

JÚNIA TANÚSIA ANTUNES MEIRA

Uma escrita à margem: o romance *Maria Dusá*, de Lindolfo Rocha

**Universidade Estadual de Montes Claros
Montes Claros
Agosto / 2015**

JÚNIA TANÚSIA ANTUNES MEIRA

Uma escrita à margem: o romance *Maria Dusá*, de Lindolfo Rocha

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Literatura de Minas Gerais

Orientadora: Prof^ª Dra. Ivana Ferrante Rebello e Almeida

**Universidade Estadual de Montes Claros
Montes Claros
Agosto / 2015**

M515u Meira, Júnia Tanúsia Antunes.
Uma escrita à margem [manuscrito] : o romance *Maria Dusá*, de Lindolfo Rocha / Júnia Tanúsia Antunes Meira. – Montes Claros, 2015.
128 f.

Bibliografia: f. 122-128.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2015.

Orientadora: Profa. Dra. Ivana Ferrante Rebello e Almeida.

1. Literatura brasileira - Romance. 2. Rocha, Lindolfo Jacinto, 1862-1911 - *Maria Dusá*. 3. Pré-modernismo. I. Rebello e Almeida, Ivana Ferrante. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título. IV. Título: O romance *Maria Dusá*, de Lindolfo Rocha.



Dissertação de Mestrado, intitulada “**Uma escrita à margem: o romance Maria Dusá, de Lindolfo Rocha**”, de autoria da mestranda em Letras – Estudos Literários **Júnia Tanúsia Antunes Meira**, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof^ª. Dr^ª. Ivana Ferrante Rebello e Almeida – (Unimontes)

Prof^ª. Dr^ª. Alba Valéria Niza Silva – (Unimontes)

Prof^ª. Dr^ª. Cilene M. Pereira – (UNINCOR)

Professor. Dr. Elcio Lucas de Oliveira

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Montes Claros, 14 de Agosto de 2015.

Aos meus eternos amores:
Émile, minha mãe Nair e meu pai João

AGRADECIMENTOS

É interessante pensar que, em meio a centenas de palavras escritas neste trabalho, a palavra GRATIDÃO apareça agora, pela primeira vez, com uma importância imensurável. A gratidão de que falo, é um manifesto sincero a todos aqueles que tornaram possível a conclusão desta pesquisa.

Agradeço a Deus, onde busquei refúgio, serenidade, tranquilidade, resignação, coragem e vontade de prosseguir nas horas mais difíceis.

A minha filha Émile, a minha gratidão é especial: ela é o motivo maior de todas as minhas conquistas.

Aos meus pais, João Meira e Nair, que mesmo necessitando da minha presença, foram os meus maiores incentivadores. Muitos foram os dias, em que na saída de casa, às 2:00 horas da manhã, a minha mãe dizia em tom encorajador: “Vá com Deus! Não desanime, não! Dois anos passam *rapidinho!*”. E a voz serena e firme viajava comigo durante 5 horas até a chegada na sala de aula, às 8:00 da manhã.

Aos meus irmãos, que me apoiaram sempre, mesmo dizendo não entender essas minhas *escolhas literárias*. Gratidão a minha irmã Anália, que me deu “pouso” e fez da sua casa, a minha, nos dias em que foi necessário ficar longe de casa.

Agradeço imensamente a minha orientadora Dra. Ivana Ferrante Rebello que, com o sorriso largo e o olhar sincero, acolheu resoluta e com ânimo, o primeiro esboço da minha pesquisa. Não me esquecerei do carinho e da compreensão. Inúmeras foram as contribuições, os apontamentos e o direcionamento que dispensou ao meu trabalho. Obrigada por trazer por diversas vezes para o meu texto, a maturidade das suas leituras. Passei a admirá-la pela sua alegria inesgotável, pelo seu amor à literatura, pela sua sabedoria e principalmente pelo seu lado humano. Precisei disso.

Não poderia deixar de agradecer a pessoa que me apresentou o escritor Lindolfo Rocha e *Maria Dusá*: o Sr. Élcio Paulino, da cidade de Grão-Mogol.

Parafrazeando às avessas Manoel de Barros, posso dizer assim de “seu” Élcio: onde ele está, as palavras o acham.

Agradeço aos meus colegas do Curso de Mestrado, que foram companheiros nas aulas, nos trabalhos, nas viagens para apresentação de trabalhos, enfim, nos descobrimos amigos. Dividimos alegrias e tristezas. De lá pra cá, na vida, foram ganhos e perdas, mas tivemos o saldo positivo da maturidade. Nessa reta final nos dispersamos; cada um levou para casa o seu *recém-nascido* que lhe tiraria o sono de muitas noites e o descanso dos finais de semana.

Quero agradecer aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras que foram importantes colaboradores, em especial aos que tiveram mais próximos, ministrando as aulas e apontando caminhos com valiosas sugestões. Os exemplos, depoimentos e relatos de experiências da vida acadêmica, foram tão importantes para nós alunos, quanto os estudos teóricos. Era reconfortante saber que passaram por outros tantos desafios e venceram.

Deixo a minha gratidão as professoras Dra. Alba Valéria Niza Silva e Dra. Edwrigens Aparecida Ribeiro Lopes de Almeida pelas importantes sugestões na banca de qualificação. O *terceiro olhar* enxerga caminhos que se tornam invisíveis à primeira escrita. O incentivo foi um bálsamo para uma cabeça povoada de letrinhas, mas em nenhum momento, desmotivada pelo cansaço.

Gratidão ao escritor Lindolfo Rocha, que me encantou com a sua obra prima, que inventou Maria Dusá tão real e que saiu de dentro de si para ser apenas Lindolfo Rocha.

Acredito que não fui injusta com ninguém. Com a palavra GRATIDÃO não desejo resumir tudo o que foi dito aqui; serve ela, neste instante, para abraçar a todos que me ajudaram nesse labor *cansável*, mas prazeroso. Por que palavra é assim: você pode dar a ela a forma do seu sentimento.

É Maria Dusá que vem trazendo Lindolfo Rocha para a Posteridade.
Ela estava entre os bem-aventurados, perpetuando o nome daquele silencioso artista,
que a gerara no coração.
(Nilo Bruzzi, *O homem de Maria Dusá*)

RESUMO

Esta dissertação apresenta uma leitura do romance *Maria Dusá*, e pretende cumprir o objetivo de trazer de volta à cena literária, além desse romance pré-modernista, o escritor mineiro Lindolfo Rocha. A obra, escrita num período de transição da literatura brasileira, no início do século XX, é marcada em sua totalidade pela crítica resolvida à sociedade, apresentando marcas de um realismo histórico-social, próprias do século XIX. O trabalho discute ainda alguns elementos considerados importantes, como aqueles ligados às renovações estruturais do romance e sua possível articulação com o Realismo e com o Pré-Modernismo. Pela diversidade de temas que a leitura da obra proporciona, certas questões valorizaram o romance e foram visíveis ao estudo, como por exemplo, a seca e o garimpo no sertão, a própria personagem que dá nome à obra e a representação do duplo na constituição da protagonista do romance. Foram realizadas algumas incursões teóricas no percurso da pesquisa que estabeleceram reflexões sobre os temas abordados, sem, no entanto, perder de vista o objetivo deste trabalho que é bastante específico: colaborar com os estudos literários brasileiros, dando visibilidade ao romance *Maria Dusá* e ao seu autor, para que encontrem um jeito legítimo de circularem e de serem lidos.

PALAVRAS-CHAVE: Lindolfo Rocha; *Maria Dusá*; Pré-modernismo; literatura de Minas Gerais.

ABSTRACT

This dissertation presents a reading of the novel *Maria Dusá*, and intends to fulfill the goal of bringing back to the literary scene, besides this pre-modernist novel, the writer Lindolfo Rocha, born in Minas Gerais. The novel, written in the Brazilian literature transition period, in the early twentieth century, is characterized in its entirety by its severe criticism to the society, presenting signs of a historical and social realism belonging to the nineteenth century. The study also discusses some elements considered important, such as those related to the structural renovations of the novel and its possible connection with the realism and the Pre-Modernism. Due to diverse topics that the novel reading provides certain issues valued the romance and were visible to the study, such as drought and mining in the sertão, the character who gives the name to the work and the and the representation of the dual in the formation of the protagonist of the novel. Were performed some theoretical incursions into path of research that allowed reflections on the topics covered, without losing the objective of this work that is very specific: to collaborate with the brazilian literary studies, giving visibility to the novel Maria Dusa and to its author in order that they find a legitimate way to move and to read.

KEYWORDS: Lindolfo Rocha; Maria Dusá; Pre-modernism; Minas Gerais literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO 1 – TENSÕES HISTÓRICAS E DILEMAS LITERÁRIOS NO BRASIL DA PRIMEIRA REPÚBLICA.....	21
1.1 – Percursos histórico-literários	22
1.2 - Revisão de valores no cenário literário: O pré-modernismo	28
CAPÍTULO 2 - LINDOLFO ROCHA: SERTANEJO E ROMANCISTA.....	47
2.1 – Um escritor “esquisitamente esquecido”	48
2.2 – Aproximações: identidades construídas no período pré-modernista	61
CAPÍTULO 3 – MARIA DUSÁ: UM ROMANCE PRÉ-MODERNISTA?	72
3.1 – A prosa ficcional de Lindolfo Rocha	73
3.2 – Romance, enredo e personagens	77
3.3 – Maria, Maria, outros personagens, outras histórias	90
3.4 - Maria à sombra de Maria Dusá: a figuração do duplo no romance.....	107
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	118
REFERÊNCIAS	122

INTRODUÇÃO

Águas e serras! Que filho, que habitante destas regiões criadoras do “diamante e do gênio”, não sentiu alguma vez toda a grandiosa poesia dessas paisagens alpestres, que, se desnudem ambições evangélicas, de pobreza e santidade, tonificam o caráter para as mais rudes conquistas da vida!

Lindolfo Rocha - *Maria Dusá*

Na obra *O homem de Maria Dusá* (1953), o escritor Nilo Bruzzi evoca o pensamento do alemão Goethe, quando observa que o mais belo monumento para o homem é a sua imagem e esta tem na obra a sua mais fiel representação. Em vista disso, Bruzzi afirma ser a obra literária, apesar de pertencer completamente ao escritor, o que de menos ele se apropria. Ela – a obra - toma outro rumo, abandona o seu criador para pertencer ao mundo. Mas, por fatores diversos, nem sempre a obra é (re) conhecida pelo público e pode vir a ser um grande valor esquecido nas malhas do tempo.

Essa obscuridade do criador e da criatura no campo literário, de valor e desvalor dos homens das letras e suas obras, ecoa de forma distinta neste trabalho. Eu não poderia, portanto, deixar de apresentar, em primeira mão, a forma como fui instigada a conhecer melhor o escritor Lindolfo Rocha e a sua bela personagem, a mundana Maria Dusá. A “proeza” em enveredar-me pela trilha deste estudo era um desafio que ficara adormecido por um considerável período, “aninhado” dentro de mim. A bem dizer, este estudo é fruto de uma curiosidade germinada um ano antes de ingressar-me no curso de mestrado.

Em visita à histórica cidade norte - mineira de Grão-Mogol, conheci um senhor de nome Élcio Ferreira Paulino, tabelião aposentado, por ocasião de passagem pelo seu restaurante. Este local, muito frequentado pelos turistas, atualmente é uma espécie de acervo cultural, localizado bem no centro da cidade. Na verdade, outrora, fora uma casa de um rico fazendeiro que tinha como dependência, além de numerosos cômodos, uma espécie de senzala na parte inferior, pois segundo o

proprietário atual, o casarão data do período escravagista da região. A casa, apesar de restaurada, mantém o seu estilo original.

Pois bem, é importante ressaltar o cabedal de conhecimento cultural do Sr. Élcio Paulino. Apaixonado por Minas Gerais, em especial por Grão-Mogol, e grande incentivador da cultura, passou a sua vida se inteirando da rica história do local e construindo um acervo cultural de objetos e de informações sobre a cidade e região. Nessa minha visita, entre tantas histórias e “causos” interessantes, o Sr. Élcio fez-me uma curiosa pergunta: - Você já ouviu falar em Maria Dusá? Fiquei surpresa, pois a forma com que ele se dirigiu a mim fazia-me crer que se tratava de uma pessoa importante na cidade. Respondi que não. Em seguida, ele me veio com outra indagação: - E em Lindolfo Rocha? Respondi que também não. E qual não foi a minha surpresa quando, num lamento, ele completou: - Nem você, nem os grão-mogolenses e tampouco os mineiros.

Certo é que passei ali bons momentos ouvindo o Sr. Élcio falar de Lindolfo Rocha e de Dusá. Do primeiro, disse que era mineiro de nascimento, orgulhosamente grão-mogolense e que cedo ainda partira para o estado da Bahia. Depois, sobre Maria Dusá, disse ser uma prostituta que tinha a mania de soltar estrondosas gargalhadas ah! ah! ah!, e que o povo lhe deitou o nome de “dos ás”, e depois, simplesmente, Dusá. Lembrou-me que Lindolfo Rocha era um escritor tristemente esquecido pelos seus conterrâneos e que pouco se estuda sobre ele, ou quase nada. Segundo Sr. Élcio, merecia ser mais estudado.

O escritor grão-mogolense trazia como protagonista, em sua obra, uma bonita cortesã, mulher forte e poderosa que às vezes suscitava à dúvida se realmente vivera no interior do sertão baiano, porque se tornou uma personagem lendária por aquelas bandas. Ainda orgulhoso, o receptivo senhor contou-me que a obra de Rocha havia sido adaptada para o roteiro da novela *Maria Maria*, estreada pela rede Globo no ano de 1978.

A conversa que tivemos foi o bastante para fazer nascer em mim a curiosidade de conhecer um pouco mais sobre Lindolfo Rocha. Tive guardado, por quase um ano, o desejo de embrenhar-me num estudo mais profundo sobre o mineiro esquecido.

Tal desejo tornou-se mais consistente, quando li pela primeira vez a obra *Maria Dusá*. A linguagem cunhada, já nos primeiros capítulos, pelo escritor mineiro era próxima àquela popularizada anos depois pelo então conterrâneo João Guimarães Rosa, este que mais tarde se tornaria um dos maiores intérpretes do sertão brasileiro com o seu “escrevinhar” engenhoso.

Assim, com fartas pinceladas do regionalismo brasileiro, Rocha traz, na ficção, mostras de suas raízes interioranas. Sobre o modo de narrar, apresenta, na escrita, resquícios do realismo e muito do que hoje compreendemos como narrativa pré-modernista, conforme se lê no exemplo:

Já não tinha encantos o alvorecer nas terras sertanejas. Um silêncio pesado substituiria a ruidosa alegria do passaredo farto, a saltitar em meio da verdura primaveril doutros tempos. Os arrebóis vespertinos aparentavam apenas a beleza trágica de quotidianos incêndios em vastas e longínquas regiões do ocidente. De resto, o céu em fogo dizia bem com o alvejar das ossadas dispersas pelos campos desolados (ROCHA, 2001, p.18).

Não menos rica em sua obra, a linguagem da gente do sertão:

O sol estava a cravar-se.
Ricardo Brandão dirigiu-se ao velho africano, que tecia esteiras de pindoba, sentado à porta, e depois de saudá-lo, indagou:
- Se não havia algum pasto, perto ou longe.
- Passo qui é sinhô?! Exclamou o preto admirado. Passo é esse qui sinhô ta veno: foi a seca só. Agora, si sinhô qué qui burro come de note manda gente derubá mandacaru. Munto bom; boi gossa munto.
[...] – Aroça qui é, ioiô? Perguntou o africano, com cara de riso. Pae Tomé veio moleque pra terá de branco, e nunca viu cosa assim. Ah! ioiô! Deu brigou com nosso tudo! Aroça aqui, nem longe, nem peto; nem veia, nem nova. Ué! (ROCHA, 2001, p.19).

E foi assim, maravilhada com essa linguagem fecunda e vitalizada da cultura oral, entre outros aspectos distintivos da obra, que escolhi analisar o romance *Maria Dusá*, na tentativa de contribuir para os estudos da Literatura Brasileira e notadamente da Literatura Mineira.

Em princípio, busquei conhecer a vida do escritor. Apesar do pouco material de pesquisa, encontrei subsídios teóricos nos estudos de Nilo Bruzzi em *O homem de Maria Dusá* (1953), em *Lindolfo Rocha* de Aloísio de Carvalho Filho e Múcio Leão

(1953) e no trabalho biográfico do historiador Epitácio Pereira de Cerqueira em *O Advogado do sertão* (1995).

Não me causou estranheza descobrir em sua obra ficcional uma escrita madura que convivia harmoniosamente com a estética do século XIX, porém marcada por traços da nova literatura que precedia o movimento modernista.

Considerando os pressupostos ora apresentados e dada a importância de se estudar um autor mineiro de notável relevância na literatura, este trabalho pretende cumprir o objetivo de trazer novamente à cena literária Lindolfo Rocha e a sua obra prima *Maria Dusá*.

Este trabalho discute ainda alguns elementos que considere importantes como aqueles ligados às renovações estruturais do romance e sua possível articulação com o Realismo e com o Pré-Modernismo. Além disso, algumas perguntas sempre estiveram instigando minhas investigações, tais como a de tentar compreender o porquê de a escrita de Lindolfo Rocha ter sido apagada da nossa literatura.

Como não destacar o fato de que o escritor passou pela Escola de Recife, ícone de formação e ideário positivista do século XIX, formando-se em Direito no ano de 1892? Certamente Rocha teve contato com ideias que eram disseminadas no período da Primeira República e isto alimentava seu desejo de corresponder-se com os jornais que circulavam nos grandes centros urbanos, a exemplo de Rio de Janeiro e Salvador, cuja vida literária estava em efervescência.

Para melhor compreensão do estudo, optamos por dividir o trabalho em três capítulos.

No primeiro capítulo esboçamos, em linhas gerais, um panorama político, econômico e social do Brasil, nas últimas décadas do século XIX, para melhor compreensão das correntes estéticas e literárias que sucederiam a este período na fase conhecida como pré-modernista. Para tanto, utilizei contribuições teóricas dos estudos de Nicolau Sevcenko, Alfredo Bosi, Afrânio Coutinho, Lúcia Miguel-Pereira, Massaud Moisés, Nelson Werneck Sodré entre outros. Realizamos a seguir, no segundo tópico do capítulo, uma incursão histórico-literária dos primeiros decênios do século XX porquanto a obra cerne do nosso estudo, o romance *Maria Dusá* do escritor Lindolfo Rocha, foi produzida no ano de 1910.

No contexto da época, o pré-modernismo passa a ser conhecido como o período que deu expressão às vozes e aos lugares marcados pela marginalidade canônica, trazendo ao público-leitor testemunhos de espaços e culturas ainda desconhecidos. Talvez se atribua o esquecimento do escritor à condição de periferia cultural que enquadrava o sertão baiano, especificamente a cidade que ele escolhera para morar, ou seja, em Jequié, interior da Bahia.

Discuti, ainda neste capítulo, outro momento importante despontado no alvorecer do século XX: o regionalismo. É nesse centro de produção literária regional que se insere o escritor Lindolfo Rocha, ao lado de João Simões Lopes, Afrânio Peixoto, Afonso Arinos, Hermam Lima e Heberto Sales. A prosa de ficção regional brasileira surge diante do influxo realista e os escritores, imbuídos de uma consciência nacional, desnudam a realidade do país, afastando-se do saudosismo e do ideário romântico para conceberem uma literatura que se aproximasse da vida, costumes, linguagem e maneiras de ser do brasileiro.

No segundo capítulo, estudei a ficção do autor e as aproximações com a estética pré-modernista, balizando-a por meio de alguns autores canônicos. Decidi trazer para a escrita um breve estudo sobre a vida do escritor Lindolfo Rocha, pois é fato que o nome dele e de suas obras foram relegados ao esquecimento na nossa literatura. Pouco se ouviu falar dele, quando menos algumas notas esmaecidas da crítica. Raros são os estudos e as menções encontradas sobre o escritor mineiro. Não menos foi lida a obra *Maria Dusá*, visto que de referência mais notável é a sua adaptação para a telenovela da Rede Globo na década de 70. Para as reflexões apresentadas nesse capítulo, busquei o aporte teórico nas leituras de Nilo Bruzzi, Eptácio Pereira de Cerqueira, Múcio Leão, Afrânio Coutinho e nos demais autores que trazem estudos pertinentes às características estético-estilísticas do autor e da sua obra no contexto do pré-modernismo.

Para explicitar melhor sobre a estética e estilo do autor, elaborei, no subtópico do capítulo, as aproximações com dois escritores ícones do período pré-modernismo, Euclides da Cunha e Graça Aranha, no intuito de responder aos inquietantes questionamentos sobre a escrita de Rocha. Apesar de ter uma obra variada, o mineiro não consegue conquistar na época, nem a crítica nem aos leitores, situando-se à margem do cânone.

Assim, reportando-me ao título do trabalho, e sem pretender entrar em profundas discussões teóricas, trouxe uma breve abordagem sobre a questão do cânone literário.

Posto que Lindolfo Rocha inaugurasse uma escrita regionalista em nossa literatura pré-moderna na mesma linhagem dos escritores considerados cânones, justifica-se propor uma discussão com o fito de questionar a não inserção do escritor, no panorama literário brasileiro. Tendo em vista a ressonância do escritor e sua criação literária junto ao público, o crítico Antonio Candido menciona em *Literatura e Sociedade* (2000) que, “a ausência ou presença da reação do público, a sua intensidade e qualidade podem decidir a orientação de uma obra e o destino de um artista” (CANDIDO, 2000, p. 69).

No terceiro capítulo, dediquei-me ao estudo da escrita ficcional de Lindolfo Rocha. Para compreensão da obra *Maria Dusá* (1910) em sua totalidade, recuei no tempo, colocando em cena o primeiro romance do escritor, *Iacina* (1907), acreditando, assim, que tal retomada esclarece a evolução do projeto estético do autor.

Reservei, no subtópico deste capítulo, um especial estudo ao romance *Maria Dusá*, seu enredo e seus personagens. Pontuei a presença de características do Pré-Modernismo e suas questões histórico-sociais, características psicológicas que transitam no enredo na criação das personagens bem como a linguagem regionalista utilizada. Apesar da herança realista, Lindolfo Rocha ensaia renovações estruturais, inserindo, na narrativa, fragmentos de poemas, cantigas populares e ditados, tornando-a polifônica e merecedora de maior estudo.

Dei ênfase maior, neste capítulo, a personagem Maria Dusá, figura central da narrativa e que dá nome à obra. A análise da personagem seguiu a perspectiva de algumas teorias, dentre elas, a de Antonio Candido. Afirma ele que “em todas as artes literárias e nas que exprimem, narram ou representam um estado ou estória, a personagem realmente “constitui” a ficção” (CANDIDO, 2011, p. 31). Nesse contexto, Dusá representa os valores e comportamentos de uma mulher na sua condição de cortesã, num período conturbado da história do país.

A proposta de estudar a questão da prostituição nesse capítulo parte do princípio que a personagem central é uma prostituta e do contexto do período em que

o romance foi escrito. Importantes neste estudo, foram as considerações feitas por Margareth Rago, Luis Carlos Soares e Magali Engel. Sabemos que no final de século XIX e início do século XX, a prostituição ganha força nos maiores centros urbanos do Brasil e o papel que a prostituta desempenhou naquele período não ficou alheado ao escritor. Rago observa que a prostituta era, naquela época, a “*Figura pública* por excelência; podia comercializar o próprio corpo como desejava, dissociando prazer e amor, aventurando-se, através da livre troca pelo dinheiro [...]” (RAGO, 2008, p.41).

Analiso, ainda, alguns outros personagens que se encontram integrados ao enredo, dando-lhe vivacidade e movimento, pois, além de Maria Dusá, eles são realçados em importância no romance. Como afirma Nilo Bruzzi (1953), “as figuras de sua criação são todas seres viventes, pessoas que agem e pensam humanamente” (BRUZZI, 1953, p. 176).

Pela diversidade de temas que a leitura da obra proporciona, tornei visíveis certas questões que valorizaram o romance, como por exemplo, a seca e o garimpo no sertão e que são personagens vivos que orbitam todo o enredo.

A natureza aparece na obra, por diversas vezes, implacável no flagrante da seca: “da seca que avança trazendo as suas duas fúnebres companheiras, a fome e a miséria” (LEÃO, 1953, p. 37-38). O garimpo, vigoroso na condição de personagem, dá ao romance um aspecto bastante realista, visto que retrata “[...] com a possível fidelidade, a vida e os hábitos da gente que povoou o famoso centro baiano da garimpagem” (CERQUEIRA, 1995, p. 112). É importante ressaltar que a primeira edição de *Maria Dusá* saiu com o subtítulo de “Garimpeiros – romance de costumes sertanejos e chapadistas”.

Identifico e trago ao trabalho, a habilidade do escritor em garimpar as riquezas do sertão baiano, muito além do precioso diamante: a oralidade e a linguagem interiorana. No dinâmico espaço da criação da palavra, o escritor insere a encenação da oralidade e resgata a cultura do sertanejo baiano e, muitas vezes, a do mineiro. São inúmeras palavras desconhecidas do leitor do século XXI e próprias do lugar que dão ao discurso verossimilhança e vivacidade narrativa. Esse recurso, de inserir o linguajar genuíno da fala regional, torna o texto singular e original, enriquecendo a narrativa. As análises cumprirão o papel de trazer o “redescobrimento” de uma

escrita inovadora que já acenava um amadurecimento que só chegaria às narrativas ficcionais na década de 30, do século XX.

No livro *Lindolfo Rocha* (1953), há uma publicação extraída da *Revista da Bahia* (1923) cuja observação sobre a escrita de Rocha não passa despercebida a Aloísio de Carvalho Filho:

Maria Dusá, contém, em número incontável, expressões e ditos sertanejos interessantíssimos. Pena é o sr. LINDOLFO ROCHA, que tão bem os soube arrumar, pelo correr do romance, não tivesse dado, em apêndice, a sua significação, o que duplicaria, por certo, o valor desse livro (FILHO, 1953, p.10).

Percebemos, ainda, na escrita de Rocha, que ele propõe novos olhares sobre a gente do sertão, resultando num produto de relativa originalidade, o qual desafia o universo da escrita, performatizando o plano da enunciação. O excerto abaixo é prova terminante dessa vocação:

- E que há mais de novo? Perguntou.
- Nada. Só *ontem* é *qui* um *bruaquéro* ou *tropéro* atirou no sobrinho de *Sinhana*. Mas não fez *má* não. *Esses vadio aborrece os bruaquéro* de mais toda a noite, *arrastano* couro, furtando *cardeirão* de feijão e ninguém dá *pruvidência* (ROCHA, 2001, p.36).

Não menos ricas que a oralidade são as crendices e superstições presentes na vida daquelas pessoas. Por diversas vezes, os personagens da narrativa recorrem às rezas e mandingas para espantar os maus espíritos e a *coisa feita*. Acontecimentos corriqueiros na região, como a visão de almas penadas no garimpo deserto, o escritor faz questão de colocar na narrativa dando um tom de veracidade aos fatos.

Discutimos, no último subtópico do capítulo, o mito do duplo, como forma de subsidiar o estudo da personagem Maria Dusá. Esse viés de estudo justifica-se pelo fato de que o romance apresenta como motivo do conflito, instaurado na trama da narrativa, a extrema semelhança de Dusá e Maria Alves, ao ponto de serem confundidas até pelos mais conhecidos e desencadear a fúria incontrolável do senhor Ricardo Brandão, futuro marido de Maria Dusá. As considerações são realizadas à luz das teorias de Nicole Fernandez Bravo em *Dicionário de Mitos Literários* (1997),

de Clément Rosset em *O real e seu duplo – Ensaio sobre a ilusão* (2008), de Ernest Cassirer em *Linguagem e Mito* (2009) e outros. Bravo (1997) afirma ser o duplo, “uma figura ancestral que na literatura terá sua apoteose no século XIX, na esteira do movimento romântico, embora o mito ainda seja bastante produtivo no século XX.” (BRAVO, 1997, p. 261).

É importante esclarecer que, apesar de algumas incursões teóricas e necessárias no nesta pesquisa, o objetivo deste estudo é bastante específico. Busquei realizar um trabalho que pudesse colaborar com os estudos literários brasileiros e que refletisse sobre a necessidade de se estabelecer outras leituras sobre autores que, como Lindolfo Rocha, foram, de alguma forma, segregados das salas de aula ou das bibliotecas.

Que o estudo do romance *Maria Dusá* possa inspirar alguns leitores, fazendo com que escritores esquecidos da literatura nacional encontrem um jeito legítimo de circularem e de serem lidos.

CAPÍTULO 1

TENSÕES HISTÓRICAS E DILEMAS LITERÁRIOS NO BRASIL DA PRIMEIRA REPÚBLICA

1.1 Percursos histórico-literários

A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz.

O passado só se deixa fixar como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido.

Sobre o Conceito de História - Walter Benjamin

Conforme Antonio Candido, em *Literatura e Sociedade* (2000), arte e sociedade compreendem um amplo sistema solidário de influências recíprocas. Segundo ele, os fatores sociais influem consideravelmente nas artes, especificamente na literatura. Se considerarmos a formação da literatura brasileira, vemos, num percurso temporal, como são dinâmicas e inseparáveis as relações que se estabelecem entre as manifestações literárias e as condições histórico-sociais mais expressivas ocorridas no Brasil. “Diferentemente do que sucede em outros países, a literatura tem sido aqui, mais do que a filosofia e as ciências humanas, o fenômeno central da vida do espírito” (CANDIDO, 2000, p. 119). Para tanto, Candido traz à reflexão como foi importante a contribuição do romance oitocentista no processo de apresentar o Brasil aos brasileiros. Isto significa que, desde então, as manifestações literárias já cumpriam com o seu papel de estabelecer relações entre público e escritor e o espírito de nacionalidade.

Sobre essas relações, o crítico Afrânio Coutinho em *A Literatura no Brasil* (2004), define ser a segunda metade do século XIX uma época cultural de grande relevância no Brasil, cuja importância é refletida na sua expressão literária. “Começava-se uma nova era, dominada pelo espírito filosófico, científico, de cunho materialista, naturalista, determinista” (COUTINHO, 2004, p.24). No veio dessas mudanças, há de se considerar a problemática das questões que envolviam o campo social, religioso e militar, preponderantes para a evolução literária brasileira iniciando assim uma nova fase cultural no país.

Embora se revele aqui uma época histórica, não se devem postergar as concepções estéticas de cada obra e as tendências de cada movimento literário, expressivo no processo de criação de cada autor. Dada a importância da obra literária em suas relações com o homem e o meio, Coutinho observa que

Os elementos históricos, sociais e biográficos, a não ser naquilo e naqueles que possam contribuir para explicar o desenvolvimento mental de um autor, são relegados para plano secundário, como simples acidentes ocasionais, em relação à obra, cuja análise, interpretação e julgamento importam acima de tudo (COUTINHO, 2004, p.04)

Destarte, torna-se fundamental esboçar em linhas gerais um panorama político, econômico e social do Brasil nas últimas décadas do século XIX para que se possam compreender as correntes estéticas e literárias que sucederiam a este período na fase conhecida como pré-modernista.

Na dinâmica do século XIX, com novas ideias circulando entre os homens letrados, descerrava-se uma literatura impregnada do espírito da época, em que despontava uma nova classe social e, por conseguinte, uma nova cultura. Nelson Werneck Sodré em *História da Literatura Brasileira* (1969) atesta que

A partir de 1870, esta *nova burguesia* assume papel de importância sobretudo no setor intelectual. É dessa burguesia, formada por militares, médicos, engenheiros - mais próximos das ciências positivas, graças à índole de suas profissões - que irá surgir o movimento positivista no Brasil (SODRÉ, 1969, p.343).

