

---

## **MARIA DUSÁ: UMA NARRATIVA DAS LAVRAS DIAMANTINA**

**Fernando da Silva Monteiro<sup>1</sup>**

[fernandosba@yahoo.com.br](mailto:fernandosba@yahoo.com.br)

**Resumo:** Este trabalho presta-se a uma análise da obra *Maria Dusá*, de Lindolfo Rocha. Analisa elementos da narrativa, como os personagens Ricardo Brandão, Maria Dusá e Maria Alves, o estilo do romance assim como as discussões sobre o conceito de regionalismo e como *Maria Dusá* nele se insere. Apresenta também uma síntese do romance, discute as personagens e o que eles representam na obra, com destaque para Ricardo Brandão, Maria Dusá e Maria Alves. Também trata da linguagem empregada pelo autor, das características estilísticas, situando-o entre o realismo/naturalismo e o romantismo, com aproximações da estética modernista.

**Palavras-Chave:** Maria Dusá. Literatura. Cultura. Identidade. Regionalismo.

**Abstract:** This work is to be useful to na analysis of the treatise *Maria Dusá* by Lindolfo Rocha. It analyses the elements of narration such as the characters Ricardo Brandão, Maria Dusá and Maria Alves, the novel style and the discussions about the concept of regionalismo and how *Maria Dusá* inserts in this concept. It also offers a synthesis of the novel, it discusses the characters and what they signify in this treatise ,with a prominence to Ricardo Brandão, Maria Dusá and Maria Alves. It is also about the applied language by the author, the stylistic characteristics, placing this work between the realism/naturalism and romantism with approximations to the esthetics aherent of modernism.

**Key words:** Maria Dusá. Literature. Culture. Identity. Regionalism.

**Resumen:** Este trabajo se presta a un análisis de la obra *María Dusá* de Lindolfo Rocha. Analiza los elementos de la narrativa, como los personajes Ricardo Brandão, María Dusá y María Alves, el estilo de la novela, así como los debates sobre el concepto de regionalismo y cómo la obra se inserta en este concepto. También se presenta un resumen de la novela, se analizan los personajes y lo que representan, en especial Ricardo Brandão, María Dusá y María Alves. También se ocupa del lenguaje utilizado

---

<sup>1</sup> Professor da rede municipal e estadual de Educação do município de Seabra-Ba. Graduado em Letras Vernáculas pela Universidade do Estado da Bahia - Campus XXIII (2008) e mestre em Letras - UNEB / Campus V (2015).

por el autor y las características estilísticas, ubicándolo entre el realismo/naturalismo y romanticismo, con enfoques a la estética modernista.

**Palabras Clave:** María Dusá. Literatura. Cultura. Identidad. Regionalismo.

## INTRODUÇÃO

O presente artigo corresponde ao segundo capítulo da monografia *Maria Dusá: Identidade, Memória e Cultura da Chapada Diamantina*, apresentada ao Instituto Superior de Educação Eugênio Gomes, como requisito final para a conclusão do curso de pós-graduação em Especialização “Língua, Literatura e Identidade cultural”.

A pesquisa, com metodologia de consulta bibliográfica, teve como *corpus* o romance *Maria Dusá* de Lindolfo Rocha (1980), escritor baiano por adoção e foi desenvolvida com o intuito de investigar as relações entre Identidade, Cultura e Literatura no romance *Maria Dusá*. Considerando a cultura regional, isto é, da região da Chapada Diamantina, relacionada a temas universais, retratada na narrativa.

Como fundamentação teórica, diversos autores serviram de referencial. Entre eles: Alfredo Bosi (2006), Afrânio Coutinho (2004), Durval Muniz de Albuquerque (2006), Jorge de Souza Araújo (2008), José Maurício Gomes de Almeida (1999), José Aderaldo Castello (1961), Assis Brasil (2002), Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997).

## UMA SÍNTESE DA NARRATIVA

O romance *Maria Dusá* apresenta uma impressionante história de triângulo amoroso inconcluso, envolvendo um forasteiro, o tropeiro Ricardo Brandão, que ao passar pelo sertão baiano em direção às lavras da Chapada Diamantina, conhece Maria Alves, mulher que manteria viva na lembrança a imagem do tropeiro.

Logo após chegar à Chapada, Ricardo conhece Maria Dusá, prostituta afamada, dona de escravos e de muitas posses, cuja aparência fisionômica com Maria Alves causou enorme confusão ao mineiro e conseqüentemente determinou o destino dessas personagens.

A história, narrada a partir do ano de 1860, começa com a descrição do cenário desolador causado pela estiagem prolongada. Na fazenda Lagoa Seca, lugar onde mora

a família Alves, pessoas que em outras épocas usufruíam de criações, riquezas e tudo o que uma boa fazenda podia oferecer.

No início da narrativa, Ricardo Brandão, tropeiro, vindo de Minas Gerais pede arrancho para sua tropa, o que é prontamente atendido por Senhor Raimundo, dono da fazenda.

