

**ARMORIALISMO E/OU REGIONALISMO EM A HISTÓRIA DE BERNARDA SOLEDADE: A TIGRE DO SERTÃO, DE RAIMUNDO CARRERO**

**ARMORIAL MOVEMENT AND/OR REGIONALISM IN A HISTÓRIA DE BERNARDA SOLEDADE: A TIGRE DO SERTÃO, BY RAIMUNDO CARRERO**

Cristiane Amorim<sup>1</sup>

Doutoranda em Literatura Brasileira  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
(cristiane.amorim@globocom)

**RESUMO:** À época da publicação de **A história de Bernarda Soledade: a tigre do sertão** (1975), primeiro título carreriano, cuja fabulação se passa na fictícia e sertaneja Puchinã, a crítica, de maneira quase unânime, insistiu na vinculação da obra ao Movimento Armorial e, simultaneamente, na recusa do epíteto “regionalista”, justificada pelo caráter “universal” da novela. Neste artigo – a partir do estudo do Armorialismo, com base, sobretudo, no texto “O movimento armorial”, de Ariano Suassuna, e do Regionalismo, tendo como suporte teórico **A tradição regionalista do romance brasileiro**, de José Maurício Gomes de Almeida, – procura-se demonstrar em que medida esse título de Raimundo Carrero pode ou não ser considerado Armorial e/ou Regionalista.

**Palavras-chave:** Regionalismo; Movimento Armorial; A história de Bernarda Soledade; Literatura Brasileira

**ABSTRACT:** At the time of **A história de Bernarda Soledade: a tigre do sertão** (1975) publication, first carrerian work, whose story takes place in the fictional and countryside Puchinã, critics, almost unanimously, insisted on linking the work to the Armorial Movement and, simultaneously, on refusing the epithet “regionalist”, justified by the “universal” nature of the novel. In this paper – based on the study of the Armorial Movement, based on, mainly, “O movimento armorial”, by Ariano Suassuna, and on Regionalism, theoretically supported by **A tradição regionalista do romance brasileiro**, by José Maurício Gomes de Almeida, – the aim is to demonstrate to what extent this book by Raimundo Carrero can or not be considered Armorial and/or Regionalist.

**Keywords:** Regionalism; Armorial Movement; The story of Bernarda Soledade; Brazilian Literature

### **As insígnias de “Bernarda Soledade”: a questão Armorial**

Raimundo Carrero nunca escondeu que foi apadrinhado por Ariano Suassuna. Sua novela de estreia, “A história de Bernarda Soledade, a tigre do sertão”, lançada em 1975, nasceu imersa no Movimento Armorial, encabeçado pelo autor de **A pedra do reino**. Em 1977, Suassuna publica um texto explicativo (“O movimento armorial”) sobre o armorialismo e destaca suas linhas mestras no campo artístico. Se por um lado já haveria, precedente ao movimento, uma arte com traços armoriais, envolvendo pintura, escultura, cerâmica, tapeçaria, gravura, dança, arquitetura, literatura e cinema, por outro, é possível vislumbrar nesse “manifesto” do

<sup>1</sup> Bolsista do CNPq - Brasil

autor paraibano, sobretudo, uma ânsia de consolidação e ampliação das ideias que começara a difundir no final da década de cinquenta.

Embora o princípio do armorialismo seja elaborar uma arte erudita a partir da incorporação e recriação das raízes populares da cultura brasileira, deve-se atentar que “cultura brasileira”, no texto de Suassuna, encontra-se quase como sinonímia de “cultura nordestina”. Há um esforço discursivo para abarcar o país, mas linhas e entrelinhas revelam a antiga concepção de que é no nordeste, no sertão, – pelo cultivo das tradições – que se pode vislumbrar a verdadeira nacionalidade. O autor de **A pedra do reino** não nega ainda o flerte com a Escola do Recife e, no tópico referente à literatura armorial, destaca sua forte ligação com o Romanceiro Popular Nordestino e a Literatura de Cordel, repleta de brasões, bandeiras, estandartes e imagens emblemáticas.