Para Sodré, os representantes dessa nova burguesia, simpáticos ao conhecimento das ciências, começavam a cumprir um papel importante no delineamento do cenário brasileiro. O Positivismo traduzia os valores desses grupos emergentes de classe média no exercício das suas atividades públicas e artísticas. Semelhante ao estudo de Sodré, Massaud Moisés (2001) atribui aos escritores dessa época o estilo anti-romântico, pautado na objetividade pela via positivista, afirmando que “para tanto, abandonaram as preocupações teológicas e metafísicas, identificadas com o universo romântico, e aderiram à visão do mundo sugerido pelas ciências” (MOISÉS, 2001, p. 15). O cenário, como acena o crítico, não resistia ao crivo da Ciência propondo, segundo ele, uma “estranha aliança do Positivismo com a Imaginação” (MOISÉS, 2001, p.15), tornando-se, portanto, um dos períodos mais tensos e produtivos da nossa literatura. Era predominante no Brasil uma atmosfera de aceções modernas sob as influências externas.

Numa outra via de pensamento, Lúcia Miguel-Pereira (1973) afirma que o momento que se concebia posterior ao romantismo era apenas uma rápida imitação de modelos europeus ao que ela atribui como sendo “*moda importada*” (PEREIRA, 1973, p.127). A agitação intelectual que se formava não passava para a autora de tendências estilísticas dirigidas e mal assimiladas que provocavam tênues modificações no panorama brasileiro. Pereira faz uma crítica severa, quando afirma que os naturalistas da nova escola apenas disfarçavam, com cenas realistas, o romantismo em suas obras. Enfatiza em suas observações que

Num país onde se processavam experiências raciais da maior importância, onde as condições de existência variavam dos requintes sofisticados da Corte ao primitivismo das populações rurais, onde as relações de senhores e escravos suscitavam um sem-número de problemas, os romancistas que se criam realistas, voltavam-se de preferência para os casos de alcova, para análise de temperamentos doentios. Seguiam os temas de Zola e Eça de Queirós, sem atentarem nas diferenças entre as sociedades francesa e portuguesa e o nosso meio em formação, sem perceberem que o que lá refletia a desagregação da burguesia, aqui não passava de anedota isolada (PEREIRA, 1973, p.130).

Neste fragmento, ela censura a conduta de alguns escritores naturalistas, afirmando que poucos se importavam com a realidade que se formava no Brasil, em especial no que diz respeito às consequências sociais advindas da abolição.

Pereira formula a crítica sobre aquilo que se escrevia numa sociedade escravista e conclui que, desconsiderando os problemas de ordem social que afligiam o país, os escritores deixavam-se influenciar pela literatura estrangeira. Suas observações, no entanto, são contrárias às de alguns críticos que afirmam que muito se escreveu na época sobre o problema racial brasileiro e que as influências estrangeiras serviram e foram importantes como contribuição para a manifestação literária nacional.

A respeito destas influências, Candido refere-se a um “longo e áspero diálogo de família” e prossegue afirmando que “Todo o nosso século XIX, apesar da imitação francesa e inglesa, depende literalmente de Portugal, através de onde recebíamos não raro o exemplo e o tom da referida imitação” (CANDIDO, 2000, p. 103).

Posições controversas à parte, certo é que o século XIX é fecundo de novos ideais e expressões literárias que avançam e recuam, provocando uma oscilação que se projeta para uma nova época cultural. É nesse contexto histórico-social que surgem três movimentos literários no Brasil: o Realismo, o Naturalismo e o Parnasianismo. Não se fará aqui uma abordagem profunda dessas correntes, porquanto elas serão revisitadas no decorrer do estudo em alinhavo com a estética pré-modernista.

Na argumentação de Coutinho, “De fato, o século XIX é uma grande encruzilhada de correntes literárias. O Romantismo não terminou e já se fazem notar traços do Realismo [...]” (COUTINHO, 2004, p. 4). Esse cruzamento de correntes estético-literárias sem definição rígida de limites, na segunda metade do século XIX, justifica o fato de vários escritores trazerem, em suas obras, marcas de uma ou outra tendência literária. Embora essas correntes se constituam de um mesmo espírito, é arbitrário afirmar, segundo o crítico, que haja um marco cronológico dividindo estes movimentos, mesmo que a estética dominante até a década de 80 tenha sido a realista-naturalista.

Essas considerações confluem com a abordagem feita por Candido de que “A literatura é, pois, um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores” (CANDIDO, 2000, p.68). De fato, são evidentes nas próprias obras literárias vestígios de uma ou outra estética literária, visto que, como afirma Candido, este cruzamento é essencial para que a literatura se dinamize e perpetue.

Deste modo, ao mesmo tempo em que se manifestavam alterações no estilo e na estética literária, alguns escritores continuavam arraigados nos modelos e valores antigos. “A irrupção do moderno, nas mil formas que entrou a assumir em ritmo vertiginoso, nem por isso significou o desaparecimento do passado, sobretudo do mais recente” (MOISÉS, 2001, p.379). A própria euforia do momento contemporizava forças reprimidas, proporcionando correntes estéticas desdobráveis em outras, rumo aos ventos da modernidade. Essa correlação dependente de estilos se torna às vezes necessária à maturação e equilíbrio de uma nova estética.

Ainda no final do século XIX, é importante destacar fatos marcantes que fizeram parte do cenário nacional e que foram propulsores para o desenvolvimento político, cultural e social da época, entre os quais o surgimento da “Escola de Recife”

criada na década de 60 por intelectuais que combatiam os ideais românticos do período anterior. Esta, sendo considerada um divisor de águas da nossa cultura, efervescia em ideias revolucionárias e positivistas para a renovação cultural do Brasil, tornando o cenário um dos mais tensos dos últimos tempos. Tinha como seu expoente máximo Silvio Romero, considerado como um agitador de ideias, pioneiro nos estudos da crítica literária e dono de uma obra larga e múltipla.

Mais adiante, numa conjuntura de tomada de consciência dos problemas nacionais, ganha força a questão decisiva da abolição da escravatura, que já vinha sendo assunto fomentado entre críticos e escritores abolicionistas, tendo Joaquim Nabuco como um dos impulsores do movimento. Para Moisés “Nabuco é, antes de mais nada, uma efígie do panteão nacional: algo de místico, de irreal, circunda-lhe a figura” (MOISÉS, 2001, p.212). Entrementes a estes acontecimentos, formatavam-se as ideias republicanas instigadas pelos ideais positivistas aproveitando-se do espírito monárquico enfraquecido.

Importante ressaltar ainda a institucionalização da Academia Brasileira de Letras (1897), tendo como seu mais importante membro fundador o escritor Machado de Assis. A ABL, referência inegável de cultura e arte vigente naquele final de século, muito contribuiu para o desenvolvimento do movimento academicista que consolidou as diversas estéticas que já se despontavam no cenário da cultura nacional.

Mais adiante, traços do Romantismo reaparecem numa outra corrente literária, que, imbuída de subjetividade e sincretismo, idealizava uma concepção mais espiritualista da vida: o Simbolismo. Coutinho e Moisés dividem o mesmo pensamento sobre o movimento simbolista. Para Coutinho “O Simbolismo foi assim uma forma do espírito romântico, sob certos aspectos em sua continuação, um Romantismo indireto e extremado [...] (COUTINHO, 2004, p. 321) mas que foi abafado e hostilizado no final do século XIX, sem no entanto deixar de ser importante na gestação de um novo momento na literatura brasileira.

Posto que as vertentes literárias se fundissem, o Simbolismo inspirou diversos escritores de gerações posteriores. Moisés dispõe que “Alguns ideais românticos, sobretudo os mais vagos, tiveram de aguardar o Simbolismo para se realizar [...]” (MOISÉS, 2001, p.248). Contudo, há de se considerar a distinção entre as duas

estéticas - romântica e simbolista- pois a característica de subjetividade desta era mais profunda, imergindo nas “esferas do inconsciente”, invadindo “os desvãos onde reinam vivências fluidas” e “inefáveis”, no que era diferente da tendência romântica, que patenteava tão somente e com superficialidade o mundo interior, por meio de uma linguagem metafórica, carregada de sentimentalismo.

No estudo de Alfredo Bosi em *O Pré-modernismo – a literatura brasileira* (1973), a tendência simbolista “não foi mais do que um episódio” (BOSI, 1973, p.12); o simbolismo, segundo ele, se caracterizava pela superficialidade, sendo superado pelo estilo parnasiano. Mas ratifica o pensamento do crítico Massaud Moisés de que só no início do século XX é que a revolução estética e espiritual que trazia em sua essência o simbolismo, é que fora assimilada e compreendida entre os escritores.

Considerando as mudanças operadas no país em final de século, nada mais coerente para os letrados da época do que se empenhar na busca de uma literatura que simbolizava a vida brasileira, realçando as próprias tendências e estilos e que afirmava, assim, o Brasil. Coutinho observa sabiamente a definição de que fez Machado de Assis, em seu ensaio “Instinto de nacionalidade”, na feitura de uma literatura mais genuína, local e universal:

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente deve principalmente alimentar-se dos assuntos, que lhe oferece a sua região: mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é 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 apud COUTINHO, 1960, p.38).

Era essa a preocupação que consumia o homem do final de século XIX: o pensamento enfático de independência literária na busca da auto-afirmação. Coutinho destaca em suas observações que “quaisquer que sejam os coloridos estéticos com que porventura se distinga a literatura brasileira no século XX é atravessada por uma corrente central – a preocupação com a brasilidade, sua busca, sua representação artística” (COUTINHO, 2004, p.336).

Nessa fase de transição, ideias inconformistas assolavam os escritores em contraposição a tudo aquilo que fosse estrangeiro e conforme o autor, “fazer Brasil

dentro do Brasil” seria propor definitivamente uma revolução intelectual brasileira, para consolidar o sentimento de brasilidade que tomava conta do panorama finissecular. Consoante a isso, Candido expressa o seu ponto de vista, em *Formação da Literatura Brasileira- momentos decisivos* (1981), afirmando que legitimar uma literatura nacional, por meio da consciência da sua existência espiritual e social, é um processo de longa duração. Assim, o surgimento de uma literatura própria deve ser adjacente a uma evolução de ordem social. A renovação modernista que se insinuava, visava legitimar a identidade nacional na construção de um projeto de nação moderna propondo a integração das classes marginalizadas.

Este breve percurso histórico pela literatura brasileira do século XIX tornará compreensível, mais adiante, um alinhamento com a nova estética pré e modernista, pois, conforme postula Candido, ela, a literatura “se manifesta de maneira diversa conforme o momento histórico” (CANDIDO, 2000, p.68)

1.2 Revisão de valores no cenário literário: O pré-modernismo

Tudo se passa como se, após secular pesadelo a Humanidade despertasse, dando largas à fantasia reprimida e à alegria de viver, e ultrapassado o rubicão de 1900, penetrasse o reino da utopia, pondo-se crédula e prazenteira, a realizar o sonho longamente acalentado.

Massaud Moisés

O período conhecido na literatura brasileira como Pré-modernista, no alvorecer do século XX, terá neste estudo maior visibilidade, porquanto a obra cerne do nosso estudo, o romance *Maria Dusá* do escritor Lindolfo Rocha, foi produzida no ano de 1910. Além disso, conforme tentarei demonstrar ao longo deste estudo, a obra de Rocha apresenta consonância com o espírito de renovação e de alargamento de fronteiras geográficas que caracteriza grande parte da literatura do período. Por isso, achei conveniente propor uma incursão histórico-literária acerca dos primeiros decênios do século.

Este momento de transição apontava mudanças sociais que já entrevia uma nova fase na história literária brasileira. Bosi, em sua *História Concisa da Literatura Brasileira* (2006), comenta que “o quadro geral da sociedade brasileira dos fins do século vai se transformando graças a processos de urbanização e à vinda de imigrantes europeus em levas cada vez maiores para o centro-sul” (BOSI, 2006, p. 304). Devido ao surgimento de novos estratos socioeconômicos na realidade brasileira, eram emergentes mudanças sociais em virtude dos conflitos gerados pela nova dinâmica política do país no início da República.

Segundo Bosi, os movimentos conflituosos e revolucionários aconteceram em diversas partes do país. Mesmo sendo movimentos independentes e com ideologias diversas, definiria, em sua totalidade, o quadro real do país.

Com a decadência da economia açucareira, desloca-se para o sul do Brasil o eixo de influências e, nesse novo panorama que desponta, fomentam-se ideias liberais e revolucionárias. Isto significava que o reformismo germinava e conduzia o país a novos rumos. Igualmente, o Brasil assistia às mudanças no campo literário visto que o escritor observava os problemas nacionais e os configurava em sua prosa narrativa. Sobre o panorama que se desenhava no Brasil Sodré afirma que

Nesse amplo quadro, cheio de contrastes e por vezes aparentemente confuso, a atividade intelectual começa a encontrar novo sentido e é natural que se encontre ainda imatura e impreparada, cheia ela própria de discordâncias, guardando ainda muito do velho e mal recebendo as influências do novo. Começavam a pronunciar-se, de qualquer modo, vozes ainda não ouvidas, enquanto o que estava enraizado continuava a existir e buscava formas externas ilusórias para a sua manifestação (SODRÉ, 1969, p.431).¹

Ante a este quadro, o Brasil vai-se transformando, refletindo a constante social nas novas tendências literárias, correlacionando as linguagens e escritores das últimas décadas do século XIX e início do século XX. Nesta fase há uma intensa participação do escritor na vida social brasileira, mesmo com as dificuldades que se apresentavam no campo intelectual, haja vista que, como assinala Sodré, o produto

¹ Manteve-se a grafia original do texto: *História da Literatura Brasileira* (1960).

estrangeiro era aqui ainda muito valorizado. O resultado, portanto, era uma literatura bacharelesca e imitativa, que não se firmava pelo equilíbrio entre o velho e o novo.

Neste enfoque, Coutinho endossa o desequilíbrio no quadro geral da sociedade brasileira e, por conseguinte, na literatura. Segundo ele, este período assistia a um movimento pela incorporação do nacional e pela revolução estética nos gêneros literários. Sobre o limiar do novo século ele expressa que

Nos albores do século XX, a literatura brasileira mergulha em uma fase de transição e sincretismo, em que confluem elementos do Parnasianismo, Simbolismo, Impressionismo. Esse estilo de transição a que se deve o tom incaracterístico da fase de 1910-1920, revela predomínio de traços ora parnasianos, ora simbolistas, ora impressionistas. Mas a importância da fase é inegável, pois ela traía a transformação que se processava e que desaguará no Modernismo (COUTINHO, 2004, p.330).

A literatura brasileira passava por contornos pouco firmes com entrecruzamento de estética e estilo variados, mas já se reconhecia a emergência de uma literatura em conexão com a sociedade atual. Em consequência disto, daí por diante, o que se vê é uma fase de transição em processo de evolução e de maturidade intelectual do povo brasileiro. O momento pode ser comparado a “uma verdadeira areia movediça de tendências e definições” (LOPEZ, 1988, p. 62), mas, seguramente, essencial para preludiar as ideias modernistas que se estabeleceriam posteriormente.

Precursor de novas tendências estéticas, esse período literário é marcado pelas tensões predominantes advindas do final do século XIX que repercutiriam na vida nacional brasileira, nos decênios seguintes.

Na história da literatura brasileira, o termo pré-modernismo é um tanto quanto contestável pelo seu caráter difuso e transitório. Assim, torna-se muito difícil delimitar uma linha temporal deste momento em virtude de sua produção heterogênea e diversificada. E por configurar-se este um período eclético, várias são as interpretações de críticos e historiadores destinadas a ele e que serão sucintamente destacadas aqui.

Em uma análise diferenciada, Nicolau Sevcenko em *Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República* (1983) atinge o escopo da questão com um estudo que permeia todo este período e que, conseqüentemente,

deflagrara novos rumos para literatura brasileira. De fato, a tensão social que assola o Brasil nesta época de transição produz uma nova forma de fazer literatura. “É esse conflito essencial que aflora na sociedade e nas consciências nesse momento, e que os principais autores do período buscarão resolver, para bem ou para mal, nas suas obras” (SEVCENKO, 1983, p.35).

Sevcenko aponta o extenso e pungente processo de desestabilização e reajustamento social que atingiu o Brasil criticando o cosmopolitismo alucinado que incorporava nas atitudes comportamentais do brasileiro. E a cidade do Rio de Janeiro, centro político, populacional e econômico do país se ajustava aos novos tempos. Para o crítico, a história da transformação social e política, pela qual passava o Brasil no princípio da primeira República, está intimamente ligada à história da cidade do Rio de Janeiro e conseqüentemente ao mundo literário.

É que desde praticamente o início da campanha abolicionista até o início da década de 1920, quase toda a produção literária nacional se fazia no Rio de Janeiro, voltada para aquela cidade ou com vistas a ela. Palco principal de todo esse processo radical de mudança, a Capital centralizou ainda os principais acontecimentos desde a desestabilização paulatina do Império até a consolidação definitiva da ordem republicana. Ela concentrava também o maior mercado de emprego para os homens de letras. Sua posição de proeminência se consagrou definitivamente em 1897, com a inauguração ali da Academia Brasileira de Letras (SEVCENKO, 1983, p.93).

Ocorre, assim, uma verdadeira transfiguração da cidade e, segundo os escritores da época, o novo cenário se estendia também ao país. No plano cultural, segundo Sevcenko, “os escritores-cidadãos” tornaram-se mais engajados tendo como premissa o liberalismo progressista assimilando as novas ideias européias. Para os intelectuais da época, quase todos abolicionistas, liberais democratas e republicanos, as perspectivas de um mundo novo liberal e progressista eram enormes. Preconizavam reformas redentoras que anunciavam as transformações da *Belle Époque*. Foi na cidade do Rio de Janeiro que se estabeleceu o centro de resistência dos intelectuais republicanos e abolicionistas. Mas, ao mesmo tempo em que o contexto era dificultoso, por outro lado, favorecia novas oportunidades a estes

escritores, desde aos mais simples cargos públicos aos mais prestigiados como o de representações diplomáticas e apadrinhamento em institutos superiores.

Outra questão relevante no trato literário foi o surgimento do novo jornalismo, que significava, na época, considerável eficácia na propagação das ações sociais por parte dos homens letrados. Era o momento também em que eles passaram a delimitar as suas posições intelectuais particulares diante do quadro agitado e dissoluto que se criara afetando toda a sociedade da Primeira República. Nesta fase, assistia-se a uma literatura extenuada e limitada banalizando o gosto literário. Quadro que passou a ser exaustivamente contestado por intelectuais independentes que pretendiam legitimar uma literatura nacional. Dessa forma, Sevcenko discrimina, em sua obra, questões relevantes acerca desse período e dessa geração de escritores e os efeitos produzidos no campo literário.

Para Bosi, pode-se chamar de Pré-modernismo toda a escrita que, nas primeiras décadas do século XX, problematizou a realidade social e cultural brasileira. Esse momento literário que sucede ao realismo-naturalismo-parnasianismo predispõe novas mudanças e rupturas com as formas poéticas até então em vigor, no intuito de reinterpretar o Brasil ensaiando novas formas de linguagem. Do ponto de vista do crítico, há de se considerar o termo pré-modernismo sob dois aspectos: atribuindo ao prefixo “pré” o sentido temporal de anterioridade e/ou o sentido de precedência estilística às novas tendências modernistas. Para ele, o termo ambivalente remete a tudo aquilo que rompe a visão conservadora de uma cultura alienada, rumo a uma estética expressiva que prenunciava os tempos modernos.

Mediante a assertiva de Bosi “Tanto é difícil abolir de todo o homem velho na pele do novo” (BOSI, 1973, p. 39), podemos inferir que muitos escritores que integraram o movimento modernista, embora injetassem o elemento *renovador*, traziam na obra literária, desde as heranças românticas às simbolistas. Seja como for, este momento intervalar na produção literária brasileira, era sem dúvida de evolução intelectual. Configurava uma fase premonitória de revolução no campo das ideias e das letras.

A crítica, por muito tempo, procurou designar uma feição precisa a este período eclético, sem, no entanto, chegar a uma denominação comum. Entre chamar esta fase transitória de pré-modernista ou período “nacionalista”, Massaud Moisés

prefere designá-la de *belle époque* caracterizada, segundo ele, por uma zona intervalar de ruptura com Realismo oitocentista, culminando numa estética moderna revolucionária que teria o seu apogeu na Semana de Arte Moderna de 1922.

Consequentemente, o período revela, quando visto em conjunto, três camadas (a permanência de autores oitocentistas; os neoparnasianos e neo-simbolistas; prenúncios do Modernismo) dispostas em duas linhas de força que se antagonizam e por vezes se confundem, uma, representada pela persistência dos moldes anteriores (parnasianos, realistas, simbolistas), outra, pelo moderno como se concebia nos primeiros decênios do século XX (MOISÉS, 2001, p.379-380).

O tom que a literatura adquire é de indecisão, calcado num passado conservador e ao mesmo tempo sequioso de uma escrita original e criativa que figurasse o desejo dos novos rumos que adentrava o Brasil. Numa perspectiva histórica bem próxima de Sevcenko, Moisés reconstitui o painel literário da *belle époque*, extraindo informações básicas importantes, como ele mesmo observa em nota de rodapé, dos registros feitos por Brito Broca (1960) em sua *A vida Literária no Brasil – 1900-*,

Durante estes vinte anos, refletimos a euforia que dominava o mundo ocidental, notadamente a França. O Rio de Janeiro, então capital do País, procura modernizar-se, acertar o passo com o tempo segundo os moldes europeus, tornar-se parisiense. Grandes reformas urbanas são executadas, graças ao prefeito Pereira Passos; inaugura-se o serviço de transporte pelo bonde, surge o automóvel, o cinema. O estilo *art nouveau*, importado de Paris, invade a arquitetura, modificando sensivelmente o perfil da cidade. Rasgam-se avenidas, como a atual Rio Branco, despontam bairros novos, respira-se ar de progresso, como se o advento de uma era de bonança perene. Em 1908, tivemos a Exposição Nacional, com intensa atividade cultural. Nos anos seguintes, inaugurou-se o Teatro Municipal (1909) e a Biblioteca Nacional (1910). Enfim, “o Rio civiliza-se”, nas palavras, logo tornadas lema, de Figueiredo Pimentel (MOISÉS, 2001, p.377).

Este breve incurso do crítico no panorama brasileiro da época torna-se pertinente, visto que faremos mais adiante uma correlação de fatos históricos, políticos, sociais e literários quando da publicação do romance *Maria Dusá* (1910) e a relação que o escritor Lindolfo Rocha estabelece com este período.

Lopez descreve, por exemplo, o alvorecer do século XX como “momento artisticamente eclético e nebuloso, uma verdadeira areia movediça de tendências e indefinições” (LOPEZ, 1988, p. 62). O crítico aponta, nesta fase de transição, certa inquietação na literatura, pois era a ruptura anunciada com um Brasil arcaico, mas ainda incerto com os novos rumos a seguir. Neste contexto, o Pré-modernismo passa a ser conhecido como o período que deu expressão às vozes e aos lugares marcados pela marginalidade canônica, trazendo ao público-leitor testemunhos de espaços e culturas ainda desconhecidos.

Antonio Candido aponta dois momentos distintos que transformaram consideravelmente a história da literatura brasileira: no século XIX (1836-1870) ele assinala o Romantismo como um marco de auto-afirmação do escritor e no século XX (1922-1945) e afirma ser o Modernismo o momento inaugural na dialética do universal com o particular dentro de uma nova estética vanguardista. Na análise de Candido, as primeiras décadas do século XX (1880 a 1922) são interpretadas como uma fase pós-romântica e não uma etapa que precede ao Modernismo. Mesmo porque, para o crítico, o momento decisivo e central da nossa literatura no século XIX foi o Romantismo, que constituía uma incisiva peleja de afirmação nacional. Assim diz o crítico

Comparada com a data seguinte (1922-1945) a literatura aparece aí essencialmente como literatura de permanência. Conserva e elabora os traços desenvolvidos depois do Romantismo, sem dar origem a desenvolvimentos novos; e, o que é mais, parece acomodar-se com prazer nesta conservação. Como a fase de 1880-1900 tinha sido, em contraposição ao Romantismo, mais de busca de equilíbrio que de ruptura, esta, que a acompanha sem ter o seu vigor, dá quase impressão de estagnar-se. Uma literatura satisfeita, sem angústia formal, sem rebelião, nem abismos. Sua única mágoa é não parecer de todo européia; seu esforço mais tenaz é conseguir pela cópia o equilíbrio e a harmonia, ou seja, o academismo. (CANDIDO, 2000, p. 104).

Apesar de o momento ser de ebulição social, Candido afirma nesse excerto que a literatura se mostrava enlanguescida, amena e pautada na superficialidade. O cenário literário que se constituía expressava um momento de total prostração e o

romance, produto do momento, era produzido com a tônica de crônica social servindo-se de leitura de entretenimento.

Em seu livro *História da Literatura Brasileira- Prosa de ficção –de 1870 a 1920-*, Lúcia Miguel-Pereira afirma que neste momento, início do século XX, a euforia que tomara conta do Brasil na campanha republicana enfraquecera no vigor do início da República, cedendo ao desânimo e ao esmorecimento com os novos rumos que se projetavam no país. Bastante contundente é sua assertiva em associar a vida literária brasileira aos desacertos da sociedade; ela reconhece nas obras literárias dessa época a falta de maturidade e o amadorismo. “O século começava mal para as letras, porque começava mal para o Brasil” (PEREIRA, 1973, p.242). O número de escritores que se destacaram era ínfimo, em dissonância com a efervescência que tomava conta do país. A literatura já não se entusiasmava e o Simbolismo, já enfraquecido, não mais se garantia como uma estética que veio para ficar.

Era como se, refletindo o mal-estar geral, a vida do espírito se houvesse paralisado. Mas tal não se dava: precisamente desse pessimismo em relação ao Brasil, examinado nas suas causas profundas, nasceriam dois livros, que desiguais no mérito e no gênero, patenteariam no entanto que novas forças surgiam na nossa literatura e teriam profundas repercussões: os *Sertões* e *Canaã*, ambos publicados em 1902(PEREIRA, 1973, p.242).

Podemos depreender, então, a partir das considerações de Pereira, que havia certo pessimismo pairando no cenário político e social da nação que conseqüentemente resvalava na literatura que se produzia. Atribui à obra *Os Sertões* imenso valor e grande influência no meio e à *Canaã* concedeu status de “marco”, “divisa” no novo projeto literário brasileiro.

Considerando ainda o recorte de Pereira, inferimos que a importância histórica que estes livros imprimiram à nossa literatura é inegável, pois anunciavam a derrocada do idealismo que até então vigorava, antecipando matizes dos padrões modernos que se manifestavam no campo das letras. A escrita torna-se indiscutivelmente instrumento necessário ao processo de reflexão.

Caberia aos romances de Euclides da Cunha e de Graça Aranha, destaca Bosi, “o papel histórico de mover as águas estagnadas da *belle époque*, revelando, antes dos modernistas, as tensões que sofria a vida nacional” (BOSI, 2006, p.307).

Importante lembrar que críticos e historiadores corroboram quanto à valiosa contribuição destes dois escritores ao novo ideal estético no quadro literário brasileiro.

É nesse período também, marcado pela grande diversidade de tendências, em que se publicam outras obras ambientadas nos mais variados lugares do Brasil. Além dos nomes basilares como o de Euclides da Cunha, *Os sertões* (1902) e Graça Aranha, *Canaã* (1902), aliam-se nessa dupla de escritores como grandes presenças literárias da época, Lima Barreto, *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (1911) e Monteiro Lobato, *Urupês* (1918) para citar os principais. Retomando à análise de Moisés, “[...] falar em *belle époque* é falar de Graça Aranha, Coelho Neto, Lima Barreto, Monteiro Lobato, Adelino Magalhães, Augusto dos Anjos, Raul de Leoni, João do Rio e outros” (MOISÉS, 2001, p. 380).

Se no século XIX tivemos Machado de Assis como a “grande figura literária do tempo e a maior que o nosso país conheceu” (SODRÉ, 1969, p.498), dos escritores citados acima, distinguem-se dois ficcionistas importantes representando o campo fronteiro da modernidade na literatura brasileira: Euclides da Cunha (1866) e Graça Aranha (1868). É oportuno salientar que não menos importantes como estes, foram os escritores Lima Barreto (1881) com sua prosa urbana e caricatural e Monteiro Lobato (1882) com uma linguagem aberta e socialmente combativa. Mas, por conveniência das aproximações e das contribuições que poderão suscitar à pesquisa bem como pela amplitude do campo de estudo, decidimos optar por destacar os dois primeiros.

Euclides, “O Determinista”, assim o designou Alfredo Bosi, foi um escritor que se extremava nos dramas humanos, tão bem apresentados nas páginas de *Os Sertões* (1902), longa narrativa de análise sociológica sobre a luta de Antônio Conselheiro e seus fanáticos seguidores. Na obra de cunho realista, o escritor traça o flagelo da seca nas paisagens baianas, o sofrimento advindo do fanatismo e dos crimes numa luta de forças desiguais.

Enquanto Bosi se refira a Euclides como homem de “espírito atilado”, dissertando que

Não se veja, porém, no autor de *Os Sertões* um pessimista míope, efeito apenas a narrar desgraças inevitáveis de homens e de raças, incapaz de vislumbrar alguma esperança por detrás da *struggle for life* de um determinismo sem matizes. Quem julgou o assédio a Canudos um crime e o denunciou era, moralmente, um rebelde e um idealista que se recusava, porém, ao otimismo fácil (BOSI, 1973, p.124).

Sodré dá ênfase ao escritor, acentuando o caráter inovador do romance de Cunha, conforme se pode ler a seguir.

Porque a importância de Euclides consistiu em conferir grandeza, em dar forma literária, embora aquela que fosse recebida pelo meio, naquele tempo, como suprema realização artística, a uma interpretação nova do Brasil, aquela que coloca em contraste o abandono do sertão, e tudo que decorre desse abandono[...]. Euclides da Cunha é, em verdade, o iniciador de uma interpretação do Brasil fundada no conhecimento direto e exato da verdadeira situação do homem e da terra (SODRÉ, 1969, p. 496-497).

Retomando as acepções de Bosi e Sodré, percebe-se na escrita euclidiana a tônica da denúncia e da consciência do escritor no trato com as questões sociais. Foi por meio de sua escrita madura e realista que o autor de *Os sertões* se immortalizou no trabalho literário.

Dividindo com Euclides da Cunha o mérito de interpretar um novo Brasil de forma inovadora e ressonante está o escritor maranhense Graça Aranha. Bosi, ao destacar este como um dos vultos mais importantes da ficção pré-modernista, realça numa análise categórica que “Graça Aranha, empenhado até o fim da vida na teorização de uma estética mais aderente à vida moderna, foi o único intelectual da velha guarda que, a rigor, pôde passar de uma vaga esfera pré-modernista ao modernismo” (BOSI, 2006, p.331). Por certo, Graça Aranha, segundo a crítica, era impregnado de um sentimento nacionalista e crítico, incisivo nas questões sociais, morais e raciais que assolava o Brasil. *Canaã*, sua obra exemplar, é considerada por muitos um romance de tese, romântico-naturalista. Segundo Bosi, o romance projeta “uma vontade programática de ser moderno”.

Outra interpretação traz à lume o alcance literário que Graça Aranha tem na literatura brasileira. Pereira traça uma análise do escritor observando que “O dom de

assimilar sem se escravizar é um indício da forte personalidade desse escritor, das mais ricas da nossa literatura” (PEREIRA, 1973, p.245). Considera-o pensador e artista tornando-se, por meio da sua ficção realista, ao mesmo tempo universal e brasileiro.

Considerando *Canaã* como romance inaugural de uma literatura social, a estudiosa percorre em via oposta à concepção de muitos críticos acerca de tratar a obra como romance de tese. Ela distingue categoricamente que

Romance de idéias, romance social é o *Canaã*, mas nunca romance de tese. Inaugurava entre nós a ficção ideológica, misturando-a à observação e à preocupação estética da frase sonora, do estilo artístico, assim como à tendência a generalizar, a prolongar o mais possível o alcance do que narra (PEREIRA, 1973, p.249).