A miséria da família era tanta que chegaram a sugerir a venda da filha mais velha em troca de sal. Ricardo compra, oferecendo além do sal, toucinho e carne. Compra, porém, não a leva. Segue seu caminho em destino da região das lavras de diamante.

Maria Alves, após a morte de seus pais, vai à companhia de retirantes, entre eles prostitutas, em direção à Chapada.

Nesta narrativa, a Chapada Diamantina é retratada como lugar da prosperidade, como um paraíso terrestre. Inúmeros forasteiros vão para lá em busca da riqueza fácil. Mineiros, paulistas e até aventureiros de outros países aparecem na história: inglês, judeu, português. As Lavras Diamantina é definida como um grande centro, deixando transparecer o etnocentrismo contido em seu enredo, visto que essa região é descrita como ponto de aglutinação de pessoas de toda parte. Outros lugares, como províncias e capital são raramente mencionados. A Chapada é por excelência o centro do mundo na narrativa.

Na segunda parte da narrativa, quando a história passa a ser ambientada na Chapada, Ricardo Brandão, disposto a entrar no garimpo, ao chegar a Mucugê, próspero povoado diamantífero, mete-se em confusão ao atirar em um baderneiro que perturbava sua tropa em hora de descanso, com isso, vê-se obrigado a fugir e se esconder. Depois, prepara-se para voltar a Minas Gerais.

Logo após sua partida para Minas, decide voltar a Mucugê, e lá se encontra com Maria Dusá, esta, ganhou tal apelido, “Dusá”, por conta de sua exótica gargalhada:

Quando a gente ia conversando, e chegava no ponto do segredo, parava e o outro perguntava: — E o resto? A gente respondia: — Aí é que está o A, B, C. A Dusá quando ria (e ainda hoje), em vez de dizer assim, gritava: Aí é que está os ah, ah, ah! — E o povo deitou-lhe o apelido de Maria Dusá, de que ela gostou e até assina (ROCHA, 1980, p.53).

Maria Dusá era extremamente parecida com Maria Alves, a garota que o mineiro comprou e não levou. Dusá, por não compreender a confusão gerada pelas aparências, ignora Ricardo, quando este a procura em sua badalada casa de mundana. Ricardo logo pensa que foi desprezado por aquela que tinha conhecido na fazenda Lagoa Seca, e fala diante de todos sobre o episódio em que teria comprado Dusá. Mas as Marias envolvidas na vida de Ricardo não sabiam da existência uma da outra.

Em outra passagem da história, Maria Alves vê Ricardo numa missa, e pede para a sua mãe adotiva, Dona Rosária, intermediar o encontro entre os dois, pois, desde a primeira e única vez que viu o tropeiro se apaixonara e o desejava profundamente. Ricardo se nega a conversar com Maria Dusá mencionando o caso ocorrido em sua casa.

O encontro com Ricardo Brandão deixou Dusá abalada. Ela decide então sair da vida mundana e conquistar a vida com trabalho, desde que não o de prostituta, passa a ser chamada por seus próximos de Dona Emerentina, seu sobrenome.

As duas Marias se encontram e Dusá promete amizade. Descobre a confusão de que foram vítimas e resolve procurar Ricardo para conciliá-lo com Maria Alves, quem de fato foi vendida.

Ricardo se transforma, escreve bilhetes menosprezando Maria Alves (ainda a confundia com Dusá), passa a gastar o dinheiro do garimpo com prostitutas e bebida.

Nos capítulos finais, ao se ver na penúria e abandonado, Ricardo resolve se regenerar, mas, como estava foragido, em virtude do problema em Mucugê, tem seu rancho invadido pela polícia. Ele e seu amigo Felipe, trocam tiros com os apenados. Ricardo e Felipe são ajudados pelo fiel cão *Amigo* do mineiro. Depois do enfrentamento, com várias baixas dos adversários, fogem feridos para outro lugar.

Todos na povoação de Passagem achavam que o mineiro havia morrido. Dusá sente muito a sua morte, Maria Alves age ao contrário pensando em riqueza e luxo.

Chega a notícia sigilosa de que Ricardo está vivo, porém, muito debilitado. Maria Alves ao saber da novidade não se contenta. Dusá vai ao encontro de Ricardo.

A partir de então Maria Alves começa a imitar Dusá, tanto nos modos quanto na fala. Passa até mesmo a desejar Dusá.

Maria Alves pede a Eduardo, seu pretendente, para junto com outros amigos protegerem Ricardo, uma vez que poderia ser preso se a polícia soubesse que estava

vivo. Então, subitamente, depois de tanta insistência, Maria Alves aceita o convite de Eduardo e se casam.

Maria Dusá pensa em se mudar para a capital ou para o sertão, sempre imaginando o amor não correspondido de Ricardo. Este último, apesar do orgulho de ter uma dívida comprada por Dusá, queria-lhe como mulher, ainda pensando ser uma as duas Marias.

Dusá se decepciona, pois, sabia que não ia ser amada por Ricardo como queria. Ia ser amada no lugar de outra.

Através de uma escrava, Ricardo sabe do amor de Dusá, contudo, insiste em não acreditar.