No prefácio à obra de estreia do escritor pernambucano, intitulado “Carrero e a novela armorial”, Suassuna destaca os pontos de toque entre Bernarda e o armorialismo. O principal seria a íntima relação com o “espírito áspero e mágico do Romanceiro Popular do Nordeste, as quais ressaltam à primeira vista, deste o título de sua novela” (SUASSUNA, 2005, p. 25). Em seguida, esclarece que “no Sertão, a palavra tigre é feminina e designa a onça negra, como pode referir-se a uma mulher valente e cruel” (SUASSUNA, 2005, p. 26). Outro ponto seria “a forma de escrever emblemática” (SUASSUNA, 2005, p. 26) de Raimundo Carrero. De acordo com o autor paraibano, ele utiliza imagens concretas, típicas da literatura armorial, aparentada não apenas com os

Monstros sagrados da Poesia, mas também com a gravura, a tapeçaria, a escultura e os estandartes armoriais, que pulsam, todos, em consonância com o espírito épico e emblemático do Povo Brasileiro e de sua Arte. (SUASSUNA, 2005, p. 28)

Destaca ainda que “Anrique”, um dos personagens da novela carreriana, é grafado conforme “a maneira medieval que se pronuncia o nome no Sertão nordestino” (SUASSUNA, 2005, p.30). E, sobre esse suposto medievalismo d’A história de Bernarda Soledade, afirma que

As imagens podem parecer “medievais” aos outros, mas que nós, nordestinos e armoriais, sabemos que se originam muito mais dos estandartes populares dos espetáculos do Povo do Nordeste, sendo por aí que reencontram, de uma forma brasileira, certas formas e valores medievais ainda vivos aqui. (SUASSUNA, 2005, p. 29)

As vinculações ao Movimento Armorial sem dúvida contribuíram para a divulgação de “A história de Bernarda Soledade”. Todavia, alimentaram uma crítica, à época de sua publicação, que procurava, numa acepção reducionista, apenas apontar os pontos em comum entre a novela e o Movimento. Mario Martins, por exemplo, em texto crítico sobre a novela carreriana, publicado na Revista Colóquio/Letras em 1976, após repetir um a um os elementos a que Suassuna faz referência no prefácio, inicia um detalhamento do que poderia ser armorial em Bernarda. Identifica, então, o bordado feito por Inês durante toda a parte da narrativa marcada por algarismos romanos, que se passa em um “agora” decadente anterior ao também “agora” da trama assinalada por letras:

A literatura armorial, marcada pela heráldica nobre ou popular, exprime-se, pois, em símbolos vistosos, mas ao gosto da gente do Nordeste [...]. Literatura emblemática e alheia à abstração, tende ela a formular-se em símbolos sensoriais, como o galo vermelho, bordado por Inês. Este galo acompanha a novela, do começo ao fim, e dá-nos o pensamento cifrado desta história de sexo e de morte. (MARTINS, 1976, p. 58)

Em seguida, Martins, como se procurasse a significação simbólica do galo na narrativa, pergunta: “Com que intenção bordava ela o galo vermelho?” (MARTINS, 1976, p.59). Mais à frente, parece ensaiar uma resposta: “o amor e o sangue dominam as três mulheres, até a medula da alma” (MARTINS, 1976, p.59).

De fato, se há uma dificuldade na compreensão do papel do galo na novela carreriana, é inegável que esse tecido é de suma importância na obra, sobretudo por tornar-se posteriormente uma espécie de sudário para a matriarca Gabriela e, logo após, a insígnia dos Soledade – fato que escapou a quase todos os críticos.

Em um primeiro instante, o narrador afirma que Inês o bordava para dar a Anrique. Considerando a cor da ave, vermelha, pode-se inferir que era símbolo da relação erotismo/morte que envolvia tio e sobrinha. Bernarda, Inês e Anrique compunham uma relação triangular e incestuosa, nutrida por desejo, traição e vingança. A altivez e o espírito combativo do galo podem ainda se associar à força e à coragem do irmão do coronel Pedro Militão.

No entanto, mais adiante, o narrador revela que o galo “seria o presente para a menina que já morreu” (CARRERO, 2005, p. 58). A menina era filha de Bernarda e Anrique e, apesar da doença, nunca chorara como uma verdadeira

Soledade (CARRERO, 2005, p. 83). Também nunca conheceu o pai e a mãe a renegou inicialmente porque queria um homem para comandar as terras de Puchinã. Neste caso, o galo parece simbolizar a valentia dessas mulheres envoltas, conforme o sobrenome atesta, em saudade e solidão.