Repugnando a ideia de conceber esta denominação a *Canaã*, Pereira prossegue concluindo que “por tudo isso é que se coloca na confluência do realismo e do simbolismo (326), e porque o fez, porque iniciou uma feição nova, a sua posição é de grande importância na nossa literatura (PEREIRA, 1973, p. 249-250). Tomemos a observação de Moisés ao dizer que “A *belle époque* tem início, entre nós, com a publicação de *Canaã* (1902), de Graça Aranha” (MOISÉS, 2001, p.377).

Acreditamos ser importante incluir tal brevíário do trabalho literário desses escritores, visto que o escritor mineiro Lindolfo Rocha, além de contemporâneo, apresenta estreitas aproximações com ambos. São estas aproximações que irão se ajustar ao escopo do nosso trabalho e provocar os nossos questionamentos no sentido de tentar situar o autor de *Maria Dusá* (1910) e sua escrita no período de transição do momento conhecido como Pré- modernista.

Quais as renovações estruturais do romance e sua articulação com o Realismo e com o Pré-Modernismo? Quais as características que o aproximam de *Os Sertões* e de *Canaã*? Por que sua escrita foi apagada da nossa literatura, visto que, como estudaremos mais adiante, Lindolfo Rocha sofreu as mesmas influências da vida social brasileira da época que estes escritores pré-modernos e sua escrita apresenta inquestionável valor estético?

Conforme sua biografia, o escritor passou pela Escola de Recife, ícone de formação e ideário positivista do século XIX, formando-se em Direito no ano de 1892. Sem falar que, assim como Graça Aranha e Euclides da Cunha, Lindolfo Rocha estreitou, e muito, as suas relações com o interior do Brasil e sua gente. Nesse sentido, aprofundaremos mais adiante as possíveis confluências que poderão situar o escritor de *Maria Dusá* no panorama da ficção pré-moderna e alinhá-lo à posição destes aqui já citados.

Analisando o contexto de produção cultural do período e considerando o romance *Maria Dusá*, é interessante assinalar outro momento importante despontado na nossa literatura no alvorecer do século passado: o regionalismo.

A belle époque, enraizada nas décadas em que o Realismo e o Simbolismo se digladiavam, herdou o gosto da literatura regionalista, hipertrofiando-o às raias numa idéia fixa, em razão de incidências propriamente estéticas. Sem pressupostos de ordem científica, mas com o intuito de atingir a mais estrita verossimilhança, apoiada em recursos estilísticos trazidos pelos ventos novos que sopravam à bonança (o esforço de reproduzir o linguajar caboclo; o culto do vernáculo castiço), o regionalismo floresceu, talvez como nunca, durante a belle époque (MOISÉS, 2001, p. 416).

Se considerarmos que as primeiras produções regionalistas surgiram na década de 90 do século XIX (1890) com Coelho Neto, Afonso Arinos e Valdomiro Silveira é providencial, segundo a crítica, incluir neste cenário o escritor Lindolfo Rocha com sua prosa regionalista junto a Afrânio Peixoto, Hermam Lima e Heberto Sales.

Alfredo Bosi destaca no capítulo “Ficção 2: O romance entre documento e o ornamento” do seu livro, um agrupamento de escritores tais como Afrânio Peixoto, Xavier Marques, Coelho Neto, Antônio Sales e Lindolfo Rocha. O primeiro destes é, segundo Bosi, conservador e erudito; o segundo, idílico e romântico. Coelho Neto, maranhense de espírito voraz e *sensualidade verbal* e os dois últimos legítimos precursores do romance regionalista moderno.

Um dado curioso, observado no livro de Bosi, diz respeito à publicação da obra *A Conquista*, de Coelho Neto que coincidentemente saiu pela Livraria Chardron, Porto, em Portugal, a mesma editora em que Lindolfo Rocha publica o romance *Maria Dusá*. Esse dado é importante salientar neste trabalho, pois nos

certifica de que, apesar de distante dos centros urbanos, Rocha se dedicava com seriedade à literatura, mantendo-se emparelhado com as requisições e mudanças a ela atinentes.

É necessário assinalar também as aproximações que a crítica observa entre a escrita de Lindolfo Rocha e do gaúcho João Simões Lopes Neto, contemporâneos, mas que viveram em lados extremos do Brasil.

Conforme Lúcia Miguel-Pereira, Simões Lopes Neto era portador de uma linguagem mais dialetal e poética, rica em substrato humano. A sua escrita foi praticada com total conhecimento do meio: “Realizou o quase milagre de cultivar-se sem desenraizar, de dominar o seu meio sem deixar de pertencer-lhe completamente” (PEREIRA, 1973, p.219). No romance *Maria Dusá*, no entanto, deparamos igualmente com uma escrita que desentranha a paisagem sertaneja e personagens fortes que vivenciam verdadeiros dramas da seca “enfezada” do interior do sertão baiano:

Em grandes extensões de terreno não se vislumbrava sinal de clorofila senão no *Icó*, a planta que resiste a todas as secas, e nas diversas espécies de cactos, entre as quais sobressaíam o *mandacaru*, a *palmatória* e o *xiquexique* formando este sempre e em grande cópia os grandes e bizarros candelabros de Humboldt. A catinga (mato esbranquiçado) justificava de modo perfeito a denominação tupi, dada a essa vegetação enfezada. Para cúmulo da penúria vegetal e animal, os incêndios multiplicavam-se nos campos e carrascos. Propósito ou descuido de caminhante ou caçador, o fogo fortalecia a ação destruidora do sol (ROCHA, 2001, p.18).

Rocha registra, com fidelidade, o quadro social da zona do garimpo no interior baiano, além de resgatar as crendices e os costumes integrantes da cultura do sertão, conforme se vê no excerto a seguir:

Em véspera de feira, o povoado todo tinha uma vida, uma animação, somente comparável às duma grande cidade.

Nas ruas tortuosas, becos e vielas, mais afastados, crescia o burburinho e o movimento, porque aí eram *pagodes*, cujos brindes, entremeados do – “Como canta o papagaio”-, não raro terminavam com a louça quebrada, e no alagamento da casa com vinho caro, em que se ensopavam vestidos de chalim, calças e jaquetas de linho, veludo e merino; eram serenatas de flautas e violões; *batuques* nacionais; modinhas mineiras e baianas; *atabaques* de africanos, em *candomblés* intermináveis; o *zunzum* das casas de tavolagem, e superando a tudo, de quando em quando, as

gargalhadas em tiple do mulhero sem Deus nem lei, ou o grito de uma vítima baleada ou esfaqueada. O mineiro estava maravilhado com aquela vida; não cessava de gabar a alegria da terra, em comparação com a tristura religiosa das cidades mineiras (ROCHA, 2001, p.61-62).

Em oposição a este ambiente festivo, Rocha descreve com rigor realista a cena dramática em que Ricardo Brandão encontra um sertanejo à beira da estrada poeirenta da caatinga. Debaxo de um sol calcinante, enterrando seu filho que morrera de fome, Felipe o sertanejo, é o espelho do sofrimento humano:

- Ah! patrão de minh'alma! exclamou o sertanejo, parando a escavação, têm se visto coisas com esta fome! Saí da terra dos meus, cidade de *Caitité*, e lá, e nos caminhos tenho visto!

[...] A enxada caiu de novo, cavando fundo, enquanto pela face tostada do sertanejo duas lágrimas desciam vagarosamente.

Houve pequena pausa, durante a qual só se ouvia o *tum, tum*, abafado, da enxada na cova.

- Nós, João não devemos agravar a Deus; antes sofrer com paciência! Disse, sufocando os soluços, a mulher, cujo rosto, oculto pelo xale, não pôde o mineiro observar.

[...] Caía a noite. O sertanejo tomou o cadáver do filho, envolto em trapos, e o depositou na cova com o mesmo cuidado como se o fizesse numa cama. Em obediência à superstição, Ricardo lançou na cova um pugilo de terra, e com um *até outra hora*, retirou-se depressa para que a inditosa mãe pudesse chorar e lastimar-se à vontade (ROCHA, 2001, p. 20-21).

Como se pode perceber, o autor mineiro traz para sua obra uma sociedade agreste e sofrida, apresentando um regionalismo dramático em que se ressaltam os sentimentos íntimos do povo sertanejo. Observa-se, portanto, que a escrita de Rocha não foi indiferente às influências de um realismo-social que se disseminava na época, mesmo sem alcançar devidamente seu lugar ao lado de notáveis prosadores regionalistas e padecendo da aceitação, por vezes arrefecida, quando não mordaz, da crítica.

A exemplo de Rocha, era o momento em que os escritores, imbuídos de uma consciência nacional, desnudaram a realidade do país, afastando-se do saudosismo e do ideário romântico para conceberem uma literatura que se aproximasse da vida, costumes, linguagem e maneiras de ser do brasileiro.

A prosa regionalista supera, segundo Bosi, vestígios idealistas românticos do passado, imergindo vigorosamente na realidade brasileira. Porém ele faz uma distinção clara e objetiva do regionalismo que se produzia na época, admitindo a presença de duas nuances: o regionalismo “sério” que implica íntimo sentimento da terra e do homem e o regionalismo exótico e “pitoresco”, apenas simulacro da nossa consciência local. Dado à complexidade das semelhanças e estilos variados dos escritores em voga nesta fase, Bosi adverte quanto à personalidade e ideologia de cada um, mas é contundente em instituir *status* de melhores prosadores pré-modernistas aos aqui citados anteriormente.

Semelhante à abordagem de Alfredo Bosi sobre a visão distinta com que se estuda o regionalismo, Coutinho assevera que há várias maneiras de interpretá-lo. Na análise feita por ele duas acepções são destacadas: a primeira é a visão errônea de um regionalismo medíocre, que se vale de um provincianismo de “mau sentido”, sendo limitado e auto-suficiente. Este tem, segundo o crítico, um conteúdo limitado capaz de acirrar a rivalidade entre as regiões. Outro sentido que se dá ao regionalismo é aproximá-lo de localismo literário e da exposição do pitoresco que, para ele, é uma forma do escapismo romântico de gerações ultrapassadas.

Considerando as análises de George Stewart (1948), Coutinho traça de forma concisa o conceito de regionalismo nos sentidos *lato* e *stricto* para se chegar a um conceito legítimo da palavra dentro do contexto da produção literária

Podemos definir o regionalismo de duas maneiras. Num sentido largo, toda obra de arte é regional quando tem por pano de fundo alguma região particular ou parece germinar intimamente desse fundo. Neste sentido, um romance pode ser localizado numa cidade e tratar de problema universal, de sorte que a localização é incidental. Mais estritamente, para ser regional uma obra de arte não somente tem que ser localizada numa região, senão também deve retirar sua substância real desse local. Essa substância decorre, primeiramente, do fundo natural – clima, topografia, flora, fauna, etc. – como elementos que afetam a vida humana na região; e em segundo lugar, das maneiras peculiares da sociedade humana estabelecida naquela região e que a fizeram distinta de qualquer outra. Este último é o sentido do regionalismo autêntico (COUTINHO, 2004, p.235).

É nesse centro de produção literária regional que o crítico insere o escritor Lindolfo Rocha no ciclo baiano da literatura regional brasileira. Principiando o século XX, época da produção de *Maria Dusá*, a prosa de ficção regional brasileira surge sob o signo do Romantismo, mas, diante do influxo realista, ela passa a apresentar o homem com sua linguagem, reações, peculiaridades no seu ambiente de vivência.

Toda a crítica é concorde em afirmar a diferença entre o movimento da prosa regionalista finissecular com o sertanismo tal como era concebido pelos românticos.

Lucia Miguel-Pereira discorre que o regionalismo “está entretanto entre os gêneros literários que maiores dificuldades e embustes apresentam” (PEREIRA, 1973, p.179). Isso porque, na concepção da crítica, o gênero compreende muitas contradições, carregando no estilo, aproximando-se do artificialismo e criando as personagens exclusivamente como expressões do meio. Ela vai além, quando assemelha a atitude do escritor regionalista, no início do movimento, a de um turista ávido por pintar na escrita os lugares mais exóticos, sobrepondo o pitoresco ao psicológico. Segundo ela, somente no final do século XIX é que surgiu o verdadeiro regionalismo, livre das influências estrangeiras contemplando o jeito de viver do brasileiro. Nessa tendência pode-se citar como primeiros representantes os escritores Valdomiro Silveira e Afonso Arinos. A partir de então, o regionalismo se manifesta mais objetivo e, na escrita, alcança maior força sugestiva e original.

Para Pereira, o regionalismo deveria ser uma das primeiras manifestações literárias que exprimiriam a consciência nacional de um povo, ou seja, o sentimento local deveria anteceder ao nacional para só depois fazer-se surgir o universal. Deveria ser o regionalismo um movimento de dentro para fora, uma expansão de cunho literário que deveria exprimir na escrita, primeiramente a identificação do escritor com o seu meio. Conforme Pereira, em países criados a partir de processos de colonização, a exemplo de Brasil, o fenômeno da imitação é clássico, e desta forma, “retarda nos escritores o amadurecimento da mentalidade nacional” (PEREIRA, 1973, p.181). Isto contribui negativamente para as digressões no nosso desenvolvimento literário operando um movimento inverso da cultura nacional.

Candido não é nem um pouco condescendente com esse movimento, surgido no Brasil no final do século XIX, quando afirma ser o regionalismo um “Gênero

artificial e pretensioso, criando um sentimento subalterno e fácil de condescendência em relação ao próprio país” (CANDIDO, 2000, p.105). Diferentemente do regionalismo, no início do romance brasileiro, que o crítico considera como uma das principais vias de consciência local, ele afirma ser este regionalismo um pretexto de amor a terra e prossegue ironizando sobre o gênero: “[...] ilustra bem a posição desta fase que procurava, na sua vocação cosmopolita, um meio de encarar com olhos europeus as nossas realidades mais típicas” (CANDIDO, 200, p.105). É com este tom que, em suas análises, o crítico define ter o gênero transformado em “conto sertanejo” voltando um olhar “jocoso” e “sentimental” para o homem do interior do Brasil.

Esses momentos aqui discutidos aferem a importância das relações que o período pré-modernista manteve com várias situações da vida social e cultural da época. Já se formava nesta fase um projeto estético delineado – busca de renovação da linguagem tradicional- do Modernismo aliado a um projeto ideológico já bastante conhecido – cujo cerne estava em manifestar consciência e busca de uma nova expressão para o país, conforme analisa João Luiz Lafetá (2000). O crítico afirma que a estética revolucionária determinou fortemente a aparência de um novo panorama literário que já vinha sendo desenhado desde a Abolição e demais quadros políticos, econômicos e culturais do país. Esta fase Lafetá considerou como “era de transição”, “momento de choque” entre as estéticas passadistas e as novas ideias da modernidade. Para ele, assim como para muitos estudiosos, este momento revolucionário estético-ideológico implicou a formatação do Modernismo brasileiro.

Diante das considerações relacionadas e dadas as acepções teóricas com características diversas acerca do momento em relevância, pode-se considerar, numa leitura genérica, que o Pré-modernismo brasileiro foi período de intensa atividade cultural, que prenunciava mudança de paradigma, reelaborando e assimilando o elemento inovador estético que revolucionaria a literatura nacional e gestaria o Modernismo do século XX.

Tal análise é importante para revelar, no nosso estudo, os preparativos na pré-história do Modernismo e que foram fontes inspiradoras aos escritores da época. Com efeito, a atmosfera de inquietação cultural reflete no surgimento de um novo movimento literário. E neste intervalo pré-moderno, as manifestações literárias

convivem em oscilação com os “ismos” oitocentistas e com a incursão do moderno. Essas questões são fortes indícios de como a obra *Maria Dusá*, mesmo escrita num período de transição da literatura brasileira, início do século XX, é marcada em sua totalidade pela crítica resolvida à sociedade, apresentando marcas de um realismo histórico-social, próprias do século XIX.

Lindolfo Rocha era um escritor interessado pela justiça social e engajado no debate político da época, apesar de avesso à publicidade. Revelava em sua escrita ficcional – possuía, além da ficção, um enorme acervo de correspondências diversas com políticos, artigos, cartas aos jornais – críticas e situações que justificavam o seu posicionamento como homem das letras.

Em *Maria Dusá*, por exemplo, é apresentado um diálogo interessante entre o português José Moitinho e o judeu Bensabath, em pleno sertão baiano, para evidenciar a consciência político-ideológica do próprio autor no início de século:

[...] De modo que, um povo rico de bons costumes, é um povo habilitado a progredir, a se engrandecer na paz ou na guerra, pela indústria, pelas artes e ofícios; um povo de maus costumes é um povo realmente pobre, posto que atualmente cheio de riqueza acumulada sem escolha de meios. Creio que me entende, não? (ROCHA, 2001, p. 44).

Além disso, Coutinho observa que o romance se constrói sobre uma matéria-prima psicossocial característica da região sertaneja. Busca apresentar o lado desumano das pessoas, a fraqueza do homem diante da fortuna e da exagerada ambição:

Em chegando, 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. O gosto do luxo de tal modo as enfraquece, que, quando lhes falta o dinheiro para desperdício, esmorecem... e... será beijada a pústula em que brilhe um diamante (ROCHA, 2001, p.46).

O excerto acima ainda é parte do diálogo entre os dois personagens, que é fundamentado na irônica conclusão:

[...] Uma prova: não vemos famílias honestas receberem em seus seios, com afagos e carinhos, a dona *Messalina*, chamada aqui *mulher de roda*? Não vemos todos os dias, indivíduos sem educação nem instrução, analfabeto até de maus bofes, piores instintos, sentados entre os grandes, reverenciados pelos pequenos, somente porque trazem *picuás* cheios de diamantes *grossos*?
(ROCHA, 2001, p.46).

O romance, de modo geral, impressiona pelo seu caráter realista. O escritor faz uma revisitação de temas como espiritualidade, misticismo, prostituição, o mito do duplo, invocando um discurso histórico-social da época em que a história é ambientada, para adotar na ficção, a estética pré-modernista de início do século XX. Sendo assim, o conteúdo da obra é coerente com o tempo do enunciado, década de 60 do século XIX, e o estilo empregado pelo escritor, ao tempo da enunciação. Rocha utiliza de relatos realistas para criar a estética da verossimilhança na obra, discurso já vigente no período da escrita de *Maria Dusá*. O romance é dotado de uma concepção técnica e estrutural que justificaria maiores leituras da crítica especializada, na contemporaneidade.

Sobre o autor e a sua obra, teremos a oportunidade de estudar nos capítulos que se seguem.

CAPÍTULO 2
LINDOLFO ROCHA: SERTANEJO E ROMANCISTA

2.1 Um escritor “esquisitamente esquecido”

Diamante bruto do norte de Minas, pelos ínvios caminhos de tropas, vai para o sertão da Bahia. É menino ainda. É pobre. É humilde. É mestiço. É pobre, mulato e só. Como o diamante é lapidado através do mesmo diamante, e para se tornar brilhante é polido com o pó que dele se desprende – Lindolfo Rocha vai ser um valor através somente de Lindolfo Rocha.

(Nilo Bruzzi – *O homem de Maria Dusá.*)

A literatura mineira é reconhecida por sua abundante produtividade literária, desde o período de formação da literatura brasileira, quando Minas Gerais aparece nacionalmente com Tomás Antônio Gonzaga e Cláudio Manuel da Costa, até a contemporaneidade, quando nomes como Carlos Drummond de Andrade e João Guimarães Rosa projetam-na a patamares que, em nível de estética e publicização, são difíceis de serem superados.

Mesmo sendo vasta a relação de nomes mineiros que figuram no cenário da literatura nacional como expoentes na produção literária brasileira, ainda assim, alguns escritores mineiros têm a sua trajetória literária pouco conhecida, como parece ser o caso do escritor Lindolfo Rocha. O hiato encontra muitas explicações; a maior parte com respaldo na distância geográfica de certas cidades mineiras aos grandes centros de consumo e nas questões, sempre problemáticas, que dizem respeito ao estabelecimento do cânone literário, com todas as suas especificidades.

Independente de tais questões, os estudos literários se voltam, atualmente, para a revisão de alguns conceitos, além de se ter, já, como ponto pacífico, a necessidade de se estabelecer outros cânones, para autores que, de alguma forma, foram segregados das universidades, das salas de aula ou das bibliotecas, encontrem um jeito legítimo de circularem e serem lidos.

Determinadas circunstâncias como a localização geográfica, os meios de distribuição e as condições dessa distribuição podem interferir na forma como um autor é lido ou recebido em sua época. O escritor Lindolfo Rocha e suas obras foram relegados ao esquecimento na nossa literatura, figurando como um nome quase

desconhecido no cenário da literatura de Minas Gerais e da brasileira. Pouco se ouviu falar dele, quando menos algumas notas esmaecidas da crítica se veem. Raras são as menções encontradas sobre esse escritor mineiro, as quais, ainda lhe dedicam poucas notas, como nos estudos de Massaud Moisés, Alfredo Bosi, Lúcia Miguel-Pereira e Afrânio Coutinho.

O primeiro a se dedicar a estudar Lindolfo Rocha e se lançar ao estudo crítico de sua obra foi Aloísio de Carvalho Filho. Também dedicaram alguma atenção ao legado do escritor de Grão-Mogol, Múcio Leão e Afrânio Coutinho. Todavia, um dos estudos mais densos sobre o escritor é do estudioso e pesquisador Nilo Bruzzi, publicado em *O homem de Maria Dusá* (1953). Bruzzi afirma em seu livro que foi o forte interesse pela expressiva figura do escritor mineiro, provocado pelo também escritor Múcio Leão que o levou a empreender-se numa laboriosa pesquisa sobre o autor de *Maria Dusá*, um homem “esquisitamente esquecido”.

Sobre Rocha, Múcio Leão observa que “[...] ele é um desses numerosos autores brasileiros que dormem no limbo, sem biografia completa (LEÃO, 1953, p.13). Numa carta direcionada a Bruzzi, publicada no livro *Lindolfo Rocha* (1953), ele faz a seguinte proposta ao amigo:

- A você, principalmente, meu caro Nilo Bruzzi, é que eu quero dirigir esta mensagem. Você nasceu em Minas, mas viveu longos anos no Espírito Santo, e, por isso, ficou pertencendo um pouco aos dois estados. É um caso muito parecido com o de Lindolfo Rocha (LEÃO, 1953, p.16).

E logo adiante, na mesma publicação, deixa um apelo incisivo a Bruzzi:

[...] você, meu caro Nilo Bruzzi, é um infatigável rastreador dessas biografias incompletas, como o mostrou em descobrir tanta coisa nova da existência do nosso amável e triste Júlio Salusse, e sobretudo nos revelar tantos documentos inéditos que interessam a reconstituição da vida e da figura de Casimiro de Abreu. Não quererá você tomar a si o estudo dêsse tão esquecido, desse tão interessante comprovinciano seu, que é Lindolfo Rocha?² (LEÃO, 1953, p.16- 17).

² Manteve-se a grafia original da obra: *O homem de Maria Dusá* (1953). Isso se aplica a todas as referências desta obra citadas no texto.

Assim, e conforme declara Bruzzi em seu livro, deu-se comigo caso similar e “A semente da curiosidade, espalhada por Múcio Leão no meu canteiro, começou a germinar” (BRUZZI, 1953, p.7).

Insisto que investigar sobre o autor, a exemplo do que ocorreu com Bruzzi, tornou-se um elemento tão essencial a esta pesquisa quanto analisar seu livro, pelas razões aqui já explicitadas. Não se pode, nesses casos, separar o homem de sua obra, mormente porque não se sabe, claramente, se foi o homem provocador do descaso sobre seu produto literário, em seu tempo – como ocorreu com os escritores Cruz e Souza e Lima Barreto, por exemplo, ambos dotados de um talento inquestionável – ou se devido ao fato de sua literatura ser mesmo desprovida de maiores qualidades, o que decretaria definitivamente seu esquecimento. No caso específico desta pesquisa, estão ambos atrelados, posto que eu fosse desvendando, aos poucos, que o homem e sua obra estavam inapelavelmente amalgamados – esta refletia seu lugar de origem, suas vivências culturais, o linguajar característico de sua terra, bem como ilustrava as vicissitudes sociais, o descaso político e a miséria que o circundavam. Assim, o primeiro passo encetado na busca de informações sobre a obra e o autor, teve em Nilo Bruzzi sua fonte mais abundante, como não poderia deixar de ser.

Para reconstruir a trajetória literária de Lindolfo Rocha, Bruzzi empreendeu uma incansável peregrinação investigativa com um “tom sépia sempre predominando” (BRUZZI, 1953, p. 08). Além das pesquisas em bibliotecas públicas, faculdades e jornais, recorreu a conversas com baianos ilustres, historiadores, políticos, vigários, jornalistas e professores. Como ele revela em seu livro, “não pararei enquanto não tiver diante de mim a figura dele” (BRUZZI, 1953, p. 10). De fato, parece que Bruzzi conseguiu esse feito ao descrever o autor estudado com uma intimidade ímpar, tal como na passagem seguinte:

Aquêle homem silencioso, sóbrio, discreto, preconceituoso, que jamais saía do seu quarto, em sua própria casa, sem que estivesse inteiramente vestido e de gravata, que nunca pôs um chinelo no pé à vista de alguém, que nunca foi visto em mangas de camisa, que não bebia, não jogava, não fumava, que se deitava às dez horas e se levantava invariavelmente às cinco da madrugada, que jamais tomou intimidade com qualquer pessoa, que jamais deu intimidade a alguém, que nunca contou nem permitiu que lhe contassem uma anedota, que nunca deu uma risada, que jamais iniciou uma palestra, ficando sempre na posição de ouvinte, que não

pararia na rua nem entraria em qualquer lugar público, com uma decaída. Aquêlê homem, enfim, que atemorizava a todos pela circunspecção e pelo excessivo decoro com que pautava todos os seus atos é agora trazido para o altiplano da literatura nacional pelas mãos da mundana Maria Dusá (BRUZZI, 1953, p. 201).

Por meio deste excerto de informações sobre a vida do escritor, compreendemos o quanto foi minucioso o trabalho de pesquisa encetado por Nillo Bruzzi. Em sua pesquisa, pode-se visualizar no escritor, a figura de um homem austero e reservado que viveu o modo de vida simples do sertão. Seu jeito provinciano, entretanto, não lhe tira o mérito de ser um homem à frente do seu tempo, imbuído de notável consciência social que lhe permitia, como jornalista e jurista, expor as verdades e os fatos da terra em que vivia de forma a propugnar as misérias e as calamidades públicas. Há nas suas obras, assim como nas de seus contemporâneos, o desejo da modernidade, tanto na proposta escrita quanto nas ideias que disseminava.

O livro de Bruzzi é detalhista e seria impossível trazer a este estudo todas as suas importantes considerações. A pesquisa segue o curso linear partindo da iminente curiosidade brotada por ocasião da conversa com Múcio Leão em 1952, passando pela jornada incansável aos arquivos históricos de vários lugares que poderiam abrigar vestígios da vida do escritor.

São citados no texto do livro diversos nomes de pessoas desconhecidas, outras afamadas, que, de alguma forma, conheceram o escritor, conviveram com ele ou ouviram falar de Rocha. Os lugares, cidades, vilas e povoados por onde passou Lindolfo Rocha fazem parte da pesquisa, sempre descritos com riqueza de detalhes. Também são mencionados acontecimentos políticos, históricos e pessoais relevantes à biografia do escritor com precisão de datas e horários. A leitura do livro de Bruzzi identifica o quanto um escritor como Lindolfo Rocha mereceria ombrear em prestígio e notoriedade aos demais pré-modernistas, no cenário da nossa literatura.

Seria necessário, pois, uma leitura atenta de sua produção ficcional, ou de parte desta, para acordar com o pesquisador, conforme se propõe neste trabalho.

Entretanto, em nota, o crítico Afrânio Coutinho discorda de que Lindolfo Rocha tenha sido esquecido pelos seus conterrâneos. Ele publica no *Diário de Notícias* o seguinte:

NOTA – Publico as notas que se seguem em atenção ao apelo de Múcio Leão e Nilo Bruzi, no sentido de se esclarecerem as dúvidas quanto a Lindolfo Rocha. Não é verdade que os baianos se tenham dele descurado. Aloísio de Carvalho Filho, Almáquio Diniz a ele se referiram. Ramiro Berbet de Castro fez-se o campeão de sua reabilitação, tendo publicado, ao que me consta, na Bahia, alguns artigos (que não conheço) em que reuniu o resultado de pesquisas sobre a vida do escritor. Os dados que a seguir enfeixam decorreram também de investigações por mim procedidas em 1940-1941, em Salvador, e que foram interrompidas por motivo de viagem (COUTINHO, 1953, p. 40).

Esta nota faz parte do capítulo do livro *Lindolfo Rocha* (1953) em que Coutinho escreve também parte de suas pesquisas investigativas acerca do escritor.

Aloísio de Carvalho Filho publica em 1923, na *Revista da Bahia*, um texto bastante esclarecedor sobre a vida de Lindolfo Rocha. Tivemos acesso ao texto, republicado posteriormente, na íntegra, no livro *Lindolfo Rocha* (1953). Nele, pudemos observar o quanto a pesquisa sobre a vida do autor mineiro, realizada por ele, já ia adiantada. No trecho “O Sr. LINDOLFO ROCHA, figura das mais brilhantes do jornalismo baiano no seu tempo, possuía apreciáveis qualidades de romancista” (FILHO, 1953, p.3) ele já incluía o autor de *Maria Dusá* nas páginas da nossa literatura regional. Sobre o primeiro romance do autor e a técnica de sua escrita, ele não poupa elogios:

Pela técnica que lhe presidiu a feitura, e pelo sentimento de que estão cheias muitas de suas páginas, podemos capitulá-lo entre os melhores que se escreveram na Bahia, até aos nossos dias. [...] conseguiu fugir, habilmente, à falha em que outros têm incorrido, quando, dominados pelo desejo de copiarem usos locais, abandonam, inteiramente, o fio da narrativa, produzindo, assim, livros medíocres, por defeituosos (FILHO, 1953, p.3).

No texto ele destaca, ainda, o enredo do romance e a magnífica criação de seus personagens. Chega a compará-lo, no que diz respeito a evitar a pecha trivial dos romances comuns, com a criação de duas obras do realismo e do romantismo português: *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós e *Amor de Perdição*, de Camilo

Castelo Branco. Conclui suas considerações, creditando a Rocha um lugar de destaque na literatura brasileira:

Enfim, quem tão auspiciosamente se estreou no romance, não se devera limitar a uma só produção, senão continuar no gênero, para que tinha acentuados pendores, sem distrair a sua inteligência, como depois o fez, para o conto, a crônica, a reportagem de jornal, formas de literatura sem os efeitos de imortalidade que o romance mais facilmente assegura, compensando, aliás, o escritor do maior número de aptidões que lhe exige (FILHO, 1953, p. 10-11).

Sentindo a escassez de estudo da expressiva figura literária do escritor mineiro, no ano de 1995, o historiador Eptácio Pedreira de Cerqueira dedicou-se a estudar o autor de *Maria Dusá* em seu livro *Lindolfo Rocha – O advogado do sertão* (1995). Conforme o pesquisador, Lindolfo Rocha “confessou-se ser mineiro” apesar de escolher definitivamente a Bahia como sua segunda pátria.

A vida do escritor gera algumas controvérsias. O próprio Múcio Leão anotou em seu livro uma curiosidade acerca da origem de Rocha:

Lavrista ou não, - e, não obstante ele próprio ter-se declarado de origem mineira à faculdade de Direito no ato de inscrição, todos os testemunhos o dão como originário de Andaraí, podendo-se admitir a hipótese por alguém aventada de que a mãe, moça solteira de Andaraí, teria ido a uma cidade mineira (Montes Claros é a hipótese mais plausível, pois a cidade era então o centro, para onde se voltavam os habitantes da zona) em busca de socorro médico, lá nascendo o futuro escritor (LEÃO, 1953, p. 48).