Ricardo, para pagar sua dívida com Dusá, arrisca-se novamente no garimpo e por pouco não morre afogado numa gruta onde foi pego de surpresa por uma chuva forte, trágico destino que acometeu o seu companheiro Felipe.

Dias passaram e a morte de Ricardo e de outros dois garimpeiros são tidas como certas.

Mas eis que Ricardo reaparece vivo com Manuel Pedro, encontra com Dusá, fala do sofrimento pela perda do outro amigo. Insiste em pagar a última “letra” a Dusá. Esta diz que já havia rasgado e nem se lembrava mais. Aproveita a oportunidade para revelar todo seu amor pelo mineiro.

— Maria! exclamou o mineiro, como fora de si, e abraçando-a castamente. Eu aceito para sempre esse amor, que respondia ao meu, sem que eu o soubesse. Aceito de joelhos, Maria, porque ao amor inconstante de uma virgem volúvel devia preferir um amor virgem, para sempre. E eu sei que nunca amaste, Maria! Conheço tua vida desde que te vi, e abenço meu engano!... E queres saber duma coisa? Aí está um padre hospedado... (ROCHA, 1980, p. 156).

Ricardo Brandão, finalmente reconhece o amor de Dusá. Marcam o casamento, e logo após o matrimônio fixam-se na fazenda Lagoa Seca. Dusá, então descobre sua origem. É irmã por parte de pai de Maria Alves e sua mãe era prima do pai.

Maria Dusá, a prostituta regenerada, escreve a Maria Alves relatando todo o ocorrido. Maria Alves, a vendida, mulher que primeiro se apaixonou por Ricardo e a primeira a ser correspondida, antes de toda a confusão entre elas, responde à irmã. Confessa que depois da morte do marido, estabelecidos em Mucugê, entregou-se à vida

mundana de vícios e excessos, e que chegou à deplorável situação de sucumbir doente num “velho catre”.

Outros personagens secundários se juntam a estes três principais para colaborar com o desenrolar dos fatos. Seja na empresa do diamante com Ricardo, na ajuda da busca do amor ideal ou na proteção pessoal com as Marias.

### **ALGUNS ASPECTOS DA NARRATIVA**

Ricardo Brandão representa o olhar do forasteiro, descrito como um tipo imponente, varonil, o que provocava respeito e admiração. É homem que mulher não governa. O primeiro impacto que sente é o da seca, e junto a ela o flagelo da fome. Ricardo Brandão, ao passar pelas terras áridas do sertão, vê um pai abrir a cova do próprio filho, o último que restava e que a fome levou.

A descrição das personagens remete à seca, o autor explora esse recurso, tentando amenizar a dor com a própria dor, o sentimento árido da perda é umedecido pela lágrima da dor. “A enxada caiu de novo, cavando fundo, enquanto pela face tostada do sertanejo duas lágrimas desciam vagorosamente” (ROCHA, 1980, p.19).

Ricardo Brandão era católico, e sua crença o levava a exercer sobre seus pensamentos libidinosos um ascetismo que o limitava a não ultrapassar a fronteira da imaginação.

Aprendera de sua velhinha mãe a respeitar uma donzela, qualquer que fosse o seu estado e condição. Além disso, era sinceramente católico e nos princípios rudimentares de sua religião encontrava sempre uma antemural contra a tentação da carne voluptuosa, e contra os maus pensamentos. Afora esses princípios ou por excesso deles, era supersticioso. Sabia orações prodigiosas contra todos os males que o pudessem afligir. O mineiro fez-se forte e rezou contritamente. O efeito da auto-sugestão foi miraculoso. Ricardo viu tudo com mais clareza (ROCHA, 1980, p.21).

Algo parecido com o ascetismo cristão das novelas de cavalarias, quando os cristãos, guiados pela fé católica, não dispunham de outro objetivo senão conquistar as terras em posse dos infiéis e convertê-los.

Ricardo é sempre apresentado na narrativa sob um olhar diferenciado. Forasteiro, portanto, destoando dos padrões dos homens chapadenses, é sempre visto sob a ótica da atração e do diferente, que desperta o olhar alheio, com os aspectos

físicos e morais ressaltados. “Via sempre o mineiro na roupa mal talhada, belo, na sua ingenuidade sertaneja, varonil e apaixonado, na vingança de seu mal correspondido amor” (ROCHA, 1980, p.77).

Ou ainda quando é descrito por uma escrava de Dusá: “— Bonito é! uns olho grande; sombrança fechada, cabelo de caracó, rosto bem feito, bigode preto cuma carvão; barba anelada, corpo bem feito... bonito é; mas pode sê mau, Sinhá!” (ROCHA, 1980, p.63). Por essa passagem, a questão estética é primordialmente considerada, pois, o que está em jogo é um homem cujo amor é pretendido pela patroa.

O principal objetivo de Ricardo na Chapada era a fortuna, por isso, deixa a vida de tropeiro e se embrenha no garimpo. Ao encontrar Dusá, pensando ser ela Maria Alves e tendo sua aproximação rechaçada, vê-se contrariado. A sua intenção de se aproximar de uma mulher que teve oportunidade de possuir e que agora se negava a ele, era uma forma absurda de ingratidão.