O galo de Inês também se contrapõe aos passarinhos criados pelo coronel Pedro Militão. Se aquele revela o vigor das Soledade, estes caracterizam a fragilidade ou, no mínimo, o comportamento antibelicista do pai de Bernarda, contrastando com seu título (coronel) e com seu nome (Pedro = pedra) e sobrenome (Militão), mescla de referência militar com a brutalidade do encontro vocálico (ão).

Em outra referência à ave na narrativa, Inês alerta que “os galos da madrugada já não cantam mais” (CARRERO, 2005, p. 78). Aqui fica evidente a simbologia mais corrente do animal, como “luz e ressurreição”, anunciador do “dia que sucede a noite” (CHEVALIER, 2005, p. 458). Se Puchinã está envolta em sombras, escuridão, tempestades, a ausência do canto do galo indicia a impossibilidade de renovação, de Sol. Em verdade, o astro rei – grafado com maiúscula, sinal, talvez, de sua supremacia – surge na narrativa apenas por ocasião da morte de Gabriela, pisoteada pelos cavalos selvagens. O galo vermelho adornado de prata torna-se uma espécie de sudário que cobre o rosto esmagado da matriarca dos Soledade. A mãe de Bernarda, única mulher integralmente vítima da ânsia de poderio da filha, aproxima-se da figura de Cristo por carregar, sem culpabilidade, em sua via-crúcis, o peso das faltas alheias. Ela é iluminada pelo Sol. A única Soledade liberta, enfim.

No último ato, o galo vermelho ornamentado de prata, com as marcas do sangue de Gabriela, em meio à tempestade, é fincado no meio do pátio da fazenda como um estandarte, “uma bandeira medonha” (CARRERO, 2005, p. 120). Tudo o que a ave representou no decorrer da narrativa – vigor, valentia, espírito bélico, desejo – se transmuta em sangue, em morte, mas permanece como insígnia de uma personagem toda luta, de uma personagem tigre, que não verga mesmo diante da mais completa ruína.

As críticas à época do lançamento d’ “A história de Bernarda Soledade” limitaram-se quase sempre a repetir em unísono o prefácio de Suassuna ou, no máximo, a apontar aspectos armoriais sem especificar sua função, como se houvesse uma gratuidade no uso de tais “bandeiras” no texto. Affonso Romano de

Sant'Anna, por exemplo, publica na revista *Veja* em 1976, uma avaliação da novela carreriana na qual contrapõe a ficção armorial aos romances de 30. Para Sant'Anna, os armorialistas

Se fecham numa visão especular, narcisista e imaginária de um passado fantasmático em vez de ingressarem num universo crítico e mais doloroso que constitui o nível artístico do simbólico (SANT'ANNA, 1976, p. 114).

Ao que parece, o crítico não penetrou o suficiente na narrativa para compreender o indubitável “nível simbólico”. Além disso, parece avaliar o Movimento Armorial a partir de uma perspectiva ou proposta do regionalismo de 30, o que não se justifica. Os caminhos de “Bernarda Soledade” são outros – questão que será posteriormente retomada.

Na novela carreriana, além do galo bordado por Inês, outra “imagem concreta” – Armorial, por ter suas raízes entranhadas na cultura popular nordestina – é corretamente apontada por Mario Martins:

É precisamente a loucura amorosa da mãe de Gabriela que nos dá a página mais armorial da novela [...]. Lembra-nos quase uma tapeçaria de assunto nupcial, onde não faltam bandeiras, com desenhos simbólicos de toiros e pombas brancas, e até um estandarte vermelho, do noivo, com o galo de esporões de marfim (MARTINS, 1976, p. 59).

O analista, um dos poucos a tentar compreender a função que as imagens desempenham na narrativa, prossegue:

Pela sua clareza, salta à vista o significado erótico dos toiros negros, desenhado nos estandartes dos cavaleiros, e das pombas de lábios bonitos e pintados, nas bandeiras vermelhas das donzelas. [...] E se os touros negros, nas bandeiras brancas, constituem como que o pano de fundo da obsessão masculina, naquela casa sem homens, o galo cravejado de ouro representa o noivo de Gabriela [...]. E o galo que Inês foi bordando pelo tempo fora símbolo da ânsia comum das três mulheres? (MARTINS, 1976, p. 59).