O epítome³ a seguir sobre a vida do escritor é resultado de um trabalho sério e minucioso de Cerqueira. Foram anos de pesquisas em arquivos públicos, jornais antigos, entrevistas no interior do sertão baiano e longas viagens. É interessante que se coloque a relevância em trazer para este estudo dados sobre a vida de Rocha, uma vez que seu nome e a sua obra estariam já na eminência de serem *inteiramente relegados ao desconhecimento geral*. E é propósito nosso contribuir para tirá-los

³ Na tentativa de conhecermos um pouco mais da vida do escritor, extraímos informações importantes para a reconstituição da sua biografia do livro *O advogado do Sertão* (1995) de Eptácio Pedreira de Cerqueira.

dessa opacidade no meio literário, posto que o autor seja lido tão somente por alguns membros da academia.

Conforme pesquisa do biógrafo Cerqueira (1973), nasceu Lindolfo Jacinto Rocha na cidade mineira de Grão-Mogol, zona de mineração de Minas Gerais em 3 de abril de 1862. Filho de Manuel Jacinto Rocha e de Irene Gomes. Órfão de pai, menino pobre, mestiço, viveu com a mãe e pouco se sabe da sua infância. Em 1880, chega a Bom Jesus dos Meiras (hoje cidade de Brumado - BA) aos 18 anos sustentando-se com dar lições particulares e tocando pistão numa filarmônica local.

Transfere-se para a cidade de Maracás, Bahia, progredindo em sua formação intelectual indo à cidade de Salvador para prestar exames de preparatórios, no Ateneu Provincial. Muda-se para Areia, onde cria o colégio primário São Vicente Ferrer. Em 1880, vai a Recife, a fim de se matricular na Faculdade de Direito, diplomando-se em 1882, em pouco mais de dois anos. É nomeado juiz-preparador de Correntina, Bahia, onde permanece cerca de um ano. Deixa Correntina e se estabelece definitivamente em Jequié.

Libertário, republicano e, conseqüentemente, fervoroso abolicionista, promove intensa campanha pela melhoria das condições de vida da cidade e do povo sertanejo. Chega a escrever, em 1885, o poema “Tragédia na Selva” - *Quadros da Escravidão* - protestando contra a escravidão, publicando-o ano seguinte, em Salvador.

Líder da emancipação política da cidade de Jequié, consegue que ela seja elevada à categoria de município no ano de 1887. Casa-se aos 35 anos com Áurea de Brito, vinte e um anos mais moça que ele. Após cinco anos como magistrado, demite-se do cargo e passa a exercer a advocacia. Aos 49 anos, vem a falecer, em 30 de dezembro de 1911, vítima de uma infecção intestinal, na cidade de Salvador.

Rocha foi notável conhecedor do sertão – nos seus aspectos físico, social e histórico: sua obra e sua inteligência estiveram constantemente a serviço dos interesses das regiões interioranas. Conforme Cerqueira, Lindolfo Rocha figura entre os “mais notáveis” jornalistas de seu tempo e fez da imprensa, seu apostolado. Grande colaborador do *Jornal de Notícias* e do *Diário de Notícias*, ambos da cidade de Salvador, publicou neles, além das cartas e notas de viagem pelo sertão baiano, diversos contos, que pretendia publicar numa coletânea intitulada *Livro de Contos*.

Sua produção literária é diversificada e em 1881 escreve os primeiros versos no livro *Os Condenados da Rússia*. Em 1886, publica *Tragédia na Selva- Quadros da Escravidão*, *Bromélias* (1887) e *Flores Silvestres* (inédito), todas elas poesias. Tendo vivido apenas 49 anos, a sua bibliografia é vasta. Deixa narrativas, cartas, romances, ensaios de direito, notas de jornalismo, escritos didáticos e contos. Nela se agrupam, *O Santuário da Lapa* (1886), *Notas de Viagem* (1893), *Robério Dias* (inédito), *Dote e Regime Dotal* (1899), *O Ouro é tudo*, *Cartas do Sertão* (1902 a 1904), *Iacina – Dispersão dos Maracaiaras* (1907), *O Pequeno lavrador* (1909), *Maria Dusá* (1910) e outros. Deixou ainda dois romances em preparação que, segundo Múcio Leão, é possível que venham a ser encontrados e publicados: *O Monge da Lapa* e *A Carne Escrava*. De fato, o escritor norte mineiro foi pouco conhecido para o muito que escreveu.

No prefácio do livro de Cerqueira, o escritor Hélio Pólvora de Almeida declara ser Lindolfo Rocha um ficcionista portador de exímia originalidade em compor sua prosa sertanista; considera-o um escritor universal que já ultrapassava os moldes da ficção oitocentista.

Conforme Almeida

Uns atribuem a Waldomiro Silveira, contista, o lançamento do regionalismo em nossa prosa de ficção. Outros, a Afonso Arinos. Não queremos polemizar quanto a datas, apenas devolver a Lindolfo Rocha o reconhecimento que o silêncio lhe tem sonogado. E este reconhecimento o inclui entre os fundadores da prosa regional brasileira. Muito mais do que da prosa sertaneja, para não dizer caipira, de Waldomiro Silveira; ele inaugurou, em verdade, a prosa sertanista pelo tema e pela configuração geográfica, mas de vocação universalizante (ALMEIDA, apud CERQUEIRA, 1995, p.9).

Sobre a postura de alguns escritores em difundir uma produção artística que visava ombrear com as transformações históricas da época, Sevcenko (1985) declara que, no início do século XX, as correntes realistas ainda predominavam na ficção com aparentes intenções sociais. Os escritores, assim como Rocha, inspiravam-se ainda nos eflúvios do positivismo, do liberalismo e do humanitarismo, características prevaletentes da *Belle Époque*.

Para Hélio Pólvora, já se fazia notar, na escrita de Lindolfo Rocha, o advento de uma nova estética, ainda que alinhada a um realismo social do século anterior:

Essa capacidade de enxergar além da linha do horizonte, ou de perscrutar, a olho nu, o território que o regionalista moderno João Guimarães Rosa chamou de “terceira margem” (a terceira dimensão da escrita), era em Lindolfo Rocha um sexto sentido, uma intuição admirável, um rasgo de audácia em relação à sua época (ALMEIDA, apud CERQUEIRA, 1995, p.10).

Apesar de tais considerações, Lindolfo Rocha cai no esquecimento. Epitácio Cerqueira relata em seu livro o seguinte:

Em artigo no *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, 1954, Adonias Filho – um dos críticos que lhe foram mais propícios – fez observações incisivas: após tantos anos de esquecimento, em que críticos e historiadores da literatura ignoravam a sua obra e o seu nome, o romancista de *Maria Dusá* “reaparece interessando, preocupando, a curiosidade tão forte que se pode falar com rigor em caso literário. É realmente estranho que publicado em 1910, apenas hoje [1954] começa a ser conhecido o seu melhor romance e aceito como um dos livros de base na ficção brasileira” (CERQUEIRA, 1995, p. 114).

A menção do jornalista, escritor e crítico literário Adonias Filho, como um dos admiradores do trabalho de Rocha, permite outorgar ao escritor de *Maria Dusá* o autêntico lugar ao lado de prosadores regionalistas reconhecidos como Afonso Arinos, Alcides Maia e Simões Lopes Neto.

No estudo de Lúcia Miguel-Pereira, apesar da crítica tenaz ao autor, afirmando ser por vezes sua narrativa tesa puxada para o pernesticismo, ela não lhe tira o mérito de “escritor desigual, fluente e vivo” (PEREIRA, 1973, p. 209). Miguel-Pereira afirma sentir em Lindolfo Rocha um verdadeiro romancista e

[...] em *Maria Dusá* uma aproximação do verdadeiro sentido da literatura regionalista: o estudo da natureza humana dentro de determinado quadro social e natural, que lhe condiciona as reações sem contudo modificar-lhe a essência, a identificação das criaturas com o seu meio que, longe de as

absorver e nivelar umas às outras, como que lhes confere maior relevo” (PEREIRA, 1973, p. 209-210).

Lúcia Miguel-Pereira completa o seu raciocínio dizendo que “Lindolfo Rocha fez um livro de boa qualidade, precioso como documentário, sem deixar de ser, sobretudo, um romance, criando a sua própria verdade” (PEREIRA, 1973, p. 212).

São essas considerações, realçadas pela percepção crítica de Lúcia Miguel-Pereira, que permitem ir-se delineando um retrato de escritor que inseriu a sua autenticidade na prosa regionalista a qual praticou. Em suas narrativas, tanto em *Iacina* quanto em *Maria Dusá*, Rocha traça um panorama da vida sofrida do sertão brasileiro e *das vastas solidões do interior baiano*. São verdadeiros quadros da natureza, pintados sob a pena do escritor.

Nesse ambiente de renovação estético-literária, Lindolfo Rocha se posiciona ao lado dos demais escritores que, neste período, escreviam suas obras considerando, com traços verossímeis, os costumes locais, a linguagem e os tipos que compunham a prosa regionalista. Pode-se dizer ainda que Rocha se enquadra no chamado *sertanismo*, tendência estética que despontava como a mais autêntica expressão do regionalismo. Esse veio literário trazia, na prosa ficcional, a valorização das personagens e do sertão, representando o Brasil nas diversas culturas, tradições e linguagens.

Afrânio Coutinho identifica, ao longo dessa tendência regionalista, blocos distintos de produções literárias, estabelecendo critérios para os estudos desenvolvidos no panorama literário brasileiro, denominando-os de ciclos de literatura regional. Assim, Coutinho postula que “o regionalismo é um conjunto de retalhos que arma o todo nacional” (COUTINHO, 2004, p. 237) e, por isso mesmo, as “regiões não dão lugar a literaturas isoladas, mas contribuem com suas diferenciações para a homogeneidade da paisagem literária do país” (COUTINHO, 2004, p.237).

Compondo o Ciclo Baiano da literatura regional, ao lado de Xavier Marques, Fábio Luz, Afrânio Peixoto, Martins de Oliveira, Heberto Sales, Adonias Filho e outros, Coutinho considera o nome do escritor mineiro, afirmando que “em Lindolfo Rocha, porém, o que sobretudo impressiona é a permanência do plano interior, a

lenta escavação psicológica, a imersão jamais anulando a paisagem, intencionalmente feita para não mutilar a fisionomia da terra” (COUTINHO, 2004, p. 267).

Esse grupo de escritores, segundo o crítico, conseguiria delimitar o que seria verdadeiramente o “romance baiano” com suas peculiaridades, seus costumes e hábitos, suas variedades de temas, que iam do garimpo à seca, da pesca à produção de cacau, do alambique ao pastoreio. Para Coutinho, o Ciclo baiano é um dos blocos mais densos na literatura brasileira, configurando uma prosa mais realista e menos psicológica, conforme a percepção da expressão estética individual de cada escritor.

Destarte, Lindolfo Rocha reflete na sua escrita todo o conhecimento que adquiriu em suas viagens pelo sertão baiano. Registra, com a riqueza de detalhes que lhe é peculiar, a paisagem enfezada da seca, o sofrimento vivenciado pelas personagens com seus conflitos psicológicos. Em nota na reedição do romance *Maria Dusá*, Coutinho descreve Rocha como homem de espírito largo, vivamente interessado pela justiça social e pela elevação do nível de vida das populações sertanejas.

Sem dúvida, todo o material ficcional colhido por Rocha é fruto de suas andanças pelo interior da Bahia. Primava o escritor por exímia capacidade em transformar a realidade do meio em densas e minuciosas narrativas, onde o homem mantinha estreita relação com a terra. Seu olhar observador servia de lupa para descrever outras duas personagens fortes que também figuravam nos romances no sofrido interior baiano em início do século XX: a seca e o garimpo.

Cerqueira aplica a Lindolfo Rocha a expressão de “viajante infatigável”, pois fato é que, devido as suas inúmeras viagens, o escritor armazenou uma gama de conhecimentos que lhe serviria de matéria prima para as suas narrativas:

Viajar – é a suprema delícia dos espíritos investigadores ou simplesmente curiosos. Desde a mais remota antiguidade, são célebres o saco e o bordão peregrino. Era nessas viagens que se estreitavam as relações entre povos e diversas raças. Era nessas viagens que a lira de Homero, o cego divino, vibrava, por vezes, a corda cosmopolita, sufocando ou abrandando as rivalidades entre vizinhos, levando a todos as cintilas brilhantes de seu gênio incomparável (ROCHA, apud CERQUEIRA, 1995, p.65).

Esse trecho que Cerqueira traz em seu livro está em *Notas de Viagem*, que o autor publicou em 1892. Rocha reproduzia em sua obra literária as imagens do sertão ora generosamente poéticas, ora pungentes ou despidas de poesia. Ele compreendia o sertão na sua mais dura e fatigante vivência:

Nas estradas, de espaço a espaço, encontravam-se quadros vivos da mais completa consternação. Aqui, um velho, cercado de filhos e netos famintos, num cirro interminável de durar dias e dias; ali, um desventurado pedindo pelo amor de Deus um punhado de farinha para que o filho pudesse morrer; adiante a figura esquelética doutra *mater dolorosa*, na última agonia, deixando que o filhinho lhe sugasse a derradeira gota de leite sanguinoso; além, orlando a estrada, arranchamentos provisórios, retirantes famintos, movendo-se lentamente, em busca d'água ou de raízes, extremamente magros, cheios de escaras, de doenças, de achaques, ou aniquilados de anemia profunda, e dentre os quais partiam gritos que aterravam, gemidos que cortavam o coração, e, de envolta com esses, imprecações dos desesperados, pragas dos cínicos, gargalhadas dos desalmados, choro de crianças, tudo isso lembrando alguma coisa daquele choro e ranger de dentes no Juízo Final (ROCHA, 2001, p. 19).

Ele constrói em *Maria Dusá* um texto verossímil com o contexto social da época. Possa, talvez, justificar-se esta escrita realista ao testemunho das suas andanças pelo sertão, castigado pelas secas, reconstituído com intensidade nas informações que anotava durante as viagens. Candido (2011) nos lembra que os escritores realistas do século XIX utilizavam, no trabalho da escrita ficcional, a técnica de convencer pelo exterior, ou seja, uma aproximação com a realidade observada.

Uma dessas viagens do escritor mineiro, memorável e detalhada pelo historiador Epitácio Cerqueira, foi realizada em 24 de setembro de 1892 no percurso de Juazeiro a Bom Jesus da Lapa na Bahia, a bordo do *Saldanha Marinho*⁴, primeiro vapor a sulcar as águas do Rio São Francisco. Nessas longas e fatigantes viagens, o escritor não se cansava de anotar minuciosamente o que observava. Transportava

⁴ Saldanha Marinho era uma barca a vapor de dois andares, vinda do rio Mississipi (EUA). Foi armada em Sabará (MG), quando se tentava a navegação do rio das Velhas. O vapor encontra-se atualmente à exposição na cidade de Juazeiro (BA). Informação retirada de nota explicativa em *Lindolfo Rocha- O advogado do Sertão* (1995).

para as narrativas o espaço real e exibia, em sua prosa, características realistas, embora fosse um escritor que tendesse à transição, pois evidenciava na escrita caracteres concernentes a uma nova estética de linguagem pré-moderna. Prova disso é que tanto a seca assim como o garimpo ombreiam, junto às suas personagens, em grau de importância no romance.

Assim foi em *Maria Dusá*, assim foi em *Iacina* (1908), seu primeiro romance histórico indianista a ser publicado. Resultado de uma viagem realizada em 1883 pelo interior da Bahia, cidade de Jequié, a obra não idealizava o indígena, porquanto o intuito era escrever sobre os “verdadeiros” e não os “imaginados” costumes dos índios do interior do Brasil. Nesse livro, a exemplo de Euclides da Cunha, Rocha discute questões de cunho social, etnológicas e antropológicas. Dedicou-se com afinco – vinte anos - aos estudos sobre os índios traçando com rigor pormenores das instituições sociais daquelas populações.

A exemplo disso, o antropólogo Cerqueira traz em seu livro *Cartas aos Colegas* um depoimento do próprio autor publicado no *Diário de Notícias* de Salvador:

Nele *os meus selvagens* falam, pensam e otram como selvagens e não como apraz ao nosso público em geral. Concorreu também para isso o desejo sincero que tenho de ver fundada uma verdadeira literatura nacional. Em literatura, eu quero o livro como fotografia colorida, uma pintura da natureza, do indivíduo, do meio social (ROCHA apud CERQUEIRA, 1995, p.102).

Percebe-se nesta nota o quanto em Rocha, assim como em seus contemporâneos, efervescia o desejo de uma literatura nacional, oposta à idealização da estética romântica e aproximada do rigor descritivo realista. Apesar do lirismo e de sua beleza literária, *Iacina* é um estudo profundo de etnografia indígena. Conforme a crítica: “A prosa de ficção, expressa em romances e contos, bifurcar-se-á nas vertentes realista e naturalista” (MOISÉS, 2001, p. 20). A produção literária nacional caminha para a maturidade no cenário que traduzia as tensões políticas, econômicas e sociais. Rocha não estava alheio a isto, pois mesmo vivendo na contramão dos grandes centros urbanos, tratava em sua obra das relações tensas e dos problemas vivenciados pelos brasileiros.

2.2 Aproximações: Identidades construídas no período pré-modernista

Passou a hora do *almoço manso*. O sol despejava uma torrente de fogo. Em longas extensões o calor irradiava-se, como se a terra fosse a abóboda de um imenso forno quente.

Lindolfo Rocha – *Maria Dusá*

[...] e o dia, incomparável no fulgor, fulmina a natureza silenciosa, em cujo seio se abate, imóvel, na quietude de um longo espasmo, a galhada sem folhas da flora sucumbida.

Euclides da Cunha – *Os Sertões*

Lúcia Miguel-Pereira observou em seus estudos que as mudanças acontecidas no Brasil, no final de século XIX, foram consequências da abolição da escravatura e que, talvez, tenha sido o ano de 1888 um dos momentos mais decisivos na evolução do país. Nesse instante, em que os escritores absorvem as influências sociais e econômicas da época, os chamados “regionalistas” revelam grande desejo de valorizar cada vez mais elementos nacionais.

Diversos críticos apontam Valdomiro Silveira e Afonso Arinos como legítimos pioneiros deste movimento regionalista. Pereira, entretanto, inclui o nome do escritor em estudo, declarando em seu livro, que, ao lado de outros escritores reconhecidos, “[...] Lindolfo Rocha, na Bahia, empreendeu o romance, fez o regionalismo menos rígido, permeável a concepções mais gerais do homem, ganhando em humanidade o que perdia em pitoresco” (PEREIRA, 1973, p.184).

Pereira declara que, em princípio de século, Euclides da Cunha surgia com uma escrita grandiosa e opulenta em *Os Sertões* (1902). Devido à recepção calorosa da obra euclidiana, muitos escritores servem-se da sua esteira como ponto de apoio na escrita ficcional.

Publicado em 1902, *Os Sertões*, na reflexão de Massaud Moisés, “[...] é o canto de cisne de Euclides” (MOISÉS, 2001, p.223). Fusão de realidade histórica e

imaginação, a obra se constitui numa criação híbrida de expressão literária e anunciava “[...] o término do ciclo romântico de nossa visão idílica da história pátria, [...] indicava a superação ainda que parcial, dos vínculos com a literatura portuguesa, [...] inaugurando a modernidade” (MOISÉS, 2001, p.235).

Candido faz ressalva, indicando que, início do século XX, a literatura se caracterizava ainda por uma acentuada inconsciência dos escritores sobre as transformações que operavam no panorama brasileiro. Só alguns deles se ajustavam ao novo tempo e superavam as ideias do passado.

Neste mesmo ano, 1902, Graça Aranha publica *Canaã*. Considerado um romance social, não regionalista e muito menos realista, o romance impregnava-se de poesia, conceitos e críticas. Esse espírito ebuliçoso, traço característico do escritor maranhense, é que o introduziu mais tarde no movimento modernista.

Segundo Pereira, Graça Aranha aborda em sua obra literária a sua filosofia estética:

Discípulo de Tobias Barreto no Recife, foi, muito moço, todo imbuído das teorias e doutrinas do mestre, nomeado juiz municipal em Porto de Cachoeiro, no Espírito Santo. Era o seu primeiro contato com o interior do Brasil, com a natureza e com a gente.[...] As suas experiências desse tempo passariam, alguns anos depois, para o *Canaã* (PEREIRA, 1973, p.245-246).

Observações positivas sobre o escritor fez também Alfredo Bosi, que o considerou como um dos vultos mais importantes da ficção pré-modernista, pois expressava em suas obras atitude frontalmente antipassadista e inovadora da revolução literária brasileira. Sobre *Canaã*, Bosi afirma:

Há nesse romance uma vontade programática de ser moderno. Desde as ideias gerais, que vinha defendendo de longa data, até o léxico e os torneios sintáticos, o autor se propõe construir um livro dinâmica e nervosamente antitradicional (BOSI, 1973, p.111).

Esse breve retrospecto e as peculiaridades do contexto da produção literária, notadamente desses dois autores, servem a este estudo como elemento de análise e comparação, com o fito de trazer à luz a obra do mineiro Lindolfo Rocha. A

linguagem ficcional desses escritores, cada qual com as suas particularidades, sinalizavam para uma nova estética nas letras brasileiras. Intérpretes da realidade a que estavam inseridos e problematizando situações a fim de representarem imagens da nacionalidade cultural na ficção, a linguagem recriada por eles, mesmo no plano literário, espelha a língua do povo, indissociável das tradições, estabelecendo uma original relação entre a oralidade e a escrita, agregando-se às diretrizes da estética pré-modernista.

A busca dessa consciência crítica dos problemas nacionais é revelada, seja em *Os Sertões*, *Canaã* e em *Maria Dusá*. Percebemos que, apesar de geograficamente separados, Rio de Janeiro, Bahia e Maranhão, viviam em comunhão com aquilo que se passava de mais importante na sociedade brasileira da *belle époque*. Não é difícil encontrar, no decorrer do enredo dessas obras, uma descrição, uma imagem, mesmo que poética, da realidade vivenciada por cada um.

A respeito do romance *Maria Dusá*, Sodré observa que

O sertanejo, já em outra região, proporcionou o romance de Lindolfo Rocha, *Maria Dusá* (1910), em que a ficção tende bastante ao documentário, mas em que há cenas fortes e sempre lembradas pelo leitor, a que transmite a sensação poderosa da força com que o meio domina as criaturas (SODRÉ, 1969, p.415).

Se observarmos melhor, teremos numa mesma época Lindolfo Rocha, no interior baiano, registrando com fidelidade o quadro social das lavras; Euclides da Cunha vivenciando, em pleno sertão baiano, um conflitante acontecimento histórico em Canudos e Graça Aranha manifestando em sua escrita o choque de duas culturas, no interior do Espírito Santo. Essas obras, não obstante gravitarem em torno de personagens centrais, traziam à tona personagens secundários, como questões que incomodavam o espírito aguerrido dos escritores como a seca, a fome, o garimpo, a prostituição, a problemática imigratória, a luta de classes, enfim, as mazelas físicas, mentais e sociais de um Brasil Pós-monarquia. Aliados à questão social surgiam também aspectos da nova estética que iria se firmar nas primeiras décadas do novo século.

É importante ressaltar que, assim como Graça Aranha, Augusto dos Anjos e diversos escritores da época, Lindolfo Rocha sofreu influências da Escola de Recife.

Muito embora essas influências se pautassem pela retórica e formação jurídica – Lindolfo Rocha e Graça Aranha se tornaram juízes -, as ideias ali infundidas serviram para acentuar a renovação estética que lhes aproximavam também do grande escritor do novo modelo de literatura, Euclides da Cunha.

Nessa proposição, *Maria Dusá* nos apresenta a intrigante história de uma prostituta, mas traz a seca e o garimpo como fortes elementos da narrativa, desnudando a vida sofrida e sem esperança do povo sertanejo.

N’*Os Sertões* não foi diferente. Euclides denunciava o crime e a carnificina de Canudos e apresentava em lupa as questões abafadas pelo governo, o caminho da loucura e do fanatismo. Desfilava na escrita o flagelo da seca e a luta do sertanejo com o meio. Descreve o sofrimento lancinante nos chapadões e nos montes baianos. Bosi observa que, na escrita euclidiana, “Vemos um litoral “revolto”, “riçado de cumeadas” e “corroído de angras” e escalando-se em baías, repartindo-se em ilhas, e desagregando-se em recifes desnudos” (BOSI, 2006, p. 310). Em *Os Sertões*,

O flagelo das secas propicia ao escritor os momentos ideais para pintar com palavras de areia, pedra e fogo o sentimento do inexorável. Desfilam paisagens comburidas e adustas (para usar de dois adjetivos que lhe são caros), mas não mortas, pois o escritor soube traduzir a agonia das plantas fugindo ao calor em batalha surda e tenaz (BOSI, 2006, p. 310).

Euclides em sua obra apresenta as suas “primeiras impressões” da terra sertaneja que lhe serve de anfiteatro. Em longas descrições, assim como Rocha, ele compõe a cena:

É uma paragem impressionadora.
[...] Então, a travessia das veredas sertanejas é mais exaustiva que a de uma estepe nua. [...] árvores sem folhas, de galhos estorcidos e secos, revoltos, entrecruzados, apontando rijamente no espaço ou estirando-se flexuosos pelo solo, lembrando um bracejar imenso, de tortura, da flora agonizante... O Sol é o inimigo que é forçoso evitar, iludir e combater (CUNHA, 1998, p.46-47).

Com a mesma habilidade na escrita, de um arguto observador, Lindolfo Rocha se embrenha nesse fazer literário que, semelhante a Euclides, traduz a agonia do sertão baiano. Em *Maria Dusá*, o escritor confere à seca a condição de personagem,

não a dissociando da trama da narrativa. Os dois escritores, por similaridade, comparam a vegetação da caatinga aos “grandes e bizarros candelabros de Humboldt”. É um elemento distante da cultura regional, porém denota o conhecimento universal dos dois escritores.

Rocha registra também a presença do garimpo na narrativa, posto que era um exímio conhecedor do assunto:

A “boca” estreita da gruta ficava no leito do riacho, livre, porém, do fio d’água, que sussurrava na estação estival; o leito ou veio da gruta era “baixo”, inferior, cerca dum “estado”; de modo que, uma ponta de rocha, aquém da “boca”, é que servia de apoio ao gruneiro que, para sair, se perfilava nela, depois metia os braços, firmando as mãos na borda, pendurava-se, guindando como um acrobata, até apoiar os cotovelos em alguma saliência; firmava os pés noutra aresta, e surgia fora. Era um exercício penoso. Mas o garimpeiro se acostuma aos mais penosos trabalhos; e esse causava apenas preguiça e não medo (ROCHA, 2001, p. 180).

Também a obra *Canaã* marca fundamentalmente a nossa evolução literária. Valendo-se de sua vasta experiência, Graça Aranha faz das suas personagens elementos de construção no plano ficcional. Estrutura a obra em torno das relações dos indivíduos entre si e com o meio, tendo como núcleo da narrativa o choque das raças.

Há, sem dúvida, sensíveis semelhanças entre eles e, considerando essas aproximações, os autores pincelam um mosaico literário; tornam-se contemporâneos num só ideal: trazer o Brasil para perto dos brasileiros. Mesmo em culturas distintas há uma forte comunicação entre Rocha, Euclides e Aranha por força do panorama social do país em início de século. Universais, mas acima de tudo brasileiros, são eles portadores de uma grande expressividade que emerge na escrita e no tom das narrativas.

É importante observar aqui o pensamento social que orbitava a obra ficcional dos três autores, salientando que a obra euclidiana gravitava mais para a historiografia e em Graça Aranha e Lindolfo Rocha se via uma narrativa ficcional, tendo como pano de fundo o meio em que viveram.

Bosi traz um interessante depoimento de Gilberto Freyre acerca da ideologia de Euclides da Cunha: poderíamos talvez hoje, diante dos problemas brasileiros, chamá-lo indistintamente de “escritor de esquerda”. Poderíamos aplicar também este distintivo a Aranha e Rocha, conforme conhecimento do pensamento político-ideológico e literário dos dois autores. Era uma postura voltada para a realidade brasileira, que não foge à atualidade e que abominava o imperialismo literário predominante no século anterior.

Se considerarmos essas confluências entre os escritores causa-nos estranhamento o fato de que Lindolfo Rocha tenha caído no esquecimento. Sendo um escritor pobre, órfão de pai e mulato, num país marcado fortemente pela marginalização do negro, Rocha poderia ter sido colocado à margem devido à ideologia não valorativa do negro, no Brasil pós escravidão, pelos intelectuais da época. Mas contrariando esta proposição, deparamo-nos com histórias de vida semelhantes como a de Machado de Assis e de Lima Barreto, que se tornaram cânones na literatura nacional. Machado teve seu talento reconhecido em vida e cresceu em importância, transformando-se no grande vulto de nossas Letras. Lima Barreto foi combatido e esquecido, só recebendo o devido reconhecimento, na década de 50, do século XX. Assim, não nos parece suficiente afirmar que teria sido a questão étnica a determinante do limbo literário em que se viu confinado Lindolfo Rocha. Da mesma forma, o afastamento geográfico do eixo cultural do Rio de Janeiro e de São Paulo não pode, por si só, explicar sua pouca relevância na historiografia brasileira. Muitos fatores – incluindo os mencionados acima – parecem ter confluído para que sua escrita, pioneira em muitos tópicos, e dotada de qualidade literária, fosse esquecida.

Em 1969, Sodré já considerava que o escritor mineiro já estava a merecer pesquisas e estudos.

Um acontecimento lastimável pode ter contribuído para a não publicidade da sua obra. Conforme relata Lúcia Miguel-Pereira, em nota de rodapé nº 265: “A não ser *Maria Dusá*, seus livros são hoje raridades pois perdeu-se no incêndio da Livraria Dois Mundos da Bahia quase toda a edição de *Iacina*, e no da Biblioteca Pública, causado pelo bombardeio de Salvador” (PEREIRA, 1973, p. 209).

Outro episódio relevante, que pode ter contribuído para esse estar à margem do cenário literário diz respeito aos registros deixados pelo escritor, que após seu falecimento, foram destruídos pela viúva Áurea Augusta de Brito, a fim de que não lhe restasse nenhuma lembrança. Bruzzi relata essa passagem e ainda faz uma interessante observação:

Não tendo instrução suficiente para avaliar o valor literário do esposo morto- pois desde que o perdera jamais foi alertada para isso por qualquer pessoa (e nisso está o abandono dos baianos por seu grande romancista) foi sem qualquer reação que viu a destruição de todos os inéditos deixados pelo marido morto, a fim de que não lhe restasse lembrança dele, para satisfação do ciúme póstumo do que o substituiria (BRUZZI, 1953, p. 198).

Podemos assertar ainda que muito dessa ausência do reconhecimento de Lindolfo Rocha tem a ver com o temperamento arredio do próprio escritor. A esse respeito, Bruzzi informa que o autor tinha um “feitio sem ânsia de notoriedade, contentava-se trabalhando, não o movendo nenhuma pressa na divulgação do que escrevia” (BRUZZI, 1953, p. 117).

Esse jeito ensimesmado no trato com as suas produções se deve, em parte, a um fato acontecido quando ainda jovem, também relatado por Bruzzi. O episódio aconteceu no ano de 1885, quando aos vinte e três anos Lindolfo Rocha escreve alguns versos com o título *O despertar* e os envia à revista literária *Semana*, editada no Rio de Janeiro por Valentim Magalhães, um intelectual medíocre, apesar de ser constantemente elogiado pelo círculo literário como gênio nacional. Segundo Bruzzi

Não conhecia Lindolfo a coceira inofensiva da *rodinha literária* e do *elogio mútuo*, que sempre houve pelo Rio. Mandou os versos. Era moço, e tinha boa fé. No número 27 de junho de 1885, na seção que tratava das colaborações enviadas, saiu uma nota dizendo que os versos eram corretos e feitos com certo capricho, mas que o assunto era gasto. Não foram publicados. E nunca mais Lindolfo Rocha enviou colaboração para o Rio, nem qualquer publicação sua para a Biblioteca Nacional ou para os escritores aqui residentes. Tomou-lhes nojo. Riscou do seu mapa a capital do país (BRUZZI, 1953, p. 40).