Ricardo se transformou porque o meio em que estava vivendo era propício. A Chapada é descrita como o lugar das transformações repentinas. Assim, como cada aventureiro busca uma rápida ascensão econômica, as mudanças de caráter seguem o mesmo ritmo.

Entretanto, bem outro era agora Ricardo. A fortuna do garimpo, tornara-o orgulhoso; a companhia de maus amigos, fizera-o esquecido dos nobres sentimentos em que fora criado; a casa sempre freqüentada de mulheres livres, transformara-o de religioso em descrente e zombeteiro (ROCHA, 1980, p.77).

Por essa imagem do mineiro tem-se a revelação do enrijecimento dos sentimentos das pessoas. Assim como a solidez das serras, rochas, grunas e diamantes é caracterizadora do espaço físico da Chapada Diamantina, essa mesma dureza será parte constituinte da personalidade humana local.

Sobre essa relação espaço físico/personalidade, e como isso é expresso poeticamente, Drummond nos presenteia com versos argutos. “Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro. / Noventa por cento de ferro nas calçadas. / Oitenta por cento de ferro nas almas” (ANDRADE, 2005, p.19). Neste trecho, do poema “Confidência do itabirano”, Drummond vai buscar a matéria para sua realização poética nas lembranças e nas características de sua cidade: Itabira. A referência ao ferro deve-se à abundância



deste minério em sua cidade. Seu modo de ser e viver são reflexos do seu espaço de vivência.

Ricardo Brandão só recobra a consciência e deixa os vícios e a má procedência, quando se vê na penúria. Quando só e livre das más companhias reconhece o amor que Dusá propõe a lhe oferecer.

Maria Dusá, apesar de prostituta, levando a vida com os exageros que a profissão oferece, era dona de singular beleza. Suas vestimentas e porte eram algo que despertava a atenção masculina. “— Lá está a Maria Dusá! É aquela morena, de vestido cor-de-rosa, decotado, que está de cabelo solto, brincos e medalha de brilhantes, presa ao pescoço por um veludinho cor-de-rosa” (ROCHA, 1980, p.54).

Uma característica de Dusá, acentuada em toda narrativa é a sua masculinidade. Exemplo disso é quando deixa a vida mundana e resolve ir para o garimpo, viver como homem. Dusá age com bravura e decisão, impõe respeito. Na Chapada dessa época, à toda mulher livre que sobre si impunha respeito, dizia-se que era mulher de punhal. E assim Dusá era vista por todos.

Entretanto, Dusá não ostentava nenhum punhal, posto que tivesse quigília à navalha. Só a governanta e alguns escravos a tinham surpreendido, por vezes, acomodando sob o *corpinho* um fino estilete de cabo de prata com anéis de ouro. E para esses somente, ela possuía instintos de homem, era capaz de empresas arriscadas; por isso nenhum a contrariava, quando franzia os supercílios; ao contrário, tornavam-se atentos, diligentes, dóceis, contentes, mesmo, de tais modos varonis (ROCHA, 1980, p.74).

No romance, a Chapada não é o lugar do sentimento, do amor. É o espaço para a disputa, para o “jogo” e para a conquista. Lugar de trabalho, vida e almas duras. Para as relações homem/mulher envolvidas nesta lógica sobrava o sexo, a volúpia e a prostituição. “Na Chapada não valia a pena se nutrir tão elevados sentimentos. Ali era para quem mais gozasse a vida e possuísse para gozá-la” (ROCHA, 1980, p.72).

Ricardo e Dusá ao incorporarem estes valores, e mais adiante superá-los pelo amor, rompem com o destino e subvertem a lógica determinista causal.

## O ROMANCE E SUA INSERÇÃO NOS ESTILOS LITERÁRIOS



Situar o romance *Maria Dusá* na divisão tradicional de “Escolas ou Movimentos Literários”, não soluciona o problema da dificuldade de associá-lo a um estilo de época.

Nos livros didáticos e nas obras de história literária em geral é possível encontrar a supervalorização de datas, transformações políticas e grandes acontecimentos literários, como delimitadores de eras, épocas e períodos literários.

Afrânio Coutinho (2004) refuta essa concepção cronológica estanque, defendendo a autonomia da literatura em face dos fenômenos políticos e sociais. Segundo ele, esses métodos e concepções “não oferecem qualquer orientação para a caracterização literária do período, pois implicam o reconhecimento da dependência e determinação da literatura pelos acontecimentos políticos ou sociais” (COUTINHO, 2004, p.13).

Não temos como objetivo imediato discutir a ideia, os limites nem muito menos a periodização e seus métodos. Até por que, de início, não é possível compreender a literatura imune aos determinantes de ordem social, econômica e política, dotada de total autonomia frente à dinâmica da sociedade. A literatura é, antes de tudo, produto do espírito, que por sua vez sofre o influxo da trama das relações sociais, num jogo no qual o produto cultural é tanto a busca da expressão da realidade como um meio de se forjar outra realidade.

