhor delineado através do Movimento Armorial lançado em 1970, percebemos alguns pontos semelhantes com o projeto de Rosa, pois (assim como Rosa) se negava a tornar sua prosa mais “fácil” e “popular”. Suassuna compreenderá que se trata de um grande erro estético transformar a obra literária em um manual de conscientização política (como fizeram muitos autores do *regionalismo crítico de 30*), mas deve se preocupar antes com o belo e o poder encantatório da arte, fazendo do lúdico o ponto de partida da criação literária. Por isso, era expressamente contra o engajamento político nas manifestações artísticas, embora compreendesse que a arte (e sobretudo a literária) possui também uma função da busca do nacional (cf. DIDIER, 2000, p.97). E nessa busca entendia que se deveria buscar a construção de uma arte erudita a partir da cultura popular assim como fizeram Villa-Lobos e Mário de Andrade.

Com isso, chegamos a terceira face de Hécate, uma face com um olhar hiper-regional que transcende o seu próprio espaço e realidade cultural sem se prender ao pitoresco, mas na busca do metafísico, do místico, dos valores que, indubitavelmente, só deixarão de existir quando o ser humano for extinto da face terrestre.

Considerações Finais

Depois desse turbilhão teórico em que traçamos aqui, procuramos lembrar que o eixo-central (tal como a bússola aos viajantes) que guia o leitor nesse espaço discursivo hiper-regional será o pensamento teórico de Mikhail Bakhtin. Entendemos que, na percepção, tanto da formação identitária quanto cultural-ideológica, constitui-se a partir das enunciações que formam o discurso

romanesco plurilinguístico e dialógico; e, que estas enunciações se constituem, fundamentalmente, a partir do **outro**. Daí, compreendemos que as forças centrípetas e centrífugas (isto é, respectivamente, as forças centralizadoras e descentralizadoras) irão atingir uma intensidade maior (além de uma atuação mais harmônica) no discurso hiper-regional. Sabendo que, o melhor caminho para a aceitação e o respeito ao outro na dimensão da alteridade (deveria ser essa uma das funções da literatura), não ocorrerá através da relativização da tensão centro-periferia (tal como defendem algumas posições teóricas da literatura), mas será no reconhecimento dessas diferenças e da disposição de conhecê-las e respeitá-las e, quiçá (através dos estudos comparativos) descobrir que existem mais pontos que nos unem do que os que nos separam. Então, a partir daí, chegaremos a mesma conclusão de Riobaldo em *Grande sertão: veredas* ao afirmar que “O sertão é do tamanho do mundo”(ROSA, 2001, p.89).

Referências Bibliográficas

- ASSIS, Machado de. *Machado de Assis: crítica, notícia da atual literatura brasileira*. São Paulo: Agir, 1959. p. 28 - 34: Instinto de nacionalidade. (1ª ed. 1873).
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a Teoria do Romance*. / (trad.) Aurora Fornoni Bernadini et al. 4.ed. São Paulo: Editora UNESP; HUCITEC, 1998.
- BASTOS, Hermenegildo. *Um antagonismo fecundo*: Guimarães Rosa e Graciliano Ramos. Disponível em: <<http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/rev/article/view/45/41>> Acesso em: 14 nov. 2008.
- BOLLE, Willi. *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades: Ed.34, 2004. (Coleção Espírito Crítico)
- CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: *A Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo, Ática, 1987. (pp. 140-162)
- CHIAPPINI, Lígia. *Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura*. In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro. Vol.8, nº.15, 1995, p.153-159.
- CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. / Euclides da Cunha; introdução M. Cavalcanti Proença. São Paulo: Ediouro, 2003. (Coleção Prestígio)
- DACANAL, José Hildebrando. *O romance de 30*. 2.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986. 66 p. (Revisão; 7)
- DIDIER, Maria Thereza. *Emblemas da sagração armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970/ 76)*. Recife: Ed.Universitária da UFPE, 2000.
- FERREIRA, José Luiz. *Hiper-realismo* (Breve Abordagem). Caramulo (Portugal): Casa da Cultura, 2003. (Coleção Arte Literária) Disponível em: <<http://www.casadacultura.org/Literatura/ebooks/ebooks.html>>. Acesso em: 20 de março de 2011.
- ENCRUZILHADA. In: CHEVALIER, Jean et al. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. / Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, com a colaboração de: André Barbault...[et al.]; coordenação Carlos Sussekink; tradução Vera da costa e Silva...[et al.]. 21.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- FRIZON, Marcelo. *Morte e Vida Severina e o super-regionalismo*. Disponível em: <<http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/terceiramargemonline/numero12/x.html>> Acesso em: 15 nov.2008.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso: um estudo sobre a ambigüidade no Grande sertão: veredas*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Debates; 51)
- _____. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade* / Stuart Hall; tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro – 10. ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. / Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- MAZZARI, Marcus Vinicius. *Labirintos da aprendizagem: pacto fáustico, romance de formação e outros temas de literatura comparada*. São Paulo: Ed.34, 2010.
- MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira: Modernismo (1922 – Atualidade)*. 1.ed. rev. atualizada. São Paulo: Cultrix, 2001. (Vol.III)
- NEWTON JÚNIOR, Carlos. *Vida de Quaderna e Simão*. Recife: Ed.Universitária da UFPE; Ed. Artelivro, 2003.
- PIRES, Antonio Donizeti. *Coivara, palimpsestos & novas lavouras*. Disponível em:

<http://www.uel.br/pos/letras/terraroja/g_pdf/vol5/v5_5.pdf> Acesso em: 14 nov. 2008.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 98.ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2005

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *O decifrador de brasilidades*. In: Cadernos de Literatura (nº 10 – Ariano Suassuna). São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2000.

_____. Roteiro para a leitura do *Romance d'A Pedra do Reino* de Ariano Suassuna. In: *Literatura na Paraíba ontem e hoje*. João Pessoa: Fundação Casa José Américo, 1989.

SUASSUNA, Ariano. *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*. 7.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

_____. *Almanaque Armorial* / Ariano Suassuna; seleção, organização e prefácio Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

_____. História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão: Ao Sol da Onça Caetana. *Diário de Pernambuco*, Recife, de 15 nov. 1975 a 25 abr. 1976. [Folhetins dominicais].

_____. História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão: As Infâncias de Quaderna. *Diário de Pernambuco*, Recife, de 2 maio 1976 a 19 jun. 1977. [Folhetins dominicais].

iPeterson Martins Alves ARAÚJO, Prof.Ms./ Doutorando

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

E-mail: peterson.martins@gmail.com