Esse fato denota o quanto o escritor mineiro era abstraído e alheio, em sua vida reclusa:

Sua atividade intelectual era, pois, intensa e isolada, porque vivendo num meio inteiramente desligados desses assuntos de arte, e sendo além do mais, introvertido, trabalhava sem troca de idéias, sem debate sobre qualquer tema, sem qualquer emulação que o pudesse estimular” (BRUZZI, 1953, p. 141).

Assim, entendemos que a conduta do indivíduo diferente, que escolheu a reclusão e o comedimento pode ter contribuído seriamente para que ele fosse marginalizado.

No artigo “A questão do Cânone” (1995), síntese de um trabalho de pesquisa, Zahidé Lupinacci Muzart traz um trecho que endossa a questão de como seria o caminho para se estar dentro do cânone. Afirma ainda que isto é antigo e remonta ao século XIX, explicando que:

Estar dentro das normas é estar bem com seus pares, é freqüentar as rodinhas da Garnier ou os cafés da moda, ter seus livros recebidos com notas elogiosas e artigos críticos. Os rituais de aceitação e posterior canonização incluem atos de sociabilidade aos quais alguns autores esquecidos não se submeteram (MUZART, 1995, p. 87).

Podemos seguramente incluir nesses “esquecidos” de que fala Muzart, o nome de Lindolfo Rocha. Como um infatigável leitor e crítico de si mesmo, pensava ele que se tivesse alguma obra que viesse a ser aclamada pelo público, não seria por esforço seu e sim por mérito da própria obra.

Muzart é categórica em afirmar que, na contemporaneidade, a universidade brasileira estuda preferencialmente os escritores já canonizados e expõe indagações pertinentes a este respeito, como por exemplo: por que alguns entram neste círculo e outros não? Seria estilo? Temas? Seriam menos modernos? Modismo? E assevera que os motivos que levam à canonização são complexos e ligados a diversos fatores, mas que o caminho da mesmice e o da facilidade é mais cômodo. Para ela, atualmente só é canonizado aquele escritor que vence o poder das universidades e dos blocos de influências.

Afirma a pesquisadora, que “o estudo do cânone está ligado, pois, a várias coisas, principalmente à dominante da época: dominantes ideológicas, estilo de época, gênero dominante, geografia, sexo, raça, classe social e outros” (MUZART, 1995, p.86). De acordo com Muzart, muitos escritores que foram canonizados num determinado período podem ser esquecidos noutro, assim como aqueles que foram esquecidos poderão ser reconhecidos.

De igual maneira também postula Candido, considerando que determinados fatores influenciam na visibilidade da obra e no destino do escritor, entre eles é que “a matéria e a forma da sua obra dependerão em parte da tensão entre as veleidades profundas e a consonância ao meio, caracterizando um diálogo mais ou menos vivo entre criador e público” (CANDIDO, 2000, p.68). O crítico é mais contundente quando afirma que todo escritor depende do público e sem este o autor não se revela, perde a referência de si mesmo necessária à sua autoconsciência.

Deixou o escritor de Grão Mogol muitos escritos inéditos e outros incompletos, sendo que, na totalidade, publicou poucos. Para se ter uma feição completa de Lindolfo Rocha, Bruzzi observa que “o curioso de sua vida literária é que também não tinha maior atração pela divulgação do que escrevia. Escrevia e guardava” (BRUZZI, 1953, p.142). Por isso, o desejo de se ocultar, vivendo neste isolamento literário talvez seja uma das causas de a sua obra não ter encontrado a devida ressonância junto ao público.

Candido (2000) postula que a arte é comunicação expressiva e que autor, obra e público são elementos essenciais e indissolúveis na comunicação artística. Sem dúvida, esse é um ponto essencial, sobretudo na literatura, de agregação ou segregação de uma obra. Isso nos leva a pensar que Lindolfo Rocha, apesar de conferir na sua ficção marcas de influências sociais, resultado de sua formação intelectual e do seu engajamento como sujeito ativo na sociedade de que fazia parte, deixa relegado em segundo plano o seu papel de artista-criador na difusão da sua obra. Para Candido, entretanto, o artista há de se posicionar “[...] há necessidade de um agente individual que tome a si a tarefa de criar ou apresentar a obra” (CANDIDO, 2000, p.23), pois o destino da sua criação está ligado a esta circunstância.

Candido nos aponta um fato curioso sobre a recepção e agregação da obra literária junto ao público. Como influência social ele assinala a questão dos valores que são manifestados sob a ótica da moda, do gosto e do meio, por exemplo. Segundo ele, “a sociedade, com efeito, traça normas por vezes tirânicas para o amador de arte, e muito do que julgamos reação espontânea da nossa sensibilidade é, de fato, conformidade automática aos padrões” (CANDIDO, 2000, p.32). Sabemos assim que fazemos juízo de valor muitas vezes conforme determinação direta do meio em que vivemos.

Certo é que o panorama literário é complexo quando se trata de definir a receptividade da obra sobre o público, a posteridade da mesma e o reconhecimento do seu criador, considerando que

[...] a posição do escritor depende do conceito social que os grupos elaboram em relação a ele, e não corresponde necessariamente ao seu próprio. Este fator exprime o reconhecimento coletivo da sua atividade, que deste modo se justifica socialmente. Deve-se notar, a propósito, que embora certos escritores tenham individualmente alcançado o pináculo da consideração em todas as épocas da civilização ocidental, o certo é que, como grupo e função, apenas nos tempos modernos ela lhe foi dispensada pela sociedade (CANDIDO, 2000, p. 69).

Destarte, a orientação da obra literária e o destino do seu criador dependem do público, conforme Candido. O escritor jamais poderá desprezá-lo, acomodando-se em satisfação própria ou no valor imperial e tão somente de sua obra, como pensava Lindolfo Rocha.

Em diálogo com o posicionamento de Candido no que concerne à presença do público no destino de uma obra literária, e só a título de exemplo, encontramos nos estudos de Hans Robert Jauss em *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária* (1994), a seguinte assertiva que achamos pertinente citar:

Afinal, a qualidade e a categoria de uma obra literária não resultam nem das condições históricas ou biográficas de seu nascimento, nem tão-somente de seu posicionamento no contexto sucessório do desenvolvimento de um gênero, mas sim dos critérios da recepção, do efeito produzido pela obra e de sua fama junto à posteridade, critérios estes de mais difícil apreensão (JAUSS, 1994, pp. 7-8).

Então, são fatores consideráveis para aceitação do escritor e de sua obra a presença ou ausência do público visto que a revelação da obra é a revelação do próprio artista e isto se torna mais complexo em termos de posteridade.

É sabido que, as obras literárias, quando se tornam canônicas, sobreviveram a uma batalha nas relações sociais. Essas lutas, que são extremamente importantes para a sobrevivência da obra literária, acontecem no plano textual, nas salas de aula, na linguagem dos textos e nos debates no interior de uma comunidade de leitores.

Pensara então, o escritor Lindolfo Rocha, que sua obra falava por si; como apaixonado pelo sertão, radicou todos os seus sentimentos no interior e poderia ele desejar o mesmo aos seus personagens. Bruzzi observa que Lindolfo Rocha colocava o sertão em primeiro plano e que, para ele, a grandeza de um país só poderia ser aferida na periferia.

Cerqueira, depois de minucioso trabalho biográfico faz uma alusão à ausência do escritor mineiro no panorama literário brasileiro e encerra o estudo com a epígrafe: “NIL DIU OCCULTUM”⁵ (CERQUEIRA, 1995, p.132).

Segundo Bruzzi, quando se lê a obra de Lindolfo Rocha não podemos deixar de pensar que é uma escrita fadada a sobreviver, porquanto o ambiente sendo regional, os seus personagens são universais por seus sentimentos, ações, gestos, enfim, por suas vidas: “É Ema Bovary num lugarejo do interior da França, partindo para o mundo inteiro... É Maria Dusá no sertão da Bahia, saindo pelo mesmo caminho para trilhar a mesma estrada e chegar aos mesmos lugares...” (BRUZZI, 1953, p. 191).

Assim, quando deparamos com nomes de escritores esquecidos pelo público ou não reconhecidos, não pretendemos por óbvio inseri-los no cânone, mesmo porque a questão da formação do cânone na literatura é complexa e multifacetada. Torna-se muito mais dificultoso quando o escritor, depois de morto, já caiu no esquecimento. A palavra aqui talvez seja a de resgatar o texto desses autores, como diz Muzart: redescobri-los em outras leituras e incluí-los no espaço de uma literatura nacional.

Nesta perspectiva, de redescobrir a obra de Lindolfo Rocha, o estudo de *Maria Dusá*, adquire maior projeção neste trabalho.

⁵ Tradução: “Nada fica oculto por muito tempo.” em *Lindolfo Rocha: O Advogado do Sertão* (1995).

CAPÍTULO 3
MARIA DUSÁ: UM ROMANCE PRÉ-MODERNISTA?

3.1 A prosa ficcional de Lindolfo Rocha

Vítima e heroína da terra, Maria Dusá concorreu poderosamente para associar o romance a uma das mais precisas perspectivas na ficção moderna. Adonias Filho, *O Caso Lindolfo Rocha*, 1954.

Ao falar da importância de uma obra literária, importa recuar ao momento em que esta foi escrita. E foi no século XIX que o romance especificamente, forma de ficção aqui estudada, se engrandece, acompanhando as profundas e novas estruturas do país e, conseqüentemente, a mudança do público leitor. Norma Telles em seu artigo “Escritoras, escritas e escrituras” traça a evidente evolução que se inscreve no novo romance: “Cada romance se debruça sobre uma entidade individualizada e, por isso mesmo, particularizada para cada momento histórico. É o romance que difunde a prosa da vida doméstica cotidiana [...]” (TELLES, 2012, p.402).

A partir de então, a ficção, como espelho dos novos reajustes do período pós-abolição, fica também sujeita às transformações. Isso se dá, principalmente no âmbito da composição da nova heroína do romance; “Novas ideias, e principalmente novas vivências, vão minar a unidade romântica do passado recente, e as correntes estéticas acabam se fragmentando em várias vertentes” (TELLES, 2012, p.428). Esses elementos que, por certo, presentificavam a criação literária, não passaram despercebidos ao escritor Lindolfo Rocha.

De certa forma, atentamos para o fato de que mesmo no panorama incerto que estava a ser traçado, e com características muito específicas em cada centro urbano, Rocha ousava em sua escritura e escrevia um livro cuja personagem central escapava do arquétipo feminino do “anjo do lar” e dos ideais românticos.

Certamente que as influências do meio determinam a criação de uma personagem como Maria Dusá. Ela trazia, em sua trajetória e feitio, muitas das características das sertanejas pobres, submetidas ao domínio da fome e do patriarcado.

É interessante, no entanto, observar a criação da personagem Maria Dusá, ancorando a obra do escritor, pois ela é dotada de uma complexidade que vai além dos estereótipos. Ela é construída a partir de um paradoxo feminino: uma prostituta

que vive do seu ofício, mas desperta respeito no meio em que vive por ser uma mulher de personalidade forte, inteligente e sensível aos dramas alheios. O leitor é incapaz de não se tornar um admirador de Dusá. Tal estratégia, que induz à aceitação da verdade da personagem por parte do leitor, está de acordo com o que Candido diz que ser parte do jogo entabulado entre narrador e leitor, no romance moderno, constituindo uma questão de verossimilhança – essa relação íntima entre ser vivo e ser fictício.

Lindolfo Rocha já antecipava em sua ficção dois aspectos distintos que mais tarde surgiriam no romance de 30: um projeto estético, ligado às modificações da linguagem, atrelado a um projeto ideológico, cujo cerne estava na busca de uma expressão literária brasileira, que, no seu caso específico, intentava representar, com fidedignidade, a linguagem, os valores e questões sociais do sertão.

É importante compreender que aspectos estéticos e ideológicos se completam ao mesmo tempo em que se tensionam. A inovação literária não se deu de forma pacífica, e esta, adivinha de novos quadros culturais, políticos e econômicos que se instauravam no país. João Luiz Lafeté (2000) observa em estudo que duas consciências distintas tomavam conta do país nos primeiros decênios do século XX: a primeira otimista e tranquila, e a segunda implicaria a ideia de um país subdesenvolvido, operando a tensão ideológica nos campos político, econômico e muito profundamente no cultural. Neste último, há maior predominância da consciência da função da literatura e do papel do escritor no panorama de modernização nas décadas primeiras do século XX e que desembocará no movimento modernista.

Esse terreno preparatório de uma nova literatura não mais comportava escritores passadistas de linguagem bacharelesca. Lindolfo Rocha, um escritor ligado ao seu tempo, dava seus primeiros passos no curso de uma escrita renovada. Revisitava estéticas anteriores e com um olhar crítico trazia para a obra, características de uma ficção pré-moderna, acrescentando-lhe a força ampliadora do folclore e da literatura popular, que, anos depois, se inscreveria como a maior prerrogativa da literatura modernista.

Essas observações são relevantes para que se possa situar o autor, no plano estético e ideológico, dentro do panorama da literatura nacional. E, para que se

conheça um pouco mais da escritura ficcional de Lindolfo Rocha, é interessante buscar no tempo outra importante obra publicada do autor, mesmo com temática e estilo diferentes. O primeiro romance publicado por Rocha foi *Iacina* (1907) pela Livraria Dois Mundos, em Salvador, que segundo Múcio Leão “[...] é, por um lado um romance; é por outro lado, um estudo de etnografia indígena” (LEÃO, citado por Bruzzi, 1953, p.155).

Ao cabo de vinte anos de estudos sobre os índios Maracaiaras, Rocha escreve com propriedade sobre as condições de vida deste povo, segundo leitura de Múcio Leão:

Há uma leve, graciosa e poética ação, nas suas páginas; a história de uma bela moça maracaiara, Iacina, que é amada por um jovem da tribo adversa dos patachós. Há vários episódios emocionantes de idílio e de guerra, entre eles, e o casal acaba por unir-se em matrimônio. Acontece, porém, que, vencido pelo amor e integrado em outra tribo, que não mais a sua, o guerreiro patachó, perde as suas antigas qualidades de brio e de coragem, e decai, na vilania e na desmoralização... (LEÃO, 1953, p. 33).

Não adentrando no mérito de discorrer sobre a obra, *Iacina* é resultado de um trabalho primoroso e traz uma contribuição valiosa e sem precedentes para estudos do povo Maracaiaras, no sertão baiano. Estão ali registradas, atribuindo intensidade à obra, a rica linguagem dos indígenas, suas relações sociais, as melodias que entoavam, cheias de sentimentos, e a descrição da nossa exuberante flora e fauna. A beleza literária é singular, como atesta Bruzzi, recortando trechos de *Iacina* :

E, então, ao mesmo tempo em que surge viva a natureza agreste da formosa região, como o Jaó, “a ave do canto mais triste das solidões do interior”, o mutum melancólico, a corola das flores silvestres emuchercidas ao sol a pino, “as aves silenciosas, pousadas nos ramos mais altos, alisavam sôfregamente, nervosamente as penas encrespadas”, o sol “fazendo arquejar entre as moitas bastas os animais bravios”, também a paixão humana sacode a alma dos selvagens e rasga de angústia o coração palpitante dos seres sensíveis, desnudos em plena floresta virgem” (BRUZZI, 1953, p. 149).

A descrição é tão intensa quanto a paisagem. Rocha descreve com detalhes as cenas do sertão produzindo efeito de exuberância e beleza, que só um observador atento seria capaz de representar. Não menos intensos são os diálogos, a linguagem utilizada, as cenas dos rituais e das festas indígenas, as tragédias e batalhas e as lendas contadas. É, sobretudo, uma obra merecedora de outros olhares.

Vale lembrar que Iacina é a personagem central do romance. E Rocha descreve com singular delicadeza o ritual entre os selvagens na escolha do nome da índia:

- Era o dia da festa.[...] No meio do delírio, que se manifestava por gritos formidáveis, Cinimu, sem perder a gravidade habitual, entrou na teiupaba, e pouco depois voltou, trazendo uma criança recém-nascida, deitada ressupina, sobre a palma esquerda, tendo oculta a mão direita.

Era a hora da cerimônia do nome.

O pajé elevou a criança ao olhar da multidão e disse:

-Esta carne é da carne de Cinimu; êste sangue é do sangue de Cinimu.

E imediatamente, levantando a mão direita acima do ventre da criança, soltou uma grande borboleta de asas azuis.

A multidão aclamou, num grito uníssono e forte:

- Iacina! Iacina! Toriba!!

Ao cair da tarde, quando os alegres bandos de graúnas procuravam pouso nos altos ipês, trauteando o último canto do dia; quando o suaçu estugava o passo nas veredas desertas, berrando em busca da transviada companheira; quando a juriti soltava os últimos arrulhos, semelhantes a gemidos, que escapassem à natureza fatigada dos ardores do sol: os guerreiros partiram entoando o saudoso canto da retirada.

Estava assim nascida, e tomando o nome, que significa borboleta de asas azuis, a personagem principal do romance (ROCHA in BRUZZI, 1953, p. 147-148).

O romance, que pode ser considerado integrante da corrente indianista, irmanando-se à obra *Iracema*, de José de Alencar, apresenta ainda um estudo etnográfico relevante acerca dos índios Maracairaras, desconhecidos por muitos. Também apresenta traços da sagacidade crítica de Rocha, quanto à catequização e a dizimação dos índios brasileiros, conforme reflexões de Bruzzi:

Iacina, com os dois filhos, Elias, de Icurê, e Fernão, de Fernão Távora, envelhecera. Guardara no coração os ensinamentos do velho Elias, o bom, e cristianizada canta na última página do romance a bela *Ave Maria!* Do compositor Lindolfo Rocha, o qual termina o seu livro com estas observações amargas:

- “Eis como uma catequese imperfeita ou viciosa, irracional e cruel, empregada por uma raça forte, depressa destruiu uma raça bronca, mas vigorosa.” (BRUZZI, 1953, p. 158)

É também um dos trabalhos do escritor que merece ser estudado. Conforme Bruzzi: “a importância desse livro, não só para os etnólogos, como para os folcloristas, os estudiosos de assuntos sérios, é muito grande, não se falando na sua beleza literária, que é realmente singular” (BRUZZI, 1953, p. 158).

De *Iacina à Maria Dusá*, Lindolfo Rocha ainda escreve *O pequeno lavrador*, publicado, em 1908, com sugestivo enredo novelístico. O processo de criação ficcional do escritor é semelhante, nas demais obras, em que o real se entrelaça ao irreal, formando o conjunto. Bruzzi afirma que Lindolfo Rocha se inspirou na técnica do alemão, Goethe, no seu famoso *Os sofrimentos do jovem Werther*, para criar a obra *O pequeno lavrador*. É apropriado apresentar, além do romance em pesquisa, este breviário da obra do autor como forma de provocar o conhecimento e a leitura de suas outras obras.

3.2 Romance, enredo e personagens

O historiador Epiácio Cerqueira descobriu em suas pesquisas que “No ano de 1908, o romance *Maria Dusá (Garimpeiros)* foi publicado em folhetim, no *Jornal de Notícias*, página 3, edição de 9 de outubro, com o primeiro e parte do segundo capítulo” (CERQUEIRA, 1995, p. 108). Sabe-se que Lindolfo Rocha só iniciou a publicação de suas obras, *Robério Dias*, *Iacina*, *Maria Dusá*, quando já as tinha escrito. E no ano de 1910 lança o romance *Maria Dusá*. “O melhor e mais lido dos livros de Lindolfo Rocha é o romance *Maria Dusá*. Apareceu na Livraria Chardron, do Pôrto, em 1910” (LEÃO, 1953, p.36), atestou Múcio Leão.

O primeiro volume constituía de 312 páginas e trazia um subtítulo de “Garimpeiros”, editado por Lello & Irmão, Livraria Chardron, Porto, Portugal. Deixou o escritor seguir o romance o seu destino, assim como os anteriores, e sem

nenhuma interferência, a repercussão foi mínima; o escritor continuou solitário e sua obra na opacidade.

O romance narra a história de Maria Dusá e tem como pano de fundo o ciclo diamantífero do interior baiano, entrecortado pela violência e pela miséria. Vindo de uma família extremamente miserável e se autodefinindo como “vendida” pelo pai, Maria Dusá se prostitui no interior do sertão baiano e passa a viver em meio a homens selvagens e pessoas de pouco caráter que buscam riqueza fácil em meio às lavras de diamantes.

A alcunha de *vendida* remete Maria Dusá a uma experiência sofrida de um passado impossível de esquecer. No sertão da Chapada, o drama da seca é uma realidade funesta e cruel, onde pai vende filhos ou os matam para saciar a fome. Famílias inteiras enfrentam a devastação do deserto nordestino em busca de dias melhores. Numa carta no final do romance, Dusá explica de como fora abandonada pelo pai: “Então houve o *desastre*; ele me fez enjeitar na porta de um vizinho” (ROCHA, 2001, p. 189). Na condição de extrema pobreza, a protagonista não consegue desviar do seu infortunado destino.

Transforma-se em personalidade local e, cheia de influência, passa a ser conhecida como “Dusá” pelo hábito de dar gargalhadas estrondosas.

O nome de Maria Dusá é Maria Emerentina Alves. O *Dusá* é apelido, que os lavristas e sertanejos, seus admiradores lhe puseram, porque, quando ria, era alto, abrindo a boca e emitindo ah! ah! ah! cristalinos. *Maria das* simplificados e unidos numa só palavra *Dusá*, na linguagem do povo (BRUZZI, 1953, p. 178).

A história ganha ação a partir do momento em que surge no sertão, na cidade de Xique-Xique, outra mulher, também chamada de Maria Alves que muito se assemelha a Dusá. Só no final da narrativa é que o leitor é informado de que ambas são irmãs.

Um triângulo amoroso - e doloroso - se forma com a chegada, na Chapada, do mineiro Ricardo Valeriano Brandão. A protagonista, cansada de sua vida de cortesã, deixa a alcova de luxo para se embrenhar no trabalho árduo das lavras diamantíferas, no interior do sertão, castigado pela seca.

Com o intuito de se autoafirmar como mulher dona de seu destino e de suas vontades, vivencia, ao conhecer o mineiro tropeiro, sentimentos contraditórios como amor e ódio, revolta e submissão, raiva e compadecimento. Em meio a encontros e desencontros e movidos pela paixão, Dusá e Ricardo finalmente se entendem. Mariazinha, irmã de Dusá, após se apropriar dos trejeitos e da vida airada da irmã, falece na mais completa solidão.

Com a habilidade que lhe é peculiar, o escritor define física e moralmente as personagens da obra, construindo uma Maria Dusá cheia de contradições, vítima de uma estrutura patriarcal e excludente, em que a mulher, para sobreviver, é obrigada a usar de estratagemas variados.

Sabemos que a literatura brasileira, assim como a estrangeira, é marcada pela presença de mulheres, mulheres-criaturas, ocupando diversos papéis conforme o tempo e o contexto da criação da obra. No cenário da literatura brasileira, nomes como “Helena”, “Lucíola”, “Capitu”, “Iracema” e tantos outros são exemplos de personagens fictícias que projetaram o jeito de ser da mulher na literatura nacional, sob a ótica masculina.

Na prosa regionalista do pré-modernismo, coincidência ou não, deparamo-nos com obras que levam nomes de mulheres que serviram de esteio para todo o desenrolar da trama do romance. “Luzia-Homem”, “D. Guidinha do Poço”, “Maria Rita”, “Iná”, “Noêmia”, “Regina”, “Silvana”, “Magdá”, “Xica-Maria”, “Iacina”, “Maria Bonita”, “Bugrinha”, “Sinhazinha”, “Maria Lúcia”, “Maria do Céu”, “Maria Cabocla” são alguns exemplos citados por Afrânio Coutinho em *A Literatura no Brasil* (2004).

Nesse elenco ficcional, destaca-se Maria Dusá, protagonista que dá nome à obra do escritor mineiro Lindolfo Rocha. Personagem intrigante e poderosa, em cuja vida se espelham alguns episódios característicos da luta pela sobrevivência deflagrada pela seca no sertão baiano, Dusá atravessa todo o romance como figura que foge do estereótipo literário da mulher passiva dos romances românticos.

Na obra, a personagem cumpre a função de trazer à cena a desidealização do feminino por meio da prostituta, figura considerada abjeta na sociedade patriarcal da época.

É interessante se pensar em como Rocha cria Maria Dusá, no início do século XX, época conhecida por grandes mudanças no campo literário nacional. Além de mulher, sozinha em meio à convivência com homens violentos, tornados mais brutais pela dureza do sertão, Dusá é prostituta. Encarnava a figura pública de mulher poderosa no interior do sertão baiano e ostentava sinais de riqueza provindos do mundo urbano das grandes cidades: “Dusá, de cabelos soltos, vestia uma bata de musselina branca, enfeitada de rendas finas. Era o requinte do gosto romântico da época” (ROCHA, 2001, p. 118). O leitor esbarra no tema da prostituição, logo nos primeiros capítulos da obra, com o episódio da “venda” inescrupulosa da jovem Maria Alves, pela mãe, a um tropeiro embrutecido.

Luiz Carlos Soares (1992) demonstra historicamente no livro *Rameiras, ilhoas e polacas- a prostituição no Rio de Janeiro no século XIX*, o problema da prostituição do século XIX como fato social. Soares elabora o percurso da história da prostituição neste período, valendo-se dos estudos de médicos-sanitaristas brasileiros que foram influenciados pelo renomado médico francês, Alexandre Parent-Duchâtelet, estudioso do assunto e que via a prostituta como uma mulher preguiçosa e avessa ao trabalho, além de associá-la à degradação moral e às imundices do submundo. Soares afirma, conforme estudos da época, que a prostituição existe desde os tempos mais remotos da história da humanidade. Segundo ele, as teses defendidas por médicos do período, especificavam as causas da prostituição, e entre elas, a “despótica miséria”, que lançavam as mulheres de encontro à libertinagem e à vida fácil.

Não é o nosso intuito aprofundar aqui sobre o tema, embora Maria Dusá se encontre nesse contexto, pois, sendo *vendida* pelo pai, irremediavelmente o caminho da prostituição é uma fuga da sua vida miserável.

Outra questão importante é ressaltar como o escritor burla o ideal romântico da mulher; a prostituição no romance em estudo é simulacro de ironia perante um sistema social opressor e excludente do universo feminino. Há, na escrita de Rocha, uma estratégia de trazer ao leitor reflexões sobre o próprio tempo do enunciado, evidenciando, no discurso narrativo, a condição da mulher oriunda de classe baixa, que tenta ocupar um lugar dentro da sociedade.

A prostituição é compreendida pelo escritor sob a ótica masculina: “Sabia Dusá que o tesouro da sua tão falada formosura se empobreceria, muito cedo, pelo consumo da libertinagem [...]” (ROCHA, 2001, p.71).

Literariamente representada por Maria Dusá, essa mulher se faz humana, construída em meio ao sofrimento e à necessidade de ser poderosa, que encontra na prostituição, uma forma de resistência ao ideal feminino submisso.

Conforme Soares, além da miséria, muitos médicos-sanitaristas consideraram também, como causa *específica* da prostituição em algumas cidades brasileiras, a escravidão. A menção que faziam sobre a presença da escravidão no Brasil relacionada à prostituição era como se aquela fosse uma *influência maléfica* à família brasileira. Soares observa que, foi o médico Dr. Lassance Cunha quem primeiro explicou a prostituição enquanto fato social, suas causas e a degradação dos costumes no seio familiar. Dr. Lassance, segundo Cunha, chega a afirmar que a presença do negro na família brasileira, especificamente das escravas, influenciava diretamente com os maus exemplos, as meninas donzelas de quem eram confidentes e companheiras. O médico argumentava que, tanto os homens solteiros quanto os casados, iam “conspurar-se” na imundice das senzalas onde dormiam as escravas de temperamento libidinoso e erótico.

No romance de Rocha, a personagem Maria Dusá se apresenta, a princípio, como dona de um bordel da pequena cidade de Xique-Xique. Ela se mostra uma mulher de personalidade autêntica e vigorosa que goza do respeito e da confiança dos moradores.

Margareth Rago afirma, em *Os prazeres da Noite* (2008), que outras imagens descerravam uma conotação bem diferente à prostituta, quando,

[...] lhe atribuíam características de independência, liberdade e poder: *figura de modernidade*, passava a ser associada à extrema liberalização dos costumes nas sociedades civilizadas [...] *Figura pública* por excelência, podia comercializar o próprio corpo como desejava, dissociando prazer e amor, aventurando-se, através da livre troca pelo dinheiro [...] *Poderosa*, simbolizava a investida do instinto contra o império da razão, a exemplo de Salomé, ameaça de subversão dos códigos de comportamento estabelecidos (RAGO, 2008, p.41).

Por outro lado, Rago nos diz que “construir masculinamente a identidade da prostituta significou silenciá-la e estigmatizá-la e, ao mesmo tempo, defender-se contra o desconhecido – a sexualidade feminina-, recoberta por imagens e metáforas assustadoras” (RAGO, 2008, p.23).

Os estudos de Rago nos permitem considerar que sendo, quase sempre, em função da figura do homem, é que a mulher declina para a prática da prostituição e se encaminha para o submundo. Por trás do seu ingresso neste tipo de vida, podemos considerar vários fatores, desde o ódio ao patriarcalismo até a impossibilidade de se inserir no mercado de trabalho.

Outro estudo de Rago, *Do cabaré ao lar – a utopia da cidade disciplinar, Brasil 1890- 1930*, (1985), afirma ser a prostituição, segundo o saber médico e as autoridades locais da época, um vício que alastrava desatinadamente e corrompia a sociedade. Soares observa que, mesmo sendo considerada uma “enfermidade social”, alguns discursos de médicos do período consideraram a prostituição como um “mal necessário”, mas que precisava ser tolerada e regulamentada pelo poder público e pelas autoridades.

A exemplo dos centros urbanos maiores, principalmente Rio de Janeiro e São Paulo, a prostituição tornou-se um espaço de sociabilidade também nas cidades menores, fato muito bem representado no romance de Rocha.

Na minúscula cidade de Xique-Xique, espaço ficcional da maior parte da narrativa, não havia nada além de poucas casas com seus becos e ruelas tortuosas. E bem no centro, na Rua Direita do Comércio, a mundana Dusá escolhera para morar. Sua casa, além de ser um alcouce, era ponto de encontro dos viajantes, políticos e comerciantes da cidade, que escolhiam o lugar para colocar a prosa em dia, negociar, divertir, enfim: “Grupos de negociantes, capangueiros, pedristas, e mosqueteiros, servidos por escravos novos, trajando calças e jaquetas de pano da Serra, bebiam alegremente [...] (ROCHA, 2001, p.63).

A localização privilegiada da casa, no centro da cidade, facilitava a preferência dos homens pelo lugar, que não se acanhavam de a frequentarem, uma vez que sua dona impunha respeito no local. Rago (2008) explicita bem essa ocorrência na capital paulista, naquele momento histórico, mesmo que bem mais requintada que no interior, quando afirma que, “é muito marcante a noção de que o espaço da

prostituição constituía um lugar importante de sociabilidade [...]” (RAGO, 2008, p.2019).

É pertinente refletir que esse local sociabilizado demarca de forma interessante as relações de poder, bastante visíveis no espaço urbano. A mulher considerada “honesta”, casada ou casadoira, era privada de trafegar livremente, cerceada pelas ideologias sexistas e burguesas. À mulher prostituta a mobilidade na cidade era concedida, já que ela não pertencia a ninguém, não era um bem de um pai ou de um marido. A disposição sobre o corpo feminino, tão cara ao machismo patriarcal, não tinha efeito, pois, na mulher prostituta.