O que aqui se pretende é situar o romance *Maria Dusá* de acordo com uma leitura atual sobre o que ele representa na história da literatura baiana, e consequentemente brasileira, com ênfase nas suas características estilísticas.

O romance *Maria Dusá* foi publicado no ano de 1910, período de concomitância de vários estilos literários. O simbolismo, o pré-modernismo, além da presença renitente da poesia parnasiana, situam-se nesta primeira década do século XX como estilos, que antes de terem um fim “decretado”, coexistiam cada qual com suas características.

Do ponto de vista estético, os traços estilísticos predominantes de *Maria Dusá* são de matiz realista/naturalista. Em primeiro lugar, percebe-se a extrema preocupação do autor em dotar a obra de valor documental. O ano em que se iniciam os acontecimentos da narrativa, as datas comemorativas do estado da Bahia, a seca, a paisagem natural, enfim, são descritas em pormenores. Além das características das personagens, muitos das quais foram inspirados em sujeitos que tiveram existência real. As personagens são levadas/atraídas por um mundo fascinante, o mundo do culto ao

diamante, e aí se transformam e transformam outras personagens. São dominados por instintos, vítimas das ambições desenfreadas (que só conhecem o fim através do amor — traços do romantismo) e ajudam a configurar os moldes de uma sociedade guiada por valores humanos.

A linguagem, extremamente detalhista e compassada, preocupada com a descrição tanto da paisagem quanto das personagens, perpassa todo o romance sem a preocupação de antecipar os acontecimentos, tudo é relatado ao seu tempo. Além de expressar os dialetos da Chapada, com a reprodução da oralidade local na fala das personagens.

O autor consegue contar toda a saga de Ricardo Brandão sem precipitar a curiosidade do leitor, e o tão esperado enlace final com Dusá só nos capítulos finais, assim como o mistério da exagerada semelhança das duas Marias. Essa é sua face realista-naturalista. Pela objetividade e impessoalidade, estabelece-se o compromisso com a veracidade do que é dito.

O naturalismo, acentuando o valor da observação acurada dos fatos presentes no ambiente retratado, suscita no escritor a preocupação de documentar com fidelidade, não só os tipos humanos e o meio social, como a própria linguagem usada naquele meio (ALMEIDA, 1999, p.160).

Além da forte predominância do realismo/naturalismo, como linhas norteadoras da forma e conteúdo do romance, Jorge de Souza Araújo (2008), em ensaio dedicado ao estudo do romance baiano do século XX, dá relevância à estética romântica presente no romance. A redenção de Dusá é comparada à de *Lucíola*, de Alencar. “Com referência ao decaimento do herói, Ricardo, Dusá se comportará à semelhança de Aurélia, no alencariano *Senhora*, recuperando Seixas, como Dusá o fará, *comprando as letras* das dívidas de Ricardo Brandão” (ARAÚJO, 2008, p.55).

Ao lado do realismo/naturalismo, emparelha-se o viés romântico tingindo com suas cores sentimentais o plano psicológico do romance.

Na narrativa, ganha destaque o discurso direto. É através dos diálogos que o autor apresenta a linguagem do garimpeiro, com suas formas peculiares de falar e se comunicar. No romance também é visível o uso de comparações de pessoas e objetos a pedras e metais preciosos. Como por exemplo, quando de Dusá é revelada a sua voz

argentina (de argento, prata). Quando a cor de sua vestimenta é comparada à da ametista. Também o autor transfere da atividade do garimpo, palavras e expressões para sentimentos e ações das personagens. Como na expressão: “Quando ele soubesse, entenderia ser uma vingança e o ódio lavraria em sua alma como um incêndio” (ROCHA, 1980, p.92). Ou nesta outra, na qual aparece um neologismo: “Casalharam gargalhadas chocarreiras” (ROCHA, 1980, p.81).

Contudo, o que é relevante em *Maria Dusá*, além de suas características estilísticas, que, cronologicamente, coexistiam ao lado de outras no período de sua publicação, é a antecipação de elementos de uma concepção estética que eclodiria anos depois — O modernismo.

O modernismo é comumente dividido em três fases: a primeira tem início com a Semana de Arte Moderna, em 1922, São Paulo. A segunda surge em 1930, com os escritores nordestinos sob a orientação da ficção regionalista. E a terceira, conhecida como Geração de 45. A fase que será levada a rigor para a discussão sobre o romance *Maria Dusá* será apenas a segunda.

A segunda fase do Modernismo brasileiro, conhecida também como Romance de 30, predominou os temas da seca, cangaço, fome, relacionando-os com as características físicas e humanas da região que se pretendia descrever: o Nordeste brasileiro.

Os escritores desta fase se engajaram numa literatura que tinha como proposta denunciar os flagelos do Nordeste e dos nordestinos, quando não raro rememorar o tempo de vida da infância.

*Maria Dusá* se assemelha, embora anterior a esse estilo literário, à segunda fase modernista. O romance apresenta a preocupação na descrição dos costumes e tradições, além dos aspectos físico-geográficos da região que se passa a história, a região das Lavras Diamantina.