Na obra, o escritor traz a representação do quadro social que se desenhava pós-abolição. Com o crescimento da população nas lavras baianas, é compreensível a mudança do cenário nas cidades, nas vilas e nos povoados. Dessa maneira, em *Maria Dusá*, Lindolfo Rocha retrata a organização do comércio, o burburinho das feiras, as festas e quermesses nas praças. A chegada de novos comerciantes, como é o caso do português José Moitinho e o Judeu Bensabath com seus verdadeiros bazares de sortimentos, bem como a existência de bordéis, denota a visão do escritor no panorama do momento.

A “casa rica” e “casa da famosa Dusá” ostentava o bom gosto da proprietária que fazia questão de receber pessoalmente os seus convivas: “A sala espaçosa de mobiliário luxuoso, estava bem iluminada por um castiçal em cada ângulo, e pendente do teto um grande lustre de velas, com pingentes de cristal” (ROCHA, 2001, p. 63). Em diversas passagens tem-se a descrição do interior da residência: “Dusá tinha se recolhido à alcova luxuosa, trescalando a *patchouli* e *macassá*” (ROCHA, 2001, p. 65). Além da imensa casa, limpa e espaçosa e do seu mobiliário moderno, não escapou ao autor a ideia de mostrar também as dependências onde ficavam alguns escravos. Assim, o autor confere a Dusá os instrumentos próprios do poder masculino da época.

Outro ponto confere na escrita do romance, aproximações com os estudos sobre o modo de vida da cortesã de luxo nas grandes cidades. Rago informa que em São Paulo, no início do século XX, as cortesãs moravam em casa própria, montadas por algum coronel de posses, seduzidos pelos encantos dessas mulheres voluptuosas.

O trecho abaixo ilustra que este fato também podia ocorrer numa cidadezinha do interior:

Essa mulher chegou no Mucujê o ano passado em farrapos. O Conde da passagem botou-a em casa, fez dela uma princesa, gastou muito, deu muita jóia, até mandou ensinar a ler e depois largou-a, quando a família veio da Europa. É rica muito, segundo dizem; mas é estabanada e tem veneta (ROCHA, 2001, p.62-63).

Isto vem demonstrar que Rocha alinhava o texto com o tempo do enunciado sem, no entanto, perder de vista a abordagem, conforme o tempo da enunciação. A Maria Dusá é concedido o adjetivo popular do sertão; “tem veneta”. O que quer dizer, apesar da aparente sujeição, Dusá tinha ideias próprias, independência e coragem.

Tem-se conhecimento que o conceito de prostituição dessa época era geralmente associado às imagens de sujeira, num universo difuso, mas é interessante perceber que, em nenhum momento, o escritor refere-se à Dusá como prostituta ou outra palavra que arranhasse a sua imagem. É comum encontrar no texto, vocábulos como “mundana”, “vendida”, “mulher da roda”, “mulher do mundo” e “mulher livre”. No romance, ironicamente ao que se propunha, a casa da mundana era vista com respeito pelas pessoas da cidade.

Além de gozar da respeitabilidade entre os moradores, Dusá, consciente de sua condição e dotada de uma postura crítica, contrariava as expectativas sociais da época. Essas características, que acenam para um perfil diferente de mulher, são percebidas no diálogo abaixo entre Maria Dusá e sua escrava Rita:

- Que é qui Sinhá qué?
- Eu queria virar homem, Rita! Respondeu fingindo-se grave, e voltando vagorosamente a colherinha na xícara.
- A negra entupiu a boca com a ponta do xale para não estrondear a gargalhada.
- Riu a bom rir. Dusá parecia estar de pachorra nessa noite.
- Depois de esvaziar a xícara, colocou-a na bandeja e acendeu um cigarrinho, cada vez mais séria.
- A escrava comentou, limpando os olhos com o xale:
- Sinhá tem astúcia! Pra que queria virá home?

- Pra trabalhar, Rita; pra ser considerado, respeitado na sociedade. Mulher, e mulher do mundo, sofre muito, Rita.
- É mesmo, minha Sinhá! apoiou a escrava, tornando-se pensativa também (ROCHA, 2001, p.73)

A consciência da personagem sobre o lugar social da mulher não deixa de ser revolucionária, numa sociedade cuja literatura condena ou idealiza a prostituição. De acordo com a tradição dos romances românticos, a mulher prostituída passa por um processo de “purgação” e limpeza: adoce gravemente, arrepende-se e morre. A ela não é sequer dado o lenitivo de poder viver uma história de amor, como vemos em *Lucíola*, de Alencar.

A partir do recorte acima, percebemos também que o escritor presentifica no enredo, num período pós-abolição, o discurso da importância do trabalho numa obra que foi ambientada nos anos 60 do século XIX, e escrita na primeira década do século XX.

Carlos de Almeida Toledo, em sua tese de doutorado (2008), faz uma interessante observação sobre a região das lavras baianas, em especial sobre esta abordagem do escritor:

Este discurso de honra do trabalho é elaborado por Lindolfo Rocha, em um período posterior à abolição. É provável que a relação identificada acima se deva a este deslocamento temporal. Ressalte-se que a publicação do livro é de 1910 e, portanto, são poucos anos os que a separam da abolição. No entanto, a abolição é um evento suficientemente importante e que resulta de um processo de lutas que começaram antes. De qualquer modo é interessante notar esta articulação, visto que, ela fala da forma como este ponto de vista, mais próximo da região escravista que o atual, explicou a honra do trabalho e o escravismo (TOLEDO, 2008, p.97).

Concomitante ao exposto do escritor sobre a independência feminina por meio do trabalho, o leitor depara mais à frente com o episódio da “compra” do mineiro pela mundana. Na narrativa, Maria Dusá por vingança, e por ter sido chamada em público de *vendida*, compra a dívida que o mineiro Ricardo Brandão acumulou no comércio do vilarejo. O amigo fiel Antônio Roxo escuta a mulher inconsolável e resolve socorrê-la com um plano premeditado:

O garimpeiro pausou as palavras;
- D. Emerentina quer que eu acabe com isso?
- Como? brigando? Não!
- Não se importe com as conseqüências, nem é preciso brigar. Onde há dinheiro se dá jeito em tudo que pode ter jeito.
- Ah! quem me dera comprar com dinheiro meu sossego! Exclamou Dusá.
- Se é por isso, compra, e é em poucas horas.
- Pois diga logo, seu Antônio. Farei o que Vmcê, disser.
- Em primeiro lugar fique sabendo que esse sujeito do Coisa Boa, já deve, aqui na Passagem, talvez o que não possui; já vê que está imposturando. Só a seu *Bebé*, ele passou outro dia uma letra, a prêmio, de dois contos. A *Vito de Terto* deve também uma letra a prêmio, não sei de quanto. Dusá levantara-se. Os olhos brilhavam de contentamento malévolos. Antônio Roxo mostrava-lhe o caminho da vingança contra o mineiro. Ia por sua vez emudecê-lo a troco de dinheiro.
- Não fale mais, não, seu Antônio. Vá ver se compra essas letras em seu nome, e depois passará para o meu sem dizer a ninguém (ROCHA, 2001, p.107).

Dito e feito e arquitetado o plano, *seu* Antônio Roxo sai, e dentro de uma hora retorna com as letras endossadas em seu nome e as repassa para D. Maria Emerentina Alves, Maria Dusá, a nova credora do mineiro ofensor. O resultado foi uma estranha comoção por parte da angustiada Dusá, que, em nenhum momento, se aproximava do ódio, mesmo que, a princípio, ela tenha agido movida pelo sentimento de vingança.

A personagem Dusá se auto afirma na pessoa do amado e vincula o destino da sua felicidade à realização amorosa. O escritor desmancha, na ficção, o ideário da mulher burguesa, mesmo que ao final a personagem sucumba aos apelos do coração. Maria Dusá é o fio condutor do romance e a transgressora do discurso romântico.

Em meados do século XIX, José de Alencar, na literatura romântica, construiu a figura de Aurélia, personagem de *Senhora* (1875), e Rocha chega a 1910, com Maria Dusá. Essas duas mulheres terão em comum, além de sentimentos contraditórios como a paixão e o desprezo pelo amado, alguns traços realistas. No entanto, a complexidade de Maria Dusá, suas reflexões acerca da condição da mulher e sua postura voluntariosa colocam-na em situação empoderada. Ela não se joga aos pés do amado, como faz a personagem alencariana; ela se permite viver amar e ser amada.

É de supor que Lindolfo Rocha, em suas leituras, tenha tido contado com a obra alencariana. Coincidência ou não, percebemos também similaridades no romance indianista *Iacina* (1907) de Rocha com *Iracema* (1865) de Alencar. Esta conversação se dá não somente no plano da oralidade e na tessitura do texto, mas também é percebida na estrutura das histórias, nos temas, nas vozes das narrativas, nos espaços e nas personagens. Em *Maria Dusá*, as duas protagonistas em questão, Aurélia e Dusá, são mulheres divididas entre o desejo e a vingança, fato que as humaniza, pois sendo vítimas do sistema social vigente, cada uma, a seu modo, suplanta a condição de mulher frágil e dependente.

No romance, em diversos trechos, é claro o poder que Maria Dusá exerce sobre os homens “por isso nenhum a contrariava, quando franzia os supercílios; ao contrário, tornavam-se atentos, diligentes, dóceis, contentes, mesmo, de tais modos varonis” (ROCHA, 2001, p.87). Em todo o enredo, sua figura cheia de graça e feminilidade vai se impondo de modo que a intensidade de suas paixões processa no leitor a recomposição de uma criatura entre o fictício e o real.

Há de se pensar, diante dos estudos de Bruzzi, que muitas características da personagem Maria Dusá parecem ter sido inspiradas em pessoas reais. “A pujança do escritor é tal que convence a qualquer leitor de que a fantasia é realidade” (BRUZZI, 1953, p. 189). Além disso, o enredo da mulher vendida pela família, diante da atmosfera de penúria imposta pela seca e pela fome, é sobejamente repetido na sociedade sertaneja.

Sobre a questão da verossimilhança, Candido afirma que

A personagem é um ser fictício, - expressão que soa como um paradoxo. De fato, como pode uma ficção *ser*? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial (CANDIDO, 2011, p.55).

Certamente, a técnica utilizada pelo escritor traz para o romance a originalidade do ser fictício, pois, segundo Candido, foi no século XIX que certos escritores desenvolveram em suas criações, de forma mais consciente, uma estrutura

mais elaborada e coesa sobre a personagem de ficção “como tentativa de sugerir e desvendar, seja o mistério psicológico dos seres, seja o mistério metafísico da própria existência” (CANDIDO, 2011, p.57). Assim, a protagonista ganha força de grande personagem, pois o seu criador lhe atribui traços distintos que a destaca das demais.

Candido diz que “os elementos que um romancista escolhe para apresentar a personagem, física e espiritualmente, são por força indicativos” (CANDIDO, 2011, p.78). Ele faz alusão a Capitu, personagem de Machado de Assis, quanto aos seus “olhos de ressaca” e aos seus cabelos que lhe dava a aparência de “certo ar de cigana, oblíqua e dissimulada” (CANDIDO, 2011, p.78).

Teremos, assim, na obra de Rocha, esta convencionalização de elementos que constitui, de maneira organizada, a personagem Maria Dusá. Ela passa a existir com mais nitidez no romance, ao que o leitor tem a intuição de saber como é seu modo de ser, quando surge com suas gargalhadas estrondosas e sua voz argentina. Sendo figura principal, ela domina toda a cena do romance e arrebanha uma legião de admiradores e de defensores.

Em *A personagem de ficção* (2011), Antonio Candido afirma que, “a personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos” (CANDIDO, 2011, p. 54). Ligados entre si, enredo e personagem expressam a força e eficácia da obra. Assim, Rocha traz à cena, em plena sociedade brasileira finissecular, a personagem Dusá como metáfora de poder e de transgressão, criticando a condição social da mulher e evidenciando as relações de poder estabelecidas, num território feroz, como o sertão brasileiro.

Para Candido, a ficção é um lugar ontológico, um campo de possibilidades que nos concede, através das personagens, uma liberdade tal, difícil de se ter na vida real. O crítico diz ainda que “é porém a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza” (CANDIDO, 2011, p.21).

Com efeito, Lindolfo Rocha antecipa, em anos, o arquétipo da mulher moderna; o próprio escritor quebrava paradigmas e suplantava a escrita do seu tempo, servindo-se de recursos como a metalinguagem, a ambivalência de personalidades e de temas que atestam a complexidade psicológica da sua obra. Destarte, Rocha traz em sua escrita a maturidade do escritor moderno, tanto no plano

estético-estilístico quanto na capacidade de dar visibilidade às questões sociais que perpassavam o país.

A obra é povoada, além de Maria Dusá, de outros tantos personagens que ganham a admiração do leitor: Maria Alves, irmã e sócia de Dusá, o mineiro tropeiro Ricardo Valeriano Brandão, Manuel Pingo d'Água, tropeiro de ofício e tocador de viola *por arte*, Antônio Roxo, a obediente escrava, a mulata Rita, o velho rezador *Maravia*, Aristo Alfaiate, José Calisto, João Felipe de Souza, a florista Dona Rosária, o velho português Moitinho, o judeu Bensabath e não menos importante o cão perdigueiro “Amigo”.

Cada personagem traz consigo uma característica própria que a torna parte fundamental na tessitura do texto. Segundo Bruzzi,

E cada qual tem sua fôrça de espírito, seus sentimentos, suas grandezas e fraquezas, como sêres humanos. À medida que se avança na leitura do livro, tem-se a impressão de convívio com criaturas em cujas veias circula sangue” (BRUZZI, 1953, p. 176).

Pensamento similar ao de Candido, quando este afirma que, na criação dos personagens, o escritor traz suas “fixações de memória” projetando neles inúmeras possibilidades da vida real sem, no entanto, deixar de se afastar do *ser fictício* que sempre será um ente inventado no romance.

Epitácio Cerqueira chega à conclusão, conforme pesquisas sobre a obra, que “a personagem mais forte e mais realista do romance é Maria Alves, a Mariazinha” (CERQUEIRA, 1995, p.118), pois, segundo ele, Maria Dusá seria apenas um reflexo romântico da verdadeira mundana que se apresenta em todo o romance como a *vendida*. Nesse sentido, Cerqueira observa que o autor cria o romance “cotejando o comportamento das personagens com entes mitológicos, tanto quanto remontando a idéia e significado de modernidade” (CERQUEIRA, 1995, p.117).

A partir dessas reflexões, podemos compor um interessante confronto entre as duas Marias, do romance de Lindolfo Rocha. Iguais no nome e muito semelhantes fisicamente, elas encenarão, no romance, um verdadeiro exercício de imagens e reflexos, que muito contribuirão para dar, à ficção, um traço psicológico e intrigante.

3.3 Maria, Maria, outros personagens, outras histórias

No romance, Maria Alves é a sócia e irmã de Maria Dusá. Em sua primeira apresentação na *Lagoa Seca*, no encontro com o mineiro Ricardo e ao ser “vendida” pelos pais, Rocha projeta a figura esquelética e sofrida da menina-moça:

O mineiro, de cabeça baixa, pitava, em silêncio, meditando sem dúvida nas aberrações possíveis da natureza humana [...] Ao levantar a cabeça, deu com o olhar na moça. Notou, então, que, apesar da magreza, Maria conservava uns tons de beleza, apenas esmaecidos pela fome. Os olhos negros e grandes pareciam, nesse momento, refletir um braseiro; o rosto moreno, emoldurando-se pelos cabelos lisos e corrediços que se desgrenhavam nos ombros, patenteavam longo martírio. Não inspirava sensualidade, porém, amor e compaixão (ROCHA, 2001, p.15).

Mais adiante, o autor atribui nova descrição à personagem, que se sentindo emancipada, vai tentar a sorte em terras estranhas:

Era um belo tipo de brasileira; altura mediana, talhe esbelto, colo turturinho, boca pequena, nariz afilado, olhos negros... e não precisava dizer mais. Pode-se adivinhar o que eram os supercílios e o cabelo. Estava sentada a um canto. Trajava um vestido de cassa lisa, sobre modesto balão; casaquinho justo, tendo na frente o bicão da moda. O cabelo, penteado em bandos, dava-lhe uma graça singular. Acanhada de modos, porém de olhar inteligente, a despedir chispas, a morena sertaneja arrebatava. Tudo isso o português observou em pouco tempo. Não lhe vira os dentes, nem lhe ouvira a voz; mas devia de ter bons dentes e uma voz harmoniosa, de matar. Estava ainda magrinha; era dar-se-lhe trato (ROCHA, 2001, p.50).

O leitor vai percebendo, paulatinamente, que a história de uma Maria recomeça na outra, numa espécie de sugestão de que esse é um drama que se duplica, continuamente, porque não constitui tão somente um enredo individual, mas um relato de dimensões coletivas, cujo retrato sai da caracterização da mulher para focalizar, principalmente, uma questão social e humana. Maria Alves tem a função de ser metáfora de Maria Dusá: ela reflete a impossibilidade de escrever um outro destino ou de viver uma nova história.

Maria Alves sai de Lagoa Seca após a morte da mãe, do pai, o velho Raimundo, e do irmão caçula. Não desejosa da vida sofrida ao lado das irmãs, se junta a uma turma de retirantes com destino às lavras diamantinas, vila de Mucujê. Nesta viagem, ela se inicia no obrigatório e ignóbil aprendizado das mulheres perdidas e homens sem lei. A linguagem obscena e estabanada do bando só servia para invadir de saudade o coração da sertaneja da sua miséria passada. Sua alma era puro desânimo. Entre a tristeza e a angústia da solidão, na eminência de desempenhar o ofício de ser mais uma mulher vadia do grupo, Maria Alves é socorrida por um homem de nome Chico Roxo e levada à casa de uma senhora florista que lhe dá abrigo, carinho e paz de espírito. Desde então, se torna filha adotiva da senhora Rosária e merecedora de encantar algum bom rapaz.

Apesar disso, o leitor consegue perceber, já nos capítulos finais do romance, que a história de Dusá se repete em Maria Alves, a Mariazinha. As duas mulheres, vencidas pela opressão e pela miséria, são *vendidas* pelo pai. Esse artifício de criar as sócias no romance é a forma que o escritor encontra para representar os lados de uma mesma mulher. Maria Alves carrega em si a vontade de ser a própria Maria Dusá e esta, se vê refletida em Mariazinha.

Ambas são vítimas e poderosas, lutam com as armas disponíveis, no seu tempo e em seu espaço, para manifestarem um eu. Como a mulher que deseja e exerce um poder é impossível de se manifestar, na sociedade patriarcal do início do século XX, ela se duplica; ora vítima, ora algoz; ora doce, ora racional e fria. Seria uma mulher extraordinária, mas a duplicação dessa mulher em duas sugere uma percepção de que a unidade seria impossível, numa sociedade de poderes complexos e definidos. Ser mulher, e ser por inteira, seria um papel demasiado para aquele sertão duro e feroz.

Lindolfo Rocha utiliza-se da presença do duplo para, além de mostrar aspectos sociais na obra como, por exemplo, a *venda* das filhas, fato que se repete anos depois, assim como o fenômeno cíclico da seca, apresentar também, o aspecto dramático da vida dessas personagens.

Outro destaque na obra é o personagem Ricardo Valeriano Brandão, herói do livro, é o mineiro que sai de Vila Nova, Grão-Mogol, estado de Minas Gerais, rumo à Bahia.

Para Maria Dusá, “aquele moço vigoroso, moreno, esbelto, bem-apessoado, valente e singelo, atestando no seu parecer, firmeza de amor, em procura da mulher amada, feriu-lhe a fundo a imaginação... e o coração” (ROCHA, 2001, p. 72), era diferente dos demais e lhe tiraria o sono e o sossego. Apesar de ser homem rude, Lindolfo Rocha suaviza a pessoa do mineiro, quando o descreve, sugestionando o leitor a conhecê-lo moralmente:

Além disso, era sinceramente católico e nos princípios rudimentares de sua religião encontrava sempre um 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 (ROCHA, 2001, p. 24).

Mesmo com a brusquidão nos modos, peculiar ao tropeiro experiente, Ricardo se valia de praticar boas ações. Jamais fora injusto com os companheiros de tropa, não era homem de *badernas* e “aprendera de sua velhinha mãe a respeitar a uma donzela, qualquer que fosse o seu estado e condição” (ROCHA, 2001, p. 24).

Já no início do romance é revelado esse lado generoso e humano do mineiro, narrado no primeiro episódio que se passa na decadente fazenda de *Lagoa Seca*, na primeira *derrubada* das cargas da tropa. Devido à miséria e à fome inclemente que se abatera sobre a família do velho Raimundo Alves, ele e sua mulher, Maria Rosa, vendem a filha Maria Alves ao tropeiro, por um celamim de sal. Após comprar a menina-moça que chorava convulsivamente, o mineiro se compadece do que vê e lhe entrega uma pequena medalha de prata: “- Não chore, não, moça; seus pais venderam a filha, mas a filha não foi comprada: fica aí com eles; somente lembre-se que o mineiro se chama Ricardo Brandão. Aqui está mais uma lembrança que eu destinava a uma irmã” (ROCHA, 2001, p.16).

Este episódio da *venda* da moça tem um valor especial na condução da trama do romance. Partindo dele é que o mineiro Ricardo Valeriano se enrola na embaraçosa situação de confundir, tempos mais tarde em Mucujê, a mocinha Maria Alves, *vendida*, com a mundana Maria Dusá, pela descomunal semelhança entre as duas. Talvez seja este um dos pontos que tira o romance do lugar comum. A história

vai margeando este fato, fluindo naturalmente, só se revelando ao leitor no final, quando, após diversas pistas, descobre-se que as duas mulheres são irmãs.

Felipe, o amigo fiel de Ricardo, é apresentado ao leitor numa cena extremamente realista de desolação e de agonia:

O mineiro decidiu-se a mandar *arrumar* num *eixo de serra*, que se via a certa distância, e para abreviar foi ajudando a tanger os animais. A uns duzentos passos estava um homem cavando a terra.

Parou. Com a curiosidade de saber para que fim, aproximou-se, e depois das *boas tardes*, perguntou:

- Você procura água neste duro, amigo?

O sertanejo levantou a cabeça:

- Não patrão; estou *fazendo* uma cova para meu filho, que morreu.

Olhe ali. Era um menino que fazia gosto de ver! Vivo como ele só!

O mineiro olhou e viu uma mulher sentada junto a um *murundu*, tendo num regaço o cadáver dum menino.

Depois de um longo suspiro, o sertanejo acrescentou em voz queixosa:

- A fome, patrão! A fome é que faz tudo isso!

- E o menino morreu de fome? Inquiriu o mineiro.

- Morreu, sim senhor! Disse o sertanejo, e acrescentou: - como muita gente tem morrido por este sertão de meu Deus! Até pai já tem matado filho para comer![...] (ROCHA, 2001, p.20).

Debruçando sobre a dura realidade do sertão, a cena vai se arrastando envolta num cenário fúnebre de dor. A descrição da paisagem deplorável corrobora com o sentimento funesto das personagens. Nada tem de artificial no quadro montado pelo escritor para expressar a desolação da realidade da região. Nada há de sentimental nas mostragens dos fatos. Este seria, na literatura, o realismo marcadamente diferenciado do realismo de outrora, cuja agonia do ser humano se confunde com à da terra. A fome passa a ser quase uma personagem, que determina o destino de todos.

Neste turbilhão de sentimentos adversos, o narrador traz entremeio à cena, o dito: “*O Deus que nos protegia morreu ou mudou-se*” (ROCHA, 2001, p.20). O abandono, em suas mais diferentes dimensões, traduz o abandono do governo, a ausência de políticas inclusivas que faz com que a miséria desqualifique a cena familiar, amplie as distorções de classe e abata, com mais ênfase, o desvalido.

Mais adiante, no romance, o leitor vai encontrar-se com o comerciante Felipe, já recuperado das agruras do passado. O pai, que outrora carregava desconsolado o esqualido filho morto nos braços, se apresenta ao mineiro: “Eu sou aquele pai

desesperado que o senhor encontrou, no Rodeador, cavando uma sepultura pra enterrar o último filho que morreu de fome! Lembra-se agora?” (ROCHA, 2001, p.58), tornando-se o seu melhor amigo. A vida segue, com seu rumo inexorável.

Outros tantos personagens são simpáticos ao leitor no decorrer do romance. É como se fizessem parte de uma engrenagem necessária ao bom funcionamento de uma máquina, pois são encaixados devidamente no lugar para a composição do enredo. Antônio Roxo também é um deles.

Sujeito cauteloso e sisudo, faz o papel destinado ao camarada de confiança de Maria Dusá. Isso era muito comum de se perceber no interior dos bordéis, antigamente. Tal relação de extrema fidelidade, que era construída em torno do empregado com a patroa, beirava a idolatria: “[...] prazenteiro e serviçal, aí estava o velho Antônio Roxo, o seu conhecido, para atender nos menores desejos” (ROCHA, 2001, p. 89). Em vários trechos da obra há demonstrações dessa relação de amizade, obediência e veneração, o que demonstra ao leitor o ranço da escravidão, ainda muito próximo.

Numa dessas ocasiões, por infortúnio do mineiro Ricardo Valeriano de chamar Dusá de “vendida”, a mundana não se conforma e adocece. Antônio Roxo, mais uma vez, vai a seu auxílio, como no exposto a seguir:

Veio-lhe abrir-lhe a porta a governanta. Dusá ficara na sala de jantar. Sabendo que era o Antônio, mandou-o entrar para onde ela estava.

Depois da saudação, o garimpeiro indagou:

- Está doente, D. Emerentina?

Maria estimava Antônio Roxo, especialmente pelo modo delicado e quase paternal com que a tratava. Essa mesma escolha de seu sobrenome era uma singularidade que a penhorava.

Confiando instintivamente no garimpeiro, em cujas feições via também estampado o sofrimento, deliberou abrir-lhe o coração, como fazia com Rita, e respondeu:

- Do corpo, não; porém o que eu tenho sofrido estes dias é mais que uma doença.

- E eu não posso saber, não? Perguntou mansamente o garimpeiro.

- Pode, sim, porque aqui na passagem é a única pessoa que eu sei que me estima, sem interesse.

- Por aí, obtemperou o garimpeiro, dizem que eu sou seu *peito largo*, seu bajulador; mas eu não faço caso dessa corja ruim. Por isso mesmo desejo saber o que vosmecê sofre, porque se eu puder dar remédio... e suspendeu a palavra, dando um murro na mesa (ROCHA, 2001, p. 106).

O leitor se surpreende com os cuidados que o velho garimpeiro tem com sua patroa no diálogo com a escrava Rita:

- Não é desaforo, Rita? A moça quer viver direito, e essa cambada atentando como demônios? Eu tive uma filha que morreu nos meus braços. Faço de conta que minha filha é essa. Estou velho, e não nasci pra semente. Agora o negócio é comigo!“(ROCHA, 2001, p. 108).

E, após perseguir e expulsar os vadios que ultrajaram a amada patroa, ele se dirige a Dusá com a sentença final: “– Afirmo que vosmincê pode viver descansada agora. Conheço muito a Chapada e o sertão. Mostrar muita prudência é fraqueza. E quem é fraco vai pisado, nem merece fé! Aqui, ou nas armas, ou no dinheiro e com elas”(ROCHA, 2001, p. 112).

Assim como o Antônio Roxo, o leitor conhece a lealdade e a devoção que os escravos Joaquim, o velho africano da confiança de Dusá, e a negra Rita, dedicavam à formosa mundana. São eles, aqueles negros libertos que, sendo pagos pelos serviços prestados e considerados “da casa”, trazem ainda no espírito atitudes de subserviência, como demonstra o trecho a seguir:

Ao chegar a casa, com o rosto afogueado, Maria Dusá atirou com o xale para o sofá, e chamou Rita. A escrava acudiu, e ela deu ordem para chamar Joaquim.

Quase ao mesmo tempo vieram os dous[...] as ordens eram seguras, decisivas, como se as desse um homem. Os escravos já conheciam a veia da senhora, e em tais condições, se tornavam irrepreensíveis (ROCHA, 2001, p. 84).

As figuras criadas por Rocha são marcadas com precisão de detalhes e verossimilhança. Bosi (1973) e Moisés (2001) afirmaram que o romance se enriquece fundindo-se tema e linguagem com marcas realistas-naturalistas, destacando-se na descrição viva e bela do meio, da gente e da história.

Além de oferecer ao leitor tipos humanos tão vivos, Lindolfo Rocha incorpora ao romance um personagem de real beleza, fidelidade e valentia: o cão de nome “Amigo”. Ele se avulta no enredo à medida que os acontecimentos se desenrolam.

Entre tantos momentos de aparição do cão perdigueiro, é memorável o episódio em que o fiel companheiro defende o seu senhor da polícia do governo:

Sentindo-se ferido aos primeiros golpes, por causa de sua mesma imprudência, lutando em meio do terreiro, o mineiro soltou um assobio agudo. Invocava o socorro de *Amigo*. Este, tendo ido levar ou impor alguns fugitivos da força, voltava a trote, arquejando de cansado; mas ao ouvir o assobio do *senhor*, sacudiu as orelhas e disparou ladeira abaixo. Em poucos instantes, um dos apenados, que lutavam com Ricardo, era violentamente arrastado pela perna. Conseguindo levantar-se com presteza, “correu” o facão no animal com gana de o traspassar. Ignorava, porém, que o cão era amestrado no jogo de aram branca e cacete, e foi incontinenti desarmado, porque *Amigo* desviou-se do furo, saltando para um lado, e aferrou o braço do facão. Sentindo cair a arma, o animal soltou o braço e firmando-se nas patas traseiras, aferrou a garganta do apenado, que soltou um grito de estrangulado e tombou (ROCHA, 2001, p. 123).

A cena se prolonga, emprestando ao cão atitudes de um humano, o que nos remete à inesquecível cadela Baleia, de Graciliano Ramos. Outro episódio exemplar é quando Maria Dusá é apresentada ao *Amigo*:

Amigo fitava-a, impressionando-a mais pelo olhar inteligente do que pelo tamanho do corpo e beleza da pele. Era de fato um genuíno perdigueiro, cuja inteligência desenvolvida causava pasmo às pessoas que supunham ser o raciocínio um privilégio do ser humano (ROCHA, 2001, p.144).

É nesse momento também, que o escravo Joaquim faz para Dusá uma demonstração de toda a destreza do fiel companheiro: ordena que o cachorro entregue à mulher uma carta do seu amado Ricardo e receba a resposta para ser levada a pedido deste. Assim, o leitor vai deparando com outros acontecimentos no enredo, envolvendo este ser especial e que lhe permite compor a imagem de um personagem marcante.

Bruzzi faz uma interessante observação acerca da obra:

Quando se vira a última página do livro, após atenta leitura que se faz interessadamente, porque os episódios são movimentados e o entrecho prende verdadeiramente, tem-se de meditar um pouco. E, então, não se pode fugir do pensamento de que ali está uma obra fadada a sobreviver, pois,

se o ambiente é regional, o palco é situado no perímetro das Lavras Diamantinas da Bahia, no centro do sudeste, os personagens são universais por seus sentimentos, por suas emoções, por seus gestos, por suas vidas, enfim (BRUZZI, 1953, p.190-191).

Além de trazer à cena com precisão as figuras do segundo plano, Lindolfo Rocha alça à condição de personagens importantes a seca e o garimpo:

com tal delicadeza íntima, no uso das palavras e na exposição das cenas, que não se sabe o que se admirar mais, se a inteligência da sua criação, ou se o talento que pôs no modo de trazer ao leitor, sem magoá-lo, os quadros reais que pintou com fôrça, colorido vivo e decentemente (BRUZZI, 1953, p. 180).

A seca traça a pintura de um cenário inóspito e doloroso, que comunga diariamente com as condições miseráveis dos habitantes do lugar. Já no início da obra, o escritor narra o episódio cruel em que o casal de sertanejo “vende” a filha mocinha ao tropeiro Ricardo Valeriano Brandão por um celamim de sal por causa da fome que se abatera na família:

E essa mãe, a quem a fome tirara certamente todo o amor maternal e todo o pudor feminino, se é que em tempo algum o teve realmente, levantava, sacrilegamente, os trapos que cobriam os ombros e os seios a essas pobres criaturas, para que o mineiro, certificando-se de sua miséria, pela magreza extrema de suas filhas, se compadecesse ao mesmo tempo (ROCHA, 2001, p.14-15)

É o quadro doloroso da miséria que revela a marginalização do ser humano, alijado da sociedade pelas condições climáticas e pela exclusão política e econômica. Coutinho (2001) observa que, em *Maria Dusá*, a seca é uma “maldição bíblica”. Segundo o crítico, nos romancistas que compõem o ciclo baiano do regionalismo, há uma correlação na composição da identidade da obra ficcional. Na reprodução dos quadros narrados, eles se aproximam um do outro com certa homogeneidade, a exemplo de Rocha em *Maria Dusá* e Heberto Sales em *Cascalho*, cuja temática e fundo panorâmico são semelhantes. Coutinho assevera ainda que,

A força dessa congregação, pois, é o que universaliza o romance baiano. A terra, tantas vezes descoberta com rudeza e lirismo, nas mutações sucessivas, não traduz apenas uma faixa do mundo. Mas abriga uma humanidade que se integra na condição comum, sua psicologia e seu destino interessando, sua presença literária bastando para explicar universalmente o homem (COUTINHO, 2004, p.275).

O estigma da seca no sertão nordestino é retratado nos romances regionalistas e mais adiante nos romances de 30. Em diversos trechos da obra, Rocha apresenta a realidade amargosa do sertanejo. Mostra a decadência dos ricos fazendeiros devido à terra que, “de nutriz fecunda e dadivosa que era, mudou-se em madrastra irritadiça e ilacrimável; de liberal e opulenta, em mendicante e miseranda” (ROCHA, 2001, p.18).

O escritor denuncia a falta de condições do homem trabalhador em permanecer em seu meio, como nesta passagem: “Pequenos lavradores e criadores, transformados em *jornaleiros de pataca* e de *doze vinténs*, emigravam sem destino, isto é, caminhavam à toa, por falta de trabalho e de alimento” (ROCHA, 2001, p.18).

É sugerida na obra uma passagem de canibalismo, pois, devido à seca inclemente: “Até pai já tem matado filho pra comer! Perto daqui mesmo, dizem, eu mesmo não sei, dizem que um velho Raimundo (pode ser que sua mercê tenha dormido na casa dele), que esse velho Raimundo já matou dois (ROCHA, 2001, p.20).

Diante desses recortes, podemos depreender o quanto a relação do escritor com este tema é próxima, uma vez que era de seu costume viajar sertão adentro e observar esse quadro desolador da caatinga sertaneja.

A mineração em terras baianas obteve grande visibilidade na obra de Rocha. É importante lembrar que o primeiro título do romance publicado em 1910 foi *Maria Dusá (garimpeiros) – romance de costumes e chapadistas*. Assim, como o protagonista Ricardo Valeriano, inúmeros viajantes, com fome de prazer e de riqueza, seguem para as lavras baianas em *busca da terra prometida*.

Segundo estudo de Glaybson Guedes Barboza da Silva. *Homens com sonhos de riquezas inexauríveis: virilidade, ambição e violência nas minas de diamantes de lençóis (1850 – 1870)*. (2012), “a garimpagem ajudou a humanizar os sertões baianos” (SILVA, 2012, p.24). Para confluir com a narrativa de Rocha, Silva ratifica diante de

estudos historiográficos que, entre os exploradores de diamantes nas lavras, havia uma predominância dos mineiros, em especial da região de Grão-Mogol, em Minas Gerais. A passagem a seguir que se refere ao protagonista, o mineiro Ricardo, mostra que este fato procede e o quanto a região das lavras era cobiçada:

Nascido no norte de Minas, sem ter jamais trabalhado em garimpo, ignorando até a tecnologia do ofício, via tudo pelo lado maravilhoso. Em sua terra só aparecia diamante fino e com muito trabalho. Assim, a Chapada Nova é que o devia curar da obsessão, enriquecendo-o ou *arrebatando-o*, como fez a milhares de conterrâneos seus (ROCHA, 2001, p.54).

Rocha traça a rota percorrida pelo tropeiro Ricardo Brandão, desde a cidade norte - mineira de Grão-Mogol até a Chapada Diamantina. Nessas andanças do mineiro com a tropa e com os camaradas viajantes, o escritor vai pintando o cenário fronteiriço do sertão mineiro e baiano.

Outro ponto que certifica a escrita ficcional do escritor como estética pré-modernista é que em *Maria Dusá*, Lindolfo Rocha dinamiza a trama enxertando fragmentos de cantigas populares, crenças e misticismo. Além de ser esta mais uma habilidade do escritor em movimentar o romance, é apresentado ao leitor elementos da cultura do lugar, valorizando seu povo e seus costumes. Para tanto, cria dois personagens que elevam em riqueza e diversidade o enredo da história: o tropeiro trovador Manoel Pingo d'Água com sua cantoria e a mulata escrava Rita com suas rezas, crendices e superstições.

Denunciando a sua origem, são recorrentes no romance de Rocha as trovas mineiras entoadas por Pingo d'Água. Este, trovador instituído pela tropa, alardeava no decurso da narrativa, as dores do coração e a saudade da alma. A toada dolente sempre vinha arrematar o sucedido do momento entre os homens viajantes, como na chegada em que eles *desceram carga* na *Lagoa Seca* e presenciaram a condição de miséria da família do velho Raimundo Alves, como no exemplo a seguir:

Nesse mundão tenho visto!
Mas aqui já é sofrê!
Aqui é que filho chora,
Filho chora e mãe não vê! (ROCHA, 2001, p.16).

Os versos acompanhavam também, qualquer proeza diferente que sucedia entre os viajantes fatigados, como no momento em que a menina Maria, recebeu de lembrança do senhor da tropa, por piedade, uma medalha de prata:

Guardo o mimo que me deste
Na hora da retirada:
Quem paga amor com firmeza
Não fica devendo nada! (ROCHA, 2001, p. 16)

E a despedida do comboio, sempre pesarosa para os que iam e para os que ficavam, era anunciada com a triste cantoria:

Meu beija-flor de campina.
Que tiveste o teu condão:
Leva, no bico, a saudade
Ao bem do meu coração. (ROCHA, 2001, p. 17).

A presença destas cantigas populares no texto certamente são intersecções discursivas que possibilitam ao leitor entrar em sintonia com o espaço ficcional da narrativa: o sertão e seus costumes.

Se juntando as demais toadas, uma modinha cantada pelo próprio Ricardo Brandão denota o quão próximo está o espírito do escritor à sua terra natal. Volta e meia, Minas Gerais se fazia presente na obra: “Era uma modinha mineira, escrita sem dúvida por algum aventureiro inditoso, que, deixando o torrão natal para correr em busca do ouro e do diamante, acordara um dia desiludido, vibrando a corda lírica e romântica da alma e da terra natal” (ROCHA, 2001, p. 178).

Arrojado em climas remotos
De desgraça e desgraça corrido,
Nestas plagas, enfim, desvalido,
Que o destino me obriga a pisar...

Sem gozar o carinho materno,
Sem irmãos, nem amigos ou amante...
Combatido da sorte inconstante.
Quem virá minha dor consolar?! (ROCHA, 2001, p. 178).

No romance, é citado que a modinha exprimia tanta saudade do *torrão natal* que não havia mineiro ou chapadista que não a conhecesse. O trabalho de escrita de Lindolfo Rocha em *Maria Dusá* é tão pungente que, a partir do que se conhece de sua vida, dá-se a impressão de que o autor fala de si próprio até mesmo nas cantigas que ele escolhe para poetizar a narrativa.

Mesmo isolado no sertão baiano, assim afirma Bruzzi, Rocha era um leitor pertinaz dos poetas árcades mineiros. A sua ideologia aproximava-se das ideias propugnadas por aqueles poetas, nos anseios de justiça e de igualdade dum país colonizado. Não seria, portanto, de causar admiração que, vez ou outra, surgisse o nome de alguns deles em sua obra. Sua familiaridade com esses escritores se via ao correr da pena: “O homem do violão afinou-o, e Bilô cantou, com voz fanhosa, a modinha triste, cuja letra é do infeliz poeta mineiro, Cláudio Manoel da Costa” (ROCHA, 2001, p. 50).

Adeus, adeus, minha adorada Eulina,
Ordena a sina a cumprir mandos teus!
Se a dor matar-me na fatal masmorra,
Antes que eu morra te direi – adeus! (ROCHA, 2001, p. 50).

Mesmo do pouco que se tem estudado do escritor em pesquisas documentais, a fortuna crítica escassa de Rocha dá conta que talvez a inclusão da musicalidade nos textos do autor se deva à paixão pela música, desde cedo.

Após sair de Minas Gerais, bem menino, o escritor se instalou na Bahia e ainda moço se dedicou a tocar trompete de pistões. Estudava música com afinco e ensinava aos meninos da cidade e regiões próximas; chegou a ser regente da Filarmônica Municipal da cidade de Maracás.

A narrativa segue entrelaçada a uma linguagem que encena e reproduz a oralidade e os costumes do interior. Tem-se, assim, o que podemos chamar, já naquele início de século, de revalorização da linguagem sertaneja. Múcio Leão observa que o vocabulário peculiar empregado pelo escritor – legitimando a região sertaneja da Bahia- é algo semelhante ao que fez Simões Lopes Neto no Rio Grande do Sul.

Leão comenta a riqueza da escritura de Rocha

Não foi sem muita razão que a primitiva Comissão de Filologia da Academia inclui *Maria Dusá* como uma das suas fontes de abonação de brasileirismos. O gosto de Lindolfo Rocha por êsse aspecto da sua obra é tal, que *Maria Dusá*, em muitas das suas páginas, dá-nos a impressão de já não ser escrito em português, porém num dialeto novo em que as palavras adquiriram novos valores e se revestiram de novos sentidos. (LEÃO, 1953, p. 38).

Rocha antecipa a utilização de um novo estilo de escritura, cujo registro discursivo se aproxima da sua vivência envolvendo na narrativa elementos fundamentais no trabalho literário: um temático e o outro estilístico.

O crítico Massaud Moisés observa sobre a escrita do autor que, “não só se detém nos segredos da garimpagem, com todo o vocabulário em uso, assim carreando abonações enriquecedoras de dicionários de brasileirismos” (MOISÉS, 2001, p.423).

Além do lirismo presente na obra, as palavras reaparecem em vários níveis: semânticos, lexicais e sintáticos invadindo o texto dando-lhe movimento. É uma inegável contribuição linguística que robustece a obra do escritor. A excelência em escrever dinamiza o texto ao inserir nele, os ditos populares, os provérbios, o dialeto caipira, etc. Essa característica própria do escritor reconstrói lugares e valida o caráter de pertencimento do povo do sertão.

É interessante assinalar que algumas das palavras e expressões observadas na obra, são usadas por pessoas do interior da Bahia e de Minas Gerais, como por exemplo: *Ó xente, vosmincê, cumo, zambuado, demone, divera*, entre muitas.

Encontra-se nos diálogos enriquecendo a narrativa, o falar sertanejo típico do sertão. Destacamos assim, além daquelas já expostas neste trabalho, algumas passagens, como por exemplo: [...] – E sua *mercê* tinha coragem de dar um celamim de sal pela Maria? / [...] – Corre, *esse menino!* É o criminoso *d’onte!* [...] / [...] – Não estou *mangando*, não[...] / [...] - *Vancê* não acredita em *visage* de diamante, não? / [...] – Ahn! Nós bem “sabia” disso e por isso “corremo” pra não “comprometê” a “*vancê*”. “Dispois nós samo desconhecido, nem ao meno conhecemo os cumpanheiro, cumo podia brigá sem sabê?” / [...] – Vocês ficam no rancho procurando os *trens* [...].

O regionalismo aqui retratado é a expressão da identidade cultural do sertanejo. O escritor encena na escrita o dia a dia do sertão e, juntamente com o cenário do interior, ele compõe na obra, o quadro vivo da cultura daquele povo.

Os ditados populares são particularidades presentes neste espaço narrativo como forma de evidenciar e de resgatar a oralidade e a cultura popular: “Quem corre com medo assusta-se da própria sombra.”; “Para garrotear uma alma, não escolhe condições o amor.”; “Quando a gente tem Deus no coração, não faz *nuve* ter na boca Pedro Botelho.”; “Onde se quebrou o pote aí se pricura a rodia.”; “ Bem pouco sabe do coração humano, quem nunca um dia ajoelhou sozinho.”; “Antes cair em graça do que ser engraçada”; “E quem é cativo não bota puba de molho.”, além de citações bíblicas, pensamentos e observações reflexivas.

Cerqueira (1995) considera que, por conter na narrativa inúmeras expressões, sentenças de uso sertanejo e palavras desconhecidas, o autor poderia dar em anexo as suas significações, o que asseguraria maior valor à obra. Coutinho (2001) assevera que, na criação ficcional de Rocha, há uma subordinação da tessitura literária ao arrolamento de realidades, como a vida nas lavras e a seca do sertão.

O fato de ser um viajante infatigável e um arguto conhecedor do meio faz de Rocha um autor naturalmente local e ao mesmo tempo universal. Sobre isso, Hélio Pólvoira de Almeida faz uma interessante observação no prefácio que escreveu no livro *O advogado do sertão* de Cerqueira: “Razão teve, por isso, Adonias Filho, ao reconhecer a extraterritorialidade de *Maria Dusá* [...] e poucos outros que investigaram as entrelinhas para nelas descobrir as sutilezas de expressão e significação” (ALMEIDA, apud CERQUEIRA, 1995, p.10).

Porém, estes aspectos importantes do romance, já seriam suficientes para torná-lo reconhecido. São interessantes em *Maria Dusá*, os diversos episódios que transparecem o misticismo e a religiosidade do sertão: as rezas do preto *Maravia*, as assombrações das *almas penadas* nas lavras, as procissões de penitência em preces, as crendices e superstições, enfim, todo o sincretismo religioso peculiar da gente do interior.

Não é raro encontrar na obra demonstração da cultura local, como no trecho a seguir em que os camaradas *tangendo* a tropa dão de encontrar mulheres em procissão, no meio da caatinga deserta, em sol ardente como fagulhas de fogo:

Passou uma procissão de penitência, em preces, (ad petendam pluviam), conduzindo uma imagem de Nossa Senhora do Alívio. Mudava-se, para uma casa distante, a residência da imagem, para que ela fizesse chover imediatamente. Pela estrada afora o mulhério, aterrorizado com a seca e a fome, carregava pedras, gritando esganiçadamente como carpideiras egípcias em funerais de grande pompa. O mineiro e os camaradas levantaram-se e descobriram-se à passagem da Santa. A procissão desapareceu ao longe (ROCHA, 2001, p. 26).

A espiritualidade da escrava Rita é outro determinante na riqueza da história:

Dusá mandou fechar a casa cedo. Pretendia descansar das noites de insônia; porém, não conseguia dormir. À meia-noite chamou Rita, que dormia em quarto próximo.

A escrava acudiu, e em poucos momentos apresentou-se, mas exclamando e interrogando na mesma frase:

- Uai! que é que Sinhá teve que não drumiu até agora?

- Nada, Rita. Perdi o sono à toa.

- Quá! Sinhá não engana negra veia! Sinhá viu coisa, ou tem *coisa-feita!*

- Está bom. Manda Juliana fazer café.

- Eu trago já, mais Sinhá conta tudo à sua negra veia pra dá remédio.

[...]

Em alguns minutos voltava ao quarto da Senhora, com a bandejinha de café perfumoso.

Quando a escrava entrou, Maria, vestida de *robe de chambre* azul claro, estava sentada em frente à banca do toucador.

Recebeu da escrava confidente a xícara de porcelana, e disse sorrindo:

- Então, Rita? Eu tenho *coisa-feita?* (ROCHA, 2001, p. 72).

Ao mesmo tempo em que evocava as rezas do preto *Maravia*, a escrava Rita se valia dos santos protetores para socorrer a sua ama no intento de mudar de vida.

A escrava caiu de joelhos aos pés da mundana, de um lance.

- Minha Sinhazinha do coração! Nem a carta de liberdade me dava tanto gosto como esta notícia! Nossa Senhora da Conceição ajude a minha Sinhá nesse capricho! Deus é grande! (ROCHA, 2001, p. 73).

Desse modo, compondo o negro *Maravia*, Lindolfo Rocha dispunha de um rico arsenal da cultura local para transplantá-lo em sua obra. E a Bahia traz em sua história, desde os anos de 1555, este repertório de práticas tradicionais como o culto

à magia e aos rituais religiosos. Percebemos que são essas representações identitárias presentes na obra que torna o texto verossímil. As rezas e as benzeções são imagens recortadas do cotidiano, na tentativa de representar a identidade do povo brasileiro.

No caso da escrava Rita, que leva uma peça de Dusá, o lenço, para ser *benzido* pelo preto *Maravia*, tem explicação na historiografia do Brasil, quando se fala na herança africana dos costumes e tradições, onde as pessoas recorriam ao emprego de talismãs, amuletos e fetiches para afugentar o mau-olhado as doenças do corpo e do espírito. Desde muito tempo, a reza para combater o quebranto era utilizada pelos curandeiros e benzedeadas, associada a utilização da flora medicinal da colônia.

Familiarizado com essa riqueza de costumes, Rocha traz também para o romance, a representação do místico e do sobrenatural. O escritor perpetua os costumes e as superstições da região ao apresentar a cena em que garimpeiros encontram com visagens durante a noite escura e silenciosa:

Anoiteceu, mas a lua repontava através de uma barra de nuvens.
Os garimpeiros acomodaram-se em suas camas de capim macio, descansando o corpo fatigado da soalheira.
[...] Fora, os bacurais, curiangus, e caburés cantavam tristemente nas cristas dos rochedos. No mais, dominava o luar, um silêncio medonho, nas grotas, lavrados, e ribanceiras.
É menos triste a noite escura nos garimpos montanhosos e despovoados, do que a noite em que um luar muito esplendente põe sombras fantásticas, de espaço a espaço, no solo acidentado, imitando todas as formas que a imaginação possa conceber.
Alta noite, Antônio ouviu um tinir de ferro; porém julgando se ter iludido, perguntou:
— Ouviu, Manuel Pedro?
O camarada riu baixo, e disse:
— Vai principiar agora o trabalho.
Terminava a última sílaba, quando se ouviu o retintim da marreta dum broqueador amestrado (ROCHA, 2001, p. 104)

Num país sincrético como o nosso, sempre foi muito presente as histórias fantásticas de visagens e de assombrações no interior do Brasil, e não seria diferente no sertão baiano. O sertão, espaço amplo e universal, foi matéria prima para Rocha valorizar a cultura do imaginário das pessoas deste lugar.

Antônio sentou-se na cama de pedra. O trabalho era perfeito e continuado. Não havia ilusão possível.

Parecia-lhe estar assistindo de longe aos cavouqueiros e broqueadores no trabalho do rebaixo. Levantou-se para escutar melhor. O som partia do canoão indicado por Manuel Pedro. Este sentia o prazer da confirmação de suas palavras. Antônio duvidou ainda de ser visão e disse:

— Aquilo é gente, Manuel Pedro!

O camarada levantou-se e respondeu:

— Pois vamos ver de perto. Medo eu não tenho.

— Nem eu; vamos, respondeu Antônio, apanhando a garrucha e o punhal. O camarada empunhou a faca de ponta e saíram, devagarinho, escutando. Corria um vento ligeiro que fazia variar o som (ROCHA, 2001, p. 104)

Esta passagem da aparição é de certa forma, um suspense na narrativa. O leitor consegue acompanhar o medo dos personagens diante de algo assustador:

Continuaram a caminhar de manso. Não havia dúvida de que alguém estivesse lavando cascalho no canoão.

Ao avistarem este, tudo cessou. Antônio Roxo era corajoso. Desceu ao canoão, que estava deserto. Nem sinal de lavadeira havia. Somente trilavam grilos. Apesar de sua coragem, Antônio Roxo sentiu-se apavorado. Não podia explicar semelhante coisa. Os olhos lhe umedeceram e os cabelos se eriçaram, como cerdas de porco.

— Então, seu Antônio? Já viu com seus olhos? perguntou o camarada.

— Já vi! já vi!

— Pois vamos pra o rancho, se quiser ouvir outra vez, disse o Manuel Pedro.

O Antônio seguiu adiante, apressado, tiritando de frio.

A meio caminho da lapa, recomeçou o trabalho.

Manuel Pedro convidou-o a verificar outra vez.

— Para quê?! Agora acredito no que muita gente assevera, também, sobre facho de fogo que sai dum lugar pra outro, de um monte pra outro, à noite.

— O que eu sei dizer, comentou Manuel Pedro, é que há muita coisa neste mundo que ninguém entende. E num *guirampo* em que aparece *visagem* é diamante certo, nem que seja um só. E vancê não tem que imaginar. Segunda-feira vamos *ver* o canoão (ROCHA, 2001, p. 104-105).

Obra contemporânea à *Maria Dusa, Os Sertões*, de Euclides da Cunha, também aponta para a presença deste misticismo ao falar do sertanejo: “É o homem primitivo, audacioso e forte, mas ao mesmo tempo crédulo, deixando-se facilmente arrebatar pelas superstições mais absurdas. [...] A sua religião é como ele – mestiça” (CUNHA, 1998, p.143). Cunha credita às mestiçagens de crenças a fatores históricos. Diz ele que os “sertanejos, herdeiros infelizes de vícios seculares”,

perpetuam caracteres de raças distintas como do africano, do índio e do branco colonizador. Completa ainda que, “todas as visualidades, todas as aparições fantásticas, todas as profecias esdrúxulas de messias insanos; e as romarias piedosas; e as missões; e as penitências... todas as manifestações complexas de religiosidade indefinida, são explicáveis” (CUNHA, 1998, p.143-144).

Diante desse percurso pela obra, é impossível não salientar os caracteres positivos da escrita fluída de Lindolfo Rocha. A personagem Maria Dusá, protótipo da nova mulher que se desenhava na escrita pré-modernista, traz à obra a construção social da figura feminina e pode ser vista aqui, como exemplo de resistência à condição submissa da mulher.

Entre esses e outros aspectos aqui analisados, a obra literária de Rocha é, por sua vez, uma representação ideológica contemporânea do seu tempo.

Não menos importante que os aspectos mencionados neste trabalho, não poderíamos deixar de trazer à visibilidade, um tema instigante utilizado por Lindolfo Rocha na construção do romance: o mito do duplo. Sendo ele, tema central do subtópico seguinte, destinamos assim, uma discussão maior.

3.4 Maria à sombra de Maria Dusá: a figuração do duplo no romance

- Digam-me que diabo tanto falam vocês que eu não entendo?

- Muito simples, disse o Filó – um pedrista dos Lencóis. Está morando ali, perto do Beco dos Sete Pecados, uma moça que é teu retrato, um pouco desmaiado apenas. Se ficares pálida e apertares bem o vestido, não haverá quem distinga uma da outra, ao longe. [...] Mas a demoninha se parece contigo de veras, Dusá!

Do livro *Maria Dusá* (ROCHA, 2001, p.77)

Desde a Antiguidade, a temática do duplo esteve presente na literatura mundial. Lendas antigas e histórias insólitas sempre realçaram o mito do duplo carregado de fascínio e de aspectos sobrenaturais. No século XIX, o duplo teve o seu apogeu, especialmente no Romantismo, fazendo-se presente nas novelas, nas artes

plásticas e cinematográficas, embora menos presente nos romances. A questão do duplo, além de nos remeter às famosas e extraordinárias histórias como *O retrato de Dorian Gray* (1891) de Oscar Wilde, a instigante história de Robert Louis Stevenson intitulada *O estranho caso do Dr. Jekyll e de Mr. Hyde* (1886) conhecida também como *o Médico e o Monstro* e o conto *William Wilson* (1839) de Edgar Allan Poe, este tema figura ainda hoje na ficção contemporânea.

Segundo Nicole Fernandez Bravo, em *Dicionário de Mitos Literários* (1997) de Pierre Brunel, “uma das primeiras denominações do duplo é o alter ego” (BRAVO, 1997, p. 261) e foi cunhado pela primeira vez por Jean-Paul Richter como *Doppelgänger* e consagrado pelos românticos para designar “as pessoas que se vêem a si mesmas.” Mais tarde já no século XX, um estudo sistemático passou a ser realizado em torno do duplo. Um dos precursores desta discussão foi o austríaco Otto Rank (1914) que faz uma interpretação do tema pelo viés da psicanálise. Nesse contexto, Bravo refere-se à interpretação de O. Rank declarando que ele,

relaciona os diferentes aspectos do duplo na literatura com os estudos da personalidade dos autores, com o estudo dos mitos (Narciso) e das tradições mitológicas; os heróis que se desdobram apresentam uma disposição amorosa voltada para o próprio Ego e sofrem de uma capacidade de amar. Um conflito psíquico cria o duplo, projeção da desordem íntima; o preço a pagar pela libertação é o medo do encontro (BRAVO, 1997, p. 262).

Segundo Bravo, Rank afirma ser o duplo uma personificação da alma imortal. Para este psicanalista, o duplo está intimamente ligado ao desejo de sobreviver e ao medo ancestral da morte; passa a ser percebido como “mensageiro da morte” sendo ao mesmo tempo aquele que ameaça e aquele que protege. Conforme observa Bravo, a psicanálise teve grande influência na literatura do início do século XX e neste período, as obras literárias eram criadas com uma conotação moral, utilizando a figura do duplo como metáfora de transformação do indivíduo. Para ela, “a busca da verdadeira identidade é, de uma ou de outra maneira, o objetivo que persegue as histórias de duplo vistas dentro da perspectiva freudiana” (BRAVO, 1997, p. 280).

Clemént Rosset observa em seu estudo *O real e seu duplo- ensaio sobre ilusão* (2008), que o tema do duplo não se limita tão somente aos fenômenos de

desdobramento de personalidade, mas se faz presente num considerável espaço cultural; no espaço de toda ilusão. Diferentemente do viés psicanalítico de Rank, Rosset afirma que, “o pior erro, para quem é perseguido por aquele que julga ser o seu duplo, mas que é, na realidade, o original que ele próprio duplica, seria tentar matar o seu “duplo”. Matando-o, matará ele próprio” (Rosset, 2008, p. 89). Dessa maneira, o que atormenta o sujeito é ser o duplo do outro, ou seja, “para ele o real, para mim, a sombra” (Rosset, 2008, p. 88-89).

Lendo a obra *Maria Dusá*, podemos depreender uma significativa consideração: a temática do duplo, recorrente nas obras literárias dos séculos XVII e XIX também foi objeto de visibilidade na escrita de Lindolfo Rocha. A representação deste mito é manifestada fortemente na história do romance nas figuras de Maria Dusá e Maria Alves, a Mariazinha. Há de se considerar que, assim como os clássicos da literatura mundial e nacional, o escritor mineiro detinha a exímia capacidade em expor, por meio da ficção, os dramas mais latentes da natureza humana.

Importante lembrar de como o trio amoroso do romance se formou: o personagem mineiro viajante e dono de tropa, Ricardo Brandão, foi apresentado, primeiramente, num lugar ermo e morto chamado Lagoa Seca, à jovem Maria Alves, que foi vendida ao mineiro, pelo seu pai, o velho Raimundo, por um naco de celamim de sal, um lanho de toucinho e um pedaço de carne. Tempos mais tarde, já com ideia fixa de se tornar garimpeiro nas lavras da Chapada, Ricardo conhece no bordel da cidade de Xique-Xique, Maria Dusá, mulher destemida e forte e que é a imagem e semelhança de Maria Alves, Mariazinha, a conhecida de outrora.

Sem entender o que se passa, Ricardo Brandão é um dos muitos que caem na rede do engano. É narrado no capítulo XI o momento do primeiro encontro dos dois e o estopim da confusão:

- Eu estou conhecendo aquela mulher!...

E depois de uma pausa:

- É ela mesma! Não tem dúvida!

- Ela quem? Perguntou o Felipe tornando ao sério.

- Uma moça que conheci em 60, acima da *Barra do Gavião* (ROCHA, 2001, p.64).

Vítima também do “quiproquó”, o mineiro mete os pés pelas mãos e se apresenta no bordel de Maria Dusá, como o homem que comprou Maria por um naco de celaminho de sal. Dusá, sem entender, caçoa do desconhecido de forma irônica, diante dos seus convidados: “desfechou uma estrondosa gargalhada na cara do mineiro [...] – Meu bem, você errou a porta!” (ROCHA, 2001, p. 65). Ela, desconhecendo a existência da outra Maria; ele, confundindo-a com a sua sócia.

A partir desse infeliz episódio, os dois se antagonizam numa conflituosa relação que perdurará por quase toda a trama da história.

Anos mais tarde, Maria Alves, a sertaneja de Lagoa Seca, chega à cidade onde vive a mundana Dusá, no seu requintado bordel. Para completar a tensão que se instaura na trama do romance, Maria Alves se aloja numa casa próxima à Dusá, em companhia de uma florista, a dona Rosária, que passa a ser sua *mãe adotiva*.

Reportando-nos à epígrafe introdutória deste subtópico, Bravo aponta sobre a questão da semelhança, valendo-se da literatura clássica: “no contexto das comédias de Plauto, chamam-se sócias ou menecmas duas pessoas que se impressionam pela semelhança de uma em relação à outra a ponto de serem confundidas” (BRAVO, 1997, p.261).

Queremos mostrar que o fator preponderante do conflito, instaurado na trama do romance, foi a extrema semelhança entre Dusá e Maria Alves, ao ponto de serem confundidas até pelos mais conhecidos: “- Ó Dusá, gritou um, vem dizer-nos se tens o dom da ubiqüidade! (ROCHA, 2001, p. 76). Essas especulações passaram a ser uma constante na vida da mundana, que interiormente se *desaprumava* com o caso, todas as vezes que ouvia de um amigo: “Vem explicar, dizia outro, essa sua transformação em menina ingênua! (ROCHA, 2001, p.76). Esta profunda semelhança, além de provocar uma rede de enganos, determina o desdobramento da narrativa a partir de seu ponto central: o ódio incitado no mineiro Ricardo por ter sido desprezado por aquela que ele imaginava ser a moça *vendida* a ele, pelo velho Raimundo.

Na cidade de Xique-Xique, por vontade de Dusá, as duas mulheres se encontram pela primeira vez na casa da florista D. Rosária. Mariazinha “vestia de branco, tinha os cabelos em parte soltos, parte em *bandós* elegantes” (ROCHA, 2001, p. 83). Ganha a simpatia de Maria Dusá que, encantada com a sua beleza, lhe

chama de *Minha Santa* e *xará*. O trecho a seguir, retirado da obra, revela a tentativa de Maria Dusá, num ímpeto de bondade, de aproximar-se daquela que mais tarde, tomaria o seu lugar. Emocionada, dirige-se à “ingênua sertaneja”: “- Minha Santa; de hoje em diante seremos como irmãs. E não se ofenda, porque eu mostrarei ser digna de uma afeição pura” (ROCHA, 2001, p.84). Após a morte de dona Rosária, Maria Alves volta a ficar só no mundo, e Maria Dusá, comovida com a situação da órfã sertaneja, torna-se, a partir de então, a sua protetora.

Inicia-se assim, na convivência das irmãs, uma usurpação “voluntária de identidade” pela Maria Alves. Esta passa a viver a vida de Maria Dusá. Utiliza-se de sua astúcia para incorporar a personalidade de Dusá; ser um espelho daquela que mais tarde descobre-se ser sua irmã legítima.

É importante destacar como o escritor Lindolfo Rocha traz em sua obra um tema tão complexo e presente na literatura do século XVII. No início do século XX, as obras literárias utilizaram o tema do duplo “[...] como metáfora no caminho da transformação do indivíduo, chamado a integrar-se na sociedade” (BRAVO, 1997, p. 280). O escritor utiliza de duas personagens femininas para, além de propor uma crítica à condição da mulher na sociedade da época, aprofundar nas angústias do ser humano e na dualidade do ser.