Segundo Alfredo Bosi (2006), José de Alencar e Franklin Távora foram os pais do regionalismo na ficção. O primeiro, romântico, buscou no passado colonial as raízes da nossa nação. O segundo, mesclando elementos do romantismo e do realismo/naturalismo, sugeriu a partir da publicação de *O Cabeleira* a divisão entre a literatura do norte e a literatura do sul.

Entretanto, não é fácil definir os conceitos de regionalismo na literatura. Mas, é possível entender sua origem no espectro sociocultural brasileiro.

Em fins do século XIX e início do século XX, num contexto socioeconômico de secas repetidas, a ascensão da economia do café em São Paulo e da borracha na Amazônia, atraíram parte da população do Nordeste para estes novos centros. Muitos escritores naturalistas cearenses se dedicaram às narrativas com a temática da seca e do cangaço. Seria o início da conhecida ficção regionalista (BOSI, 2006).

José Maurício Gomes de Almeida (1999), ao considerar a hipótese de Lúcia Miguel-Pereira de que a possível eclosão de um ruralismo regional, em diversos pontos afastados geograficamente, deveu-se ao fato de um certo cansaço geral do “ambiente opressivo da novelística urbana” (ALMEIDA, 1999, p.129). Almeida (1999) concorda em parte com essa ideia, afirmando que não só a ficção urbana chegou a estado nauseante, mas, que o próprio peso da vida na cidade levava ao anseio de evasão para o campo. O desenvolvimento urbano, a modernização da vida citadina criaram um receio de substituição das formas tradicionais de áreas que até então encontravam isoladas, e junto a elas crescia o medo da perda dos valores culturais caracterizadores da vida rural, simples e rudimentar.

Essa forma de retratar certas regiões flageladas pela seca ressoa no modernismo do Nordeste, passada a primeira fase cujo centro foi o sudeste, através de José Américo de Almeida e Raquel de Queirós.

Alfredo Bosi (2006), ao discutir o regionalismo como programa, nos informa que “o projeto explícito dos regionalistas era a *fidelidade ao meio a descrever*: no que aprofundavam a linha realista estendendo-a para a compreensão de ambientes rurais ainda virgens para a nossa ficção” (BOSI, 2006, p.207).

Mais adiante, ao tratar da permanência e transformação do regionalismo, Bosi (2006) reitera que “o Nordeste, de onde vieram os clássicos do neo-realismo, tem concorrido com uma copiosa literatura ficcional, que vai do simples registro de costumes locais à opção de crítica e engajamento que as condições da área exigem” (BOSI, 2006, p.426).

*Maria Dusá* se enquadra nesta definição de Bosi (2006). O romance, porém, não pode ser classificado, tendo como referência a divisão norte/sul de Távora. Ao que é possível compreender, o autor de *Maria Dusá* procurou muito mais do que opor uma diferenciação cultural do norte e do sul, preferiu concentrar sua escrita na valorização do mundo do sertanejo. Sobre uma possível oposição à capital, essa probabilidade pode

ser destacada, pois a capital é raramente mencionada na narrativa. A Chapada Diamantina, interior do estado, é o centro do mundo das personagens da narrativa. Local que em muitas passagens parece mesmo ser o paraíso terrestre, onde a riqueza e a fortuna estão escondidas, prestes a ser encontrada por quem se aventura e se entrega a ela.

No plano ideológico, Lindolfo Rocha (1980) ao publicar *Maria Dusá*, opõe Capital/Interior. É flagrante a importância que é dada à Chapada Diamantina como centro econômico. Ponto de convergência de várias culturas e aventureiros de todos os cantos. No romance, figuras emblemáticas como o português José Moitinho, o judeu Bensabath, o inglês Artur representam a presença estrangeira da época áurea do diamante. Na obra, estes mesmos estrangeiros irão refletir sobre os costumes da Chapada. É como se quem viesse de fora pudesse enxergar melhor, sem comprometer a visão com o habitual, o quanto esta terra, mesmo sendo o lugar da esperança do enriquecimento, tinha de negativo — consequência das ambições alvitradas pelo diamante.

Toda a riqueza da Chapada Nova, reunida com a da Chapada Velha, não pagam a miséria desses costumes. As riquezas passam, consomem-se, e, circulando, se dispersam; os costumes, ao contrário, ficam, permanecem na sociedade donde saiu a riqueza, amestrando o povo a viver, a lutar pela vida em comunhão (ROCHA, 1980, p.38).

No plano da narrativa, opõe Cidade/Campo, ao retratar a sertaneja inocente que se corrompe na cidade e a prostituta cidadina que se regenera ao negar os valores da cidade, da civilização do garimpo. A cidade, representada pelas vilas e povoados onde se exploravam o diamante é o símbolo da perdição, da desonestidade, da luta pela sobrevivência. Os bons costumes cedem lugar à vontade descontrolada,

porém, aqui, no meio dessa democracia *sui generis*, indisciplinada, e ambiciosa de figurar, essas pessoas simples, essas famílias, com raras exceções, transformam os seus costumes, porque aprendem somente a adorar o Deus da terra — o Diamante. De pacatas e alegres, se fazem tunantes e folgazonas, vaidosas e fúteis, tomando como civilidade certa desenvoltura que as perde, em bom conceito da gente moralmente sadia, antes de as perder para todos, em realidade irremediável (ROCHA, 1980, p.39-40).

Esse mesmo estilo é percebido em praticamente todos os romances românticos que se dedicam a retratar a oposição natureza/cultura, campo/cidade. Lindolfo Rocha (1980) segue a tendência romântica de figurar a mulher como heroína, redentora. Dusá é responsável em resgatar, pelo amor, os valores morais de Ricardo, corrompidos pelo seu meio.

José Maurício Gomes de Almeida (1999), referindo-se ao romance *Lucíola*, de José de Alencar, esclarece que

em *Lucíola*, se bem que a ação transcorra quase toda no meio urbano, a oposição natureza/cultura ganha um significado todo especial, pois a redenção da heroína é acompanhada de um afastamento progressivo da cidade, com seus vícios e luxos, e uma reintegração na natureza (ALMEIDA, 1999, p.44).

A preocupação maior do romancista de *Maria Dusá*, ao retratar o *modus vivendis* do homem interiorano, no caso do romance — o garimpeiro, foi a de revelar traços da cultura e da região da Chapada Diamantina, um trabalho que teve seu valor antropológico reconhecido por Gilberto Freyre, dada a sua fidelidade documental.

*Maria Dusá* não apresenta o compromisso com a denúncia social, pois se furta da obrigação de dar relevo à problemática da exploração do garimpeiro, numa perspectiva humanista, como faria o escritor Herberto Sales, décadas depois com a publicação de *Cascalho* (1944). Nesta obra, “o drama é exposto em bruto e nas ‘entrelinhas’ está toda a crítica social. [...] Todas as mazelas sociais do interior baiano [...] são *denunciadas*, mostradas objetivamente através da arte literária” (BRASIL, 2002, p.21).

*Maria Dusá* retrata a seca como fator de empobrecimento e desolação, porém, os discursos presentes na narrativa não vão além da mera descrição, por vezes questionando costumes e valores, como ficou evidente acima.

O regionalismo na fase modernista sofreu determinante influência da crítica literária, que por sua vez foi orientada pelo discurso sociológico de Gilberto Freyre. Dois eventos são fundamentais para se compreender o legado teórico ao que se entende por “Romance Regionalista de 30” (ALBUQUERQUE JR., 2006).

O primeiro foi o Congresso regionalista de 1926, no qual Freyre, seu idealizador, defendia o entendimento do Brasil não em sua complexidade, mas, reduzindo-o a limites geográficos, no qual os costumes definidores seriam os aspectos culturais.

O segundo ocorreu em 1952 com a publicação do Manifesto regionalista. O manifesto foi apresentado por Freyre como uma forma definitiva de um texto que já estava pronto desde o congresso, em 1926. Entretanto, sofreu diversos ataques de intelectuais pernambucanos como Wilson Martins e Joaquim Inojosa. A desconfiança era a de que Freyre teria maquiado o texto do manifesto.

Um dos principais escritores nordestino, da fase regionalista, influenciado pela sociologia freyreana foi José Lins do Rêgo, autor de *Menino de Engenho* (1932) e *Fogo Morto* (1943), umas das suas principais obras.

De acordo com José Aderaldo Castello (1961), “a obra de José Lins do Rêgo, dadas as suas características gerais predominantes, é o produto da experiência vivida no ambiente do engenho, consciente ou inconscientemente acumulada pela memória” (CASTELLO, 1961). O mesmo autor defende ainda que Lins do Rêgo “estava dominado por uma compreensão nova de regionalismo” (CASTELLO, 1961).

Castello (1961) diz ter sido o depoimento e a memória da infância a linha norteadora da ficção de José Lins do Rêgo, que o romancista nada mais fez do que dar vazão à expressividade lírica, sem se preocupar ou defender um posicionamento doutrinário.

O que é visível em Castello (1961) é a sua recusa em aceitar que o fato de José Lins do Rêgo ter sido filho da aristocracia do açúcar, seus interesses iam ao encontro do sentimento de perda de um tempo passado, e de um presente em ruína, que se materializa na narrativa e revelam o saudosismo, o apego à tradição e a paixão telúrica. Isso obviamente não implicou em perda para a realização artística de sua obra.

A obra de José Lins do Rêgo é mesmo memorialista e autobiográfica. Contudo, foi o resultado do esforço individual do autor no sentido de reconstruir um modelo de organização social — o patriarcalismo, ou mesmo de negar o advento de “tempos modernos” pelo qual estava passando o seu meio. Foi, de fato, um contra-ataque às transformações nas relações econômicas e sociais pelas quais experimentava a sociedade do engenho.



Para Durval Muniz de Albuquerque (2006), a literatura, mais precisamente o Romance de 30, participa da invenção do Nordeste. Para este autor, a ficção precede a realidade instituída, é uma das bases para a conformação de um imaginário. O do Nordeste brasileiro, local da seca, do atraso e do sofrimento.