Pela via do pensamento junguiano, Berenice Sica Lamas (2004) destaca a ideia de dualidade na natureza humana, afirmando “que a existência de um inconsciente implica praticamente a existência de dois sujeitos em cada pessoa” (LAMAS, 2004, p. 46).

A questão do mito do duplo é abordada por Bravo como algo recorrente na literatura, assim afirmando:

Desde a Antiguidade até o final do século XVI, esse mito simboliza o homogêneo, o idêntico: a semelhança física entre duas criaturas é usada para efeitos de substituição, de usurpação de identidade, o sócia, o gêmeo é confundido com o herói e vice-versa, cada um com a sua identidade própria” (BRAVO, 1997, p.263-264).

O excerto acima nos leva a refletir também sobre a condição da protagonista na história. Interpretando Bravo, podemos entender que o confronto da heroína com o

seu duplo, possibilita-lhe um autoconhecimento, uma mudança no seu *eu*. A partir do momento em que toma conhecimento da existência da outra Maria, a vida de Dusá sofre uma clara transformação; “o encontro com o outro torna-se uma maneira de penetrar em si mesmo” (BRAVO,1997, p. 275). Dusá se confronta, analisa a sua condição de mulher e inicia uma verdadeira revolução de hábitos, como mostra o recorte a seguir: “Tomou um ar discreto, mudando o tom do riso, substituindo certo desdém por uma afabilidade cortês e sem afetação, que lhe valeu logo o chasco e alcunha de *condessa enfadada*” (ROCHA, 2001, p. 88). Há de se pensar que Maria Dusá possa estar, naquela convivência, vivendo a negação de seu ser: a negação de uma mulher que foi *vendida* e prostituída devido à circunstância da sua vida desventurada. O seu desejo era o de ser ingênua e pura como Maria Alves.

A história de Maria Dusá pode muito bem se adequar à proposição colocada por Bravo quando afirma que “o eu presente é a negação dos eus passados.” (BRAVO, 1997, p. 274). De certa forma, o encontro das duas irmãs é algo paradoxal: simboliza para Mariazinha a possibilidade de esquecer o passado vivendo a vida da outra, concomitantemente traz a Dusá a triste experiência de reviver trágicas lembranças da vida difícil de outrora. Ao construir a narrativa utilizando o tema do duplo, Rocha problematiza a condição social da mulher no contexto da época. Tanto Maria Dusá quanto a Maria Alves são vítimas de uma sociedade que tiraniza a mulher de classe baixa deixando-as à margem.

O historiador Epitácio Pedreira de Cerqueira em *O advogado do sertão* (1995) tece também um interessante comentário a respeito da semelhança entre as irmãs: “a protagonista da história, por amor surgido de inopino, regenera-se de sua vida dissoluta, e leva para a sua companhia uma flagelada, Maria Alves, com quem muito se assemelha” (CERQUEIRA, 1995, p.118). Trazemos aqui uma importante consideração de Nájla Assy (2007) quando afirma que o duplo é sempre uma figura fascinante para aquele que ele duplica, face ao paradoxo que representa, chegando a provocar no original reações psicológicas extremas.

Enquanto a mundana Dusá se apaixona pelo mineiro Ricardo, cujo maior ressentimento é ela ter-lhe esnobado, a sua irmã, Maria Alves, vai construindo uma imagem cheia de ambiguidades, à sombra de Maria Dusá. Maria Alves, a sertaneja torna-se uma mulher despersonalizada pelo desejo desmedido em ser um arremedo

da outra e, não satisfeita em ser idêntica à irmã, adota seu comportamento, seu jeito de se vestir, sua linguagem, enfim, vive a sua vida.

O processo de identificação acontece de forma tão obsessiva, a ponto de Maria Alves deixar de ser ela mesma, para assumir atitudes da sua irmã Dusá. O trecho a seguir exemplifica uma das muitas passagens em que isso ocorre na narrativa:

Rindo baixinho, com faceirice diabólica, Mariazinha atalhou:
- Eh, eh, eh... meu bem!... Não pode... não!...
Ao ouvir a risada e o ditado de Supi, tão bem reproduzidos, pareceu a Dusá ver um anjo transformado em demônio [...]
- Misericórdia! Com quem aprendeu esta risada moça?!
- Eu ouvi no Xique-Xique, respondeu Mariazinha, com a cara mais lavada do mundo.
- Pois não repita essa risada minha Santa! Não lhe assenta rir assim. Essa risada com esse ditado são duma perdida como eu, porém a criatura mais perversa que o sol cobre, admoestou Dusá (ROCHA, 2001, p.137).

Nessa perspectiva, retomamos as considerações observadas por Bravo quando diz que, a usurpação da identidade do outro pode valer-se tanto do modo de se vestir, da maneira de se portar diante dos outros, da linguagem apropriada, quanto da assimilação da personalidade do outro que é duplicado. Por outro lado, há a angústia e a instabilidade daquele que usurpou a identidade do *outro*; ele, o duplo, se esvazia para se encher do outro. Bravo pontua isto muito bem quando afirma: “Mas aquele que se desdobrou (duplicou) cria para si a ilusão de agir sobre o exterior, quando na verdade não faz mais que objetivar seu drama interior” (BRAVO, 1997, p. 267).

Temos assim, uma perfeita simbiose: Dusá é o duplo profano de Maria Alves, e esta é o duplo santo de Dusá. Cada uma se apropria da condição do ser da outra. Como interpreta Bravo, “Ser múltiplo e ninguém é próprio da condição humana” (BRAVO, 1997, p.284).

Em artigo publicado “Alteridade, alteridades – do sujeito segundo a razão iluminista à crise de identidade no mundo contemporâneo” (2009), Michéle Ansart-Dourlen sustenta que “correntes filosóficas representadas pela fenomenologia e a filosofia da existência enfatizaram as problemáticas relativas à alteridade” (ANSART-DOURLLEN, 2009, p. 27). Por este prisma, Dourlen reconhece a complexidade do inconsciente do ser humano, e, por conseguinte, a existência da dualidade na vida psíquica do indivíduo. A perspectiva da alteridade então é peculiar

no sujeito em suas relações com o outro. Completando este raciocínio, Bravo afirma que “a alteridade dentro do eu é o que vai permitir um diálogo, um reencontro, até mesmo uma solidariedade com o outro” (BRAVO, 1997, p. 287). Destarte, a representação do mito do duplo na literatura se mostra, desde os mais remotos tempos, de natureza ambígua pressupondo forças sinistras e ocultas.

No projeto ficcional de Lindolfo Rocha, a figura da prostituta, encarnada em Maria Dusá, transforma-se na mulher que se realiza. O drama vivido pela protagonista tem seu cerne na presença da irmã. Os conflitos vividos pelas personagens centrais são resultados de uma situação obscura e mal resolvida acerca da identidade de Maria Alves. Só depois de muitos transtornos, desavenças, raiva e ciúmes entremeados nas relações, é que Maria Dusá encontra a verdadeira paz e o seu amor em Ricardo Brandão. Mas, o mesmo não sucede à sua irmã. No desfecho da narrativa, ela, consciente de ter sido aquela que viveu prisioneira do desejo de ser a imagem e semelhança da irmã, escreve uma carta melancólica e lúgubre à Maria Dusá. Registramos, aqui, alguns trechos daquela que seria a despedida de Mariazinha em resposta à carta de sua irmã Dusá: “Minha querida e ditosa irmã, - Quando leres esta, escrita pela caridosa pessoa que me tem socorrido na minha desgraça, já não existirei. Estou às portas da morte, que é hoje para mim um alívio. (ROCHA, 2001, p. 190). O relato que se segue na carta, só vem corroborar com as análises pontuadas neste capítulo acerca da *usurpação voluntária de identidade*:

Depois de enviuar, voltei para aqui, porém a minha boa amiga dona Florinda já se tinha mudado para o S. Francisco, casada com um patrício. Fiquei sem uma pessoa que velasse seriamente por mim. As seduções, porém, chegaram, e a necessidade, ou a fome de ouro, me perdeu. (ROCHA, 2001, p.190).

Prestemos atenção num detalhe, um tanto quanto revelador, na trama da história: Maria Alves, a Mariazinha, que desde o início, busca uma vida melhor, de amor, de amigos e de felicidade, passa por diversas perdas: perde os pais em Lagoa Seca; perde os irmãos ao se separar deles, aventurando-se no mundo; perde a companhia de dona Rosária, sua mãe adotiva por ocasião de seu falecimento; enviúva-se e por último perde as amigadas que fez durante a sua vida na Chapada. Ainda que não esconda a obsessão de se parecer com Dusá em busca de sua própria

identidade, a sertaneja órfã é a pura representação do sofrimento ao admitir a sua degenerescência, como nos mostra o trecho da carta:

Deitaram-me logo teu apelido... arranquei o luto... e copiei teus antigos modos e até o antigo riso que te deu esse apelido. Ganhei muito, e, por minha vergonha, devo dizer, luxei, entreguei-me a todos os excessos. Hoje estou atirada em cima de um velho catre, onde, entre agonias insuportáveis, procuro arrepende-me de tanta miséria! (ROCHA, 2001, p. 190).

No fragmento da carta de adeus, permite-nos lembrar uma observação de Bravo: “o desfecho da história promove a reafirmação da unidade do ser” (BRAVO, 1997, p. 267). É, entretanto, se despersonalizando como pessoa, que Maria Alves vai de encontro ao seu aniquilamento, ainda que na morte, encontre a sua identidade. Esse final inesperado cria um novo significado à narrativa.

Não nos passou despercebido, no desfecho da obra, um aspecto moralizante sugerido pelo escritor acerca da situação final dos protagonistas. Maria Dusá, antes prostituta, ascende, no final da narrativa, à categoria de mulher romântica e apaixonada. Ambos se declaram numa mútua confissão de amor e ela recebe o tropeiro como seu legítimo esposo. “O padre entrou, comovido com o lance ou desfecho romântico, muito ao gosto da época” (ROCHA, 2001, p. 187).

Por outro lado, Maria Alves, a órfã sertaneja, seduzida pelos desejos mundanos, se degenera como ser humano, retornando à posição anônima no leito de morte. Talvez, seja pertinente pensar em Maria Dusá como uma mulher que, apesar da vida que levava, o seu maior desejo era o de se casar. Já a Mariazinha, não se realiza na condição de mulher, apesar de casar-se, no meio do romance, com o jovem Eduardo. De moça ingênua e sofrida à possibilidade de se tornar mulher insubmissa, o desejo não se concretiza e é suprimida miseravelmente pela morte.

Cerqueira traça ainda um raciocínio curioso acerca da ideia central do romance e realça o trato psicológico das personagens em confronto com entes mitológicos, em especial o final envolvendo Maria Alves.

O confronto, então, é determinado: a ninfa Eco (que Era condenou a repetir o final do discurso de outrem) amou Narciso e foi por ele desprezada. Ela representa a repercussão da palavra, a diferença

(temporal) introduzida pela reflexão acústica em oposição ao reflexo, que o olho capta sem diferir. (Eco se consome por amor a um outro; Narciso se consumiu por amor a si mesmo.) Aqui o eco toma o lugar do reflexo, por a percepção auditiva levar vantagem sobre a percepção visual: é o eco dos “ah! ah! ah!” que morre em Maria Dusá (agora Maria Emerentina Alves) e renasce em Maria Alves ou Mariazinha (agora Maria Dusá), que é resgatada pela agonia e morte, no final do romance (CERQUEIRA, 1995, p. 118).

Rocha utiliza a temática do duplo a partir do viés psicológico de suas personagens para criticar o contexto social da época e a condição da mulher. Assim temos Maria Dusá e Maria Alves; duas irmãs sócias e diferentes. A literatura, assim como o escritor, anulam o princípio de identidade trazendo à luz o tema do duplo, reafirmando que aquele que é uno pode também ser múltiplice. Conforme Bravo “a dissolução do eu, que se perde num conjunto mais vasto, é a realidade do século XX” (BRAVO, 1997, p. 284). A esse respeito, depreendemos que o escritor faz uso desse contexto para criar o estado de verossimilhança na obra coerente com o tempo da enunciação da narrativa.

O romance do escritor mineiro não passou despercebido na contemporaneidade. A presença do mito do duplo foi abordada na telenovela *Maria, Maria*, da rede Globo, inspirada na obra *Maria Dusá*. A história segue o mesmo enredo, porém adaptado, e é ambientada nas lavras de diamante do sertão baiano. A novela, transmitida no ano de 1978, precisamente de 30 de janeiro a 24 de junho de 1978, é de autoria de Manoel Carlos e direção de Herval Rossano. Os papéis principais foram interpretados pela atriz Nívea Maria, como as irmãs Maria Dusá e Maria Alves, e Cláudio Cavalcanti, como o tropeiro Ricardo Valeriano Brandão.

No extenso guia sobre as telenovelas, o jornalista Ismael Fernandes em *Telenovela Brasileira* (1987), destaca, além da resenha, a superprodução global *Maria Maria*, registrando os artistas que interpretaram na tela a ficção regionalista de Lindolfo Rocha. Segundo Fernandes,

A Dusá tinha uma aristocracia roubada de Vivien Leigh em sua performance como Scarlett O’Hara. Tão Scarlett, que o final propunha falas semelhantes e interpretações análogas ao ...E o Vento Levou. Feliz adaptação, que além do requinte de superprodução teve como grande mérito tirar o escritor Lindolfo Rocha e sua principal obra do ostracismo

em que se achavam desde o início deste século (FERNANDES, 1987, p. 218).

Houve, assim, um processo invertido na leitura da ficção: o público passa a conhecer a obra do autor, a partir da telenovela.

Neste trabalho, em especial no derradeiro capítulo, realizamos as análises, percorrendo temáticas que valorizaram a obra, e, neste caso, a figuração do duplo no romance, é sinal distintivo de uma visão holística do autor diante do seu tempo. Damos maior visibilidade a Maria Dusá, personagem intrigante que movimenta o romance até a sua última página.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Entendo que as palavras essenciais,
As que me exprimem, estarão nessas folhas
Que não sabem quem sou, não nas que escrevo.
Mais vale assim. As vozes desses mortos
Dir-me-ão para sempre.
Jorge Luis Borges*

Como foi dito, alguns excelentes escritores de Minas Gerais têm uma trajetória literária pouco conhecida. Por outro lado, muitos outros conterrâneos figuram como expoentes da produção literária brasileira nos cenários nacional e internacional. Um desses nomes esquecidos é o de Lindolfo Rocha. Poucos foram os estudos que problematizaram a produção desse escritor e que mesmo assim, não foram suficientes para tornar conhecido o legado do autor do romance *Maria Dusá*.

Considerando esse contexto e buscando ampliar a visibilidade do autor e da obra, percebemos, ao longo da pesquisa, que o nosso estudo só teria compreensão se percorrêssemos o movimento estético e histórico-cultural que antecedeu o pré-modernismo, se analisássemos o processo em que se formava a literatura no período de transição em início de século e se fizéssemos uma incursão teórica e interpretativa do romance bem como as aproximações do escritor com autores contemporâneos naquele período. Portanto, buscamos analisar a obra *Maria Dusá* e, mesmo sendo o estudo mais detido no romance, foi necessário trazer o nome do autor para que pudéssemos responder às perguntas suscitadas no limiar desta pesquisa: Por que *Maria Dusá*, o romance, foi esquecido no panorama da literatura brasileira? Por que uma obra escrita em 1910, por um autor nascido no norte de Minas Gerais é capaz de apresentar marcas de um realismo histórico e social, próprias do século XIX? Quais características de linguagem, complexidade narrativa e densidade dramática do romance? Tais características seriam suficientes para inserção de Lindolfo Rocha, ao lado de autores canônicos, no cenário literário nacional? O romance apresenta renovações estruturais que o podem alinhar com a estética pré-modernista?

Muito embora eu tenha dado ênfase à obra, as abordagens referentes ao autor e ao período em que está inserido o romance, tiveram importante acepção neste estudo. Destaquei pontos que merecem ser considerados quanto a não inserção de Lindolfo

Rocha no panorama da literatura nacional. Observamos na pesquisa que, apesar do ostracismo da obra e do autor na literatura, o pouco que encontramos deles é de uma significação expressiva.

Sobre Lindolfo Rocha, Nilo Bruzzi afirma ser ele um escritor profundamente regional e sua escrita de caráter universal. Para Bruzzi, o escritor conhecia meticulosamente os problemas do país, mas o sertão tinha de estar em primeiro plano, pois a “grandeza da nação só poderia ser aferida na periferia” (BRUZZI, 1953, p. 171).

Aqui, não tivemos como pretensão inserir o autor de *Maria Dusá* no cânone literário, e conforme nos lembra Harold Bloom em *O Cânone Ocidental* “Os próprios escritores, artistas, compositores determinam cânones, fazendo a ponte entre fortes precursores e fortes sucessores” (BLOOM, 2001, p. 495).

A ideia era trazer a público a apreciação da obra de Lindolfo Rocha que, no percurso do estudo, constatamos ser uma obra de grandeza literária no regionalismo da prosa pré-modernista. Entretanto, não poderíamos desvincular da pesquisa o estudo da vida do escritor, uma vez que foi de extrema importância identificar o projeto de escrita do autor no quadro literário brasileiro. Julgamos serem necessárias as aproximações com outros escritores do período pré-modernista, uma vez que Lindolfo Rocha também é protagonista na criação do panorama literário do pré-modernismo brasileiro.

Rocha preconizava, em sua obra, as concepções da cena social que se formava em princípio de século. Apesar de geograficamente afastado dos centros urbanos, não se limitou a uma atitude passiva diante dos problemas nacionais. Foi um escritor engajado pela escrita, nas questões emergentes da sociedade brasileira. Observamos, ao longo do trabalho, que o escritor, apesar da opacidade, detinha o poder da articulação política, fazia da sua escrita um instrumento de embate às carências sociais e tinha a imprensa como seu apostolado na defesa da justiça social.

Entre as menções que deparamos sobre a obra *Maria Dusá*, Lúcia Miguel-Pereira, em suas poucas considerações sobre o autor, observou que

[...] o importante do livro é a evocação, muito viva e sugestiva, da influência da mineração, com seus golpes rápidos de fortuna, sobre a gente de toda a sorte que atraía, bem como a anotação, que parece muito

cuidadosamente feita, da linguagem e hábitos dessa zona baiana (PEREIRA, 1973, p. 211-212).

Consoante às análises da obra, entre os importantes recortes que fizemos, destacamos, em particular, um estudo à personagem-protagonista Maria Dusá, que ao seu entorno, orbitam temas como a condição social da mulher no século XIX e a complexidade do mito do duplo. Sobre a personagem e pela habilidade do escritor em criá-la, Epitácio Cerqueira afirmou em seu livro que

Maria Dusá não foi só uma figura de lenda. Foi um ser humano real, que viveu a vida presente e deu fama a toda a região em meados do século XIX. Passou da vida que existiu de fato para a galeria feminina do regionalismo brasileiro (CERQUEIRA, 1995, p.119).

Como Candido observa, a criação de grandes personagens adquire pleno significado no contexto da trama, assim, “não espanta, portanto que a personagem pareça o que há de mais *vivo* no romance” (CANDIDO, 2001.p. 54).

Com a criação de Maria Dusá, uma mulher de personalidade forte e impetuosa, Lindolfo Rocha traz à cena literária uma figura feminina como metáfora de poder e de transgressão na sociedade brasileira finissecular. Sob esse aspecto, reporto às palavras de Antonio Candido, que considera que “a grande obra de arte literária (ficcional) é o lugar em que nos defrontamos com seres humanos de contornos definidos e definitivos, em ampla medida transparentes [...]” (CANDIDO,2011,p.45).

Na esteira desse pensamento, podemos dizer que Lindolfo Rocha constrói Dusá incorporada a uma teia de valores – religiosos, morais, político-sociais- pertinentes à sua época de criação. A personagem enfrenta distintas situações que a aproxima do humano. Talvez seja esse aspecto, muitas vezes de ordem metafísica, como diz Candido, é que “as personagens atingem a uma validade universal que em nada diminui a sua concreção individual [...]” (CANDIDO, 2011, p.46).

Diante dos pontos discutidos no trabalho, observamos a preocupação do autor em compor a obra, utilizando de uma visão crítica do momento em que estava inserido, revisitando estéticas anteriores para criar a verossimilhança em sua obra.

Dessa maneira, não nos surpreendeu que a obra *Maria Dusá*, filia-se aos romances pré-modernistas no que concerne à linguagem empregada, ao universo

retratado, às temáticas abordadas, enfim, a uma estética que já prenunciava uma nova ficção. A pesquisa confirmou que o escritor legitima uma escrita com estruturação renovada, desvinculada da ficção que ora não mais comungava com a realidade adjacente ao país.

Com certeza, este estudo não se esgota nas análises aqui depreendidas. Chegamos à conclusão, após findar este estudo, que muito ainda se pode desvendar sobre o autor, como por exemplo, maiores estudos sobre romances a publicar e suas possíveis correspondências deixadas. O mesmo se diga da sua obra prima, *Maria Dusá*, uma vez que caminha para a evolução de uma estética moderna, em aproximações com outras de igual valor, escritas no mesmo período. A abordagem que aqui fizemos, passa a ser uma leitura, dentre várias possíveis, da estética literária de Lindolfo Rocha. Portanto, o resultado deste trabalho, acreditamos, servirá para que outros estudos possam ser acrescidos no intuito de fomentar pesquisas acerca do autor e de suas obras.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Joaquim Alves de. “Um escritor da província”. In: ROCHA, Lindolfo. *Maria Dusá*. 2. ed. São Paulo : Ática, 2001 [Edição original: 1910.]

ARANHA, Graça. *Canaã*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2002.

ASSY, Nágila. Artigo científico. “O duplo na Literatura: reflexão psicanalítica”. Disponível em: < <http://cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=2931>>. Acesso: 24/11/2013.

ARAÚJO, Emanuel. “A arte da sedução: sexualidade feminina na colônia”. In: PRIORI, Mary Del. (org.) *História das mulheres no Brasil*. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2012. p. 45-77.

AUGUSTI, Valéria. “Do gosto inculto à apreciação douta: a consagração do romance no Brasil dos oitocentos”. In: ABREU, Márcia (org.). *Trajetórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX*. Campinas, São Paulo: Mercado das Letras, 2008. p. 393-414.

BAPTISTA, Abel Barros. *Ensaio de curso de literatura brasileira*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2005.p 41-80.

BARBOSA, João Alexandre Artigo científico. “O cânone na história da literatura brasileira”. Disponível em: < <http://seer.ufrgs.br/organon/article/viewFile/29708/18366>>. Acesso: 20/09/2013.

BARBOSA, João Alexandre (seleção e apresentação). *José Veríssimo: crítica e história literária. Rio de Janeiro, Livros técnicos e científicos*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo- EDUSP, 1977.

BARTHES, Roland *et alli*. *Literatura e realidade (que é o realismo?)*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Tradução de Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987. p.85-91.

BECHARA, Evanildo. (org.). *Dicionário Escolar da Academia Brasileira de Letras: Língua Portuguesa*. São Paulo: Companhia Editora nacional, 2011.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar – A aventura da Modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. Título original: All That is Solid Melts Into Air

BLOOM, Harold. *O Cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*.Rio de Janeiro, Objetiva, 2001.

- BOSI, Alfredo. *A Literatura Brasileira: vol. V - O Pré-Modernismo*, 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1973.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 412p.
- BOUDOUX, Adriana Silva Teles. *Entre o céu e o inferno: garimpendo representações identitárias no romance das lavras diamantinas*. 2008. Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana. 2008. 11/06/2008. Disponível em: <www.uefs.br/ppgldc/mestrado/Bancas_2006.pdf>. Acesso: 06/11/2013.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, P. *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Süssekind, Jorge Laclette, Maria Thereza Rezende Costa, Vera Whately. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 261-287.
- BROCA, Brito. *Naturalista, parnasianos e decadistas: vida literária do realismo ao pré-modernismo*. Vol.5. Editora da Unicamp, 1991.
- BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- BRUNEL, P. *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Süssekind, Jorge Laclette, Maria Thereza Rezende Costa, Vera Whately. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- BRUZZI, Nilo. *O homem de Maria Dusá*. Rio de Janeiro: Ed. Aurora, 1953.
- CANDIDO, Antonio. ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. 12. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CANDIDO, Antonio. A personagem no romance. In: *A personagem de ficção*. 12. ed. Coleção Debates/literatura. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz/Publifolha, 2000. (Grandes nomes do pensamento brasileiro).
- CANDIDO, Antonio. O escritor e o público: In: _____. *Literatura e Sociedade*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz/Publifolha, 2000. (Grandes nomes do pensamento brasileiro).

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997.

CANDIDO, Antonio. *A Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CARVALHO, José Murilo. “Aspectos históricos do Pré-Modernismo brasileiro”. In: CARVALHO, José Murilo *et alli. Sobre o Pré-Modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988.

CASSIRER, Ernest. Tradução de J. Guinsburg, Mirian Schnaiderman. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 2009. Título original: Sprache und mythos.

CERQUEIRA, Epitácio Pedreira de. Artigo científico. “Ocorrência do diamante na Bahia”. In: Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia. v. 101 (jan-dez) 2006. – Salvador: IGHB, 2006.364 p.

CERQUEIRA, Epitácio Pedreira de. *Lindolfo Rocha: o advogado do sertão*. Rio de Janeiro: Record, 1995.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2003. (Série Humanitas)

CORRÊA, Almir Aquino. *Historiografia, cânone e autoridade*. In: CELLIP-CONGRESSO DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS DO PARANÁ, 8., 1995. *Anais...* Umuarama, p. 323-328, 1995.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 7ª ed. São Paulo: Global, 2004. p. 4-399.

COUTINHO, Afrânio. Um sertão rude e belo. In: ROCHA, Lindolfo. *Maria Dusá*. 2. ed. São Paulo : Ática, 2001 [Edição original: 1910.]

COUTINHO, Afrânio. *Conceito de Literatura Brasileira (Ensaio)*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1960.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

DOURLEN, Michéle-Ansart. “A noção de alteridade: do sujeito segundo a razão iluminista à crise de identidade no mundo contemporâneo”. In: NAXARA, Márcia Regina Capelari; MARSON, Izabel Andrade; MAGALHÃES, Marion Brephol de (orgs.). *Figurações do outro na história*. Uberlândia: EDUFU, 2009, p. 23-35.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972. 143 p.

ENGEL, Magali. *Meretrizes e doutores: saber médico e prostituição no Rio de Janeiro (1840-1890)*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

FRANÇA, Júnia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina de. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 8. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

FERNANDES, Ismael. *Memória da Telenovela Brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1987, p.218.

FILHO, Aloísio de Carvalho; LEÃO, Múcio; BRUZZI, Nilo.; COUTINHO, Afrânio. *Lindolfo Rocha*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1953.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à Teoria da Literatura*. São Paulo: Ática, 1994.

JOBIM, José Luís. A história da literatura como questão no Brasil. In: CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC TRAVESSIAS, 9., 2004, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: Abralic/UFRGS, 2004. 1 CD ROM.

KOLAKOWSKI, Leszek. *A Presença do Mito*. Tradução de José Viegas Filho. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981. Título original: *Obecnosc mitu*.

LAFETÁ, João Luíz: 1930 – *A crítica e o modernismo*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LAJOLO, Marisa. *Como e por que ler o romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

LAMAS, Berenice Sica. *O duplo em Lygia Fagundes Telles: um estudo em literatura e psicologia*. Porto Alegre: Edipucrs, 2004.

LEÃO, Múcio. “Maria Dusá”. In: *Lindolfo Rocha*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1953.

LEITE, Lígia C. M. “Sobre João Simões Lopes Neto”. In: *Sobre o pré-modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988.

LIMA, Luiz Costa. “Documento e ficção”. In: *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

LIMA, Luiz Costa Lima. *A Literatura e o Leitor - Textos de Estética da Recepção*. Hans Robert Jauss...et al. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LOPEZ, Luiz Roberto. *Cultura Brasileira: De 1808 ao pré-modernismo*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS/MEC/SESu/PROEDI, 1998.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Lisboa: Editorial Presença, s.d. 203p.

MALLARD, Letícia et al. *História da Literatura: Ensaios*. 2.ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1995.

MATTOSO, Kátia M. de Queirós. *Bahia, século XIX: uma província no império*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

MEMÓRIA GLOBO. *Dicionário da TV Globo, v.1: programas de dramaturgia & entretenimento*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2003.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *História da literatura brasileira: prosa de ficção - de 1870 a 1920*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

MOISES, Massaud. *História da Literatura Brasileira: vol.II – Realismo e Simbolismo*. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

MOISES, Massaud. *História da Literatura Brasileira: vol.III – Modernismo*. 6. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

MUZART, Zahidé Lupinacci. “A questão do cânone”. In: ____ *Revista Anuário de Literatura* v.3. UFSC, Santa Catarina, p.85-94, 1995.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “A modernidade em ruínas”. In: ____ *Altas literaturas: escola e valor na obra crítica de escritores modernos*”. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

PRIORE, Mary Del (org.). *História das mulheres no Brasil*. 10. ed., São Paulo: Contexto, 2012.

PRIORE, Mary Del. “Magia e medicina na colônia: o corpo feminino”. In: PRIORE, Mary Del (org.). *História das mulheres no Brasil*. 10. ed., São Paulo: Contexto, 2012.

QUINTANEIRO, Tânia. *Retratos de Mulher: o cotidiano feminino no Brasil sob o olhar de viajadores do século XIX*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

RAGO, Margareth. *Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

RAGO, Margareth. “Sequestro da sexualidade insubmissa”. In: *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar- Brasil 1890-1930*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985. p. 85-93.

ROCHA, Lindolfo. *Maria Dusá*. 2. ed. São Paulo : Ática, 2001 [Edição original: 1910.]

SAMPAIO, Teodoro; SANTANA, José Carlos Barreto de. *O Rio São Francisco e a Chapada Diamantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SAMUEL, Rogel. *Manual de Teoria Literária*. Rio de Janeiro: Petrópolis: Vozes, 1985.

SANTANA, José Carlos Barreto de. Artigo: “Euclides da Cunha e Teodoro Sampaio”. Disponível em < <http://www.unesp.br/aci/jornal/249/opiniaio.php>> Acesso: 20/10/2014

SANTIAGO, Silviano. Retórica da Verossimilhança. In: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SANTOS, Pedro Brum. *Teorias do romance: relações entre ficção e história*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 1996. 85p.

SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SILVA, Glaybson Guedes Barboza da. *Homens com sonhos de riquezas inexauríveis: virilidade, ambição e violência nas minas de diamantes de lençóis (1850 – 1870)*. 2012. 201f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2012. Disponível em < <http://www.pppg.uefs.br/> >. Acesso: 02/02/2014.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1969.

SOARES, Luiz Carlos. *Rameiras, ilhoas e polacas – A prostituição no Rio de Janeiro do século XIX*. São Paulo: Ed. Ática, 1992.

TELES, Gilberto M. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. 15 ed. Rio de Janeiro. Petrópolis: Vozes, 1999.

TELES, Gilberto Mendonça. Artigo Científico. “O lu(g)ar dos sertões”. Disponível em http://www.cesjf.br/revistas/verbo_de_minas/edicoes/2009/06_GILBERTO_VM_12010.pdf.> Acesso: 02/12/2014.

TELLES, Norma. “Escritoras, escritas e escrituras”. In: PRIORE, Mary Del (org.). *História das mulheres no Brasil*. 10. ed., São Paulo: Contexto, 2012. P. 401-442.

TOLEDO, Carlos de Almeida. *A região das lavras baianas*. 2008. 246f. Tese de doutorado (Doutorado em Geografia Humana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8136/tde-27082008-135058/pt-br.php>>. Acesso: 20/06/2014.

VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VERÍSSIMO, José – *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Record, 1998.

VILLAR, Mauro de Salles. (org.). *Dicionário Houaiss Conciso*. Instituto Antônio Houaiss. São Paulo: Moderna, 2011.