A crítica, segundo Albuquerque (2006), norteia a produção ficcional dos escritores regionalistas de 30. Esta crítica foi orientada pelas práticas regionalistas de Gilberto Freyre, que defendia a literatura como expressão do espaço, costumes e paixões, autêntica literatura nacional.

O Nordeste, espaço brasileiro, ao ser representado literariamente, produziria a originalidade de nossa produção literária. Espaço em crise que deveria se expressar por meio da denúncia e da polêmica. Espaço telúrico que deveria ser permanentemente recriado na memória e recuperado tal como deveria ser (ALBUQUERQUE JR, 2006, p.108).

Albuquerque (2006) peca ao imputar responsabilidade quase que exclusiva às ideias de Gilberto Freyre e o conseqüente discurso sociológico fundamentador da literatura sob a ótica regionalista, cedendo pouco espaço e importância à produção literária dos iniciadores do regionalismo na ficção do nordeste do século XIX. Visto que essa tradição regionalista teve sua continuidade no modernismo, e não se inicia a partir dos regionalistas pernambucanos da década de 20 do século seguinte.

Como ficou evidente, a tradição regionalista na literatura brasileira, notadamente entre os escritores nordestinos, procurou retratar o homem e o seu meio físico e social, como forma de chamar a atenção para essa porção territorial do Brasil — o Nordeste. Foi uma forma, um movimento que teve como fim destacar uma identidade, imagens, do povo da referida região.

Deleuze e Guattari (1997) ao discorrer sobre *território, territorialização*, dá uma importante contribuição para se discutir, em literatura, o regionalismo.

Estes mesmos autores dizem que

o território reagrupa todas as forças dos diferentes meios num só feixe constituído pelas forças da terra. [...] A territorialização é precisamente um fator desse tipo, fator que se estabelece nas margens do código de uma mesma espécie e que dá aos representantes separados desta espécie a possibilidade de se diferenciar (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 113-114).

O que é possível perceber em obras regionalistas como *Maria Dusá*, é essa busca de convergir para um mesmo espaço um modo de vida que seja concebido como o elo de um povo. A literatura regionalista se incube desta tarefa. Identificar-se pelo que há de comum entre os membros de uma determinada porção do território (linguagem, tradições, costumes, mazelas), ao mesmo tempo em que essa identificação é uma ferramenta para se diferenciar de outros fragmentos territoriais.

A tradição regionalista deu expressividade aos elementos territoriais caracterizadores de um povo e sua região. Particularmente em *Maria Dusá*, Lindolfo Rocha (1980) buscou em sua substância algo de diferenciador e único de uma civilização. Penetrou e explorou sua essência para torná-la perceptível e significante.

Todavia, essas discussões sobre o regionalismo não se encerra nestas poucas linhas. Mas, o que é possível a partir de então, é situar o romance *Maria Dusá* no entre-lugar<sup>2</sup> dos regionalistas naturalistas, pois, seu enredo se presta a descrever a linguagem, paisagem natural, o meio físico e as relações do homem com este meio, sofrendo as consequências de suas determinações; e do Romance de 30, quando a referida obra se preocupa em fixar costumes, tradições e a alma do homem interiorano, sem, contudo se aprofundar na temática social engajada, tão cara aos modernistas nordestinos.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. 3. ed. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Massangana; São Paulo: Cortez, 2006.

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. **A tradição regionalista no romance brasileiro: 1867-1945**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Sentimento do Mundo**. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

---

<sup>2</sup>Para Homi Bhabha (1998), “o conceito de entre-lugar torna-se particularmente fecundo para reconfigurar os limites difusos entre centro e periferia, cópia e simulacro, autoria e processos de textualização, literatura e uma multiplicidade de vertentes culturais que circulam na contemporaneidade e ultrapassam fronteiras, fazendo do mundo uma formação de entre-lugares. Marcado por múltiplas acepções, o entre-lugar é valorizado pelos realinhamentos globais e pelas turbulências ideológicas iniciadas nos anos oitenta do último século, quando a desmistificação dos imperialismos revela-se urgente”.

ARAÚJO, Jorge de Souza. **Floração de imaginários**: o romance baiano no século 20. Itabuna/Ilhéus: Via litterarum, 2008.

BHABHA, Homi. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRASIL, Assis. **Herberto Sales**: regionalismo e utopia. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2002.

CASTELLO, José Aderaldo. **José Lins do Rego**: modernismo e regionalismo. São Paulo: Edart, 1961.

COUTINHO, Afrânio. Prefácio da primeira edição. In: COUTINHO, Afrânio; Eduardo de Faria (Orgs.). **A literatura no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Global editora, 2004. p. 4-57. 6 v. v.1.

DELUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. v. 4. Tradução: Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

DIMAS, Antônio. **Manifesto Regionalista**: Gilberto Freyre. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/freyre/comentarios.htm>>. Acesso em: 17 set. 2008.

ROCHA, Lindolfo. **Maria Dusá**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1980.