No delírio idílico de Gabriela, há, de fato, como em todo o percurso ficcional, um intenso potencial erótico. Após o cantar do galo (anunciador da vida, da alegria, da luz), cavaleiros e donzelas estarão preparados para as bodas: eles “empunharão bandeiras brancas com o desenho de um touro preto no centro, olhos de fogo e chifres de marfim” (CARRERO, 2005, p. 56-7); elas “conduzirão bandeiras vermelhas com o desenho de uma pomba branca no centro. Essa pomba não terá

bico, mas apenas lábios bem feitos e bem pintados” (CARRERO, 2005, p. 57). O noivo “trará um estandarte, que é uma bandeira encarnada com um galo todo cravejado de ouro e dois esporões de marfim” (CARRERO, 2005, p. 57). No encontro do touro com a pomba, em insígnias, a potência do macho e a pureza e sensualidade da fêmea se revelam envoltas numa aura “surrealista” de teor nordestino. Mario Martins aproxima ainda a ave, bordada na bandeira que o noivo ostenta, ao próprio noivo e, assim, termina por correlacionar o galo de Inês ao anseio da presença do varão numa terra habitada apenas por mulheres – o que constitui sem dúvida uma possibilidade interpretativa. Se a flâmula que Bernarda finca em Puchinã não tem como imagem uma feminina pomba, mas o galo, pode ser, como suspeita Martins, por representar a eterna busca das Soledade pelo macho. Todavia, é possível que simbolize, em verdade, a própria condição máscula, guerreira, despótica, da filha mais velha de Pedro Militão.

Vale notar que a louca Gabriela é a única personagem que projeta um futuro (ainda que seja, em parte, réplica dos tempos idos); as demais, Inês e Bernarda, estão presas a um agora decadente ou, no caso da tigre, atrelada a um passado de glória que deseja reconstituir em seu bordar incessante. Esse “futuro”, repleto de musicalidade, festejos, erotismo, uma ode à alegria, contém certo apelo dionisíaco. Somente Gabriela é capaz de, por vezes, saborear a existência porque imersa nas teias da loucura: contraditoriamente aprisionada e livre.

De todas as “imagens concretas”, a mais intensa – e talvez mais nordestina por conta da carga de religiosidade atrelada ao elemento mágico típico dos romanceiros – é a do Santo Guerreiro, de cujas feridas emana sangue durante todo o percurso da narrativa marcada por algarismos romanos. Sobre esses trechos, Suassuna observa que “dão a impressão de que não foram somente escritos, foram cortados a canivete, fazendo brotar da madeira, com os cortes, o vermelho do sangue” (SUASSUNA, 2005, p. 28-9).

Também a sela que Anrique usava em Imperador assemelha-se a uma tapeçaria: era “de couro de bezerro, toda adornada de fios de ouro e prata, cheia de ramagens de seda com a figura de um tigre de cada lado” (p. 51). A figura do tigre, “símbolo da casta guerreira” (CHEVALIER, 2005, p. 883), que “evoca, de maneira geral, as ideias de poder e ferocidade” (CHEVALIER, 2005, p. 883), parece, no entanto, revelar, sobretudo, a íntima ligação de Anrique e Bernarda (a tigre), que

compartilhariam não apenas o mesmo sangue, mas a mesma selvageria instintiva.

O próprio Carrero alerta sobre sua novela: “leia para ver, não para compreender” (CASTELLO, 2005, p. 18), ratificando a ideia de prosa visual, imagética. E, em CD-ROM sobre o armorialismo (NEWTON; TELES, 2008), o autor pernambucano afirma que, n’ “A história de Bernarda Soledade”, assim como nos folhetos de cordel, não há penetração psicológica. A narrativa se desenvolve com base em imagens, metáforas, insígnias. A ação, e não a explicação, constitui o cerne da novela. De fato, o narrador é, em verdade, um escultor. Não há princípio reflexivo ou crítico (ao menos, explícito): apenas fatos, entrecortados por alguns diálogos, sempre repletos de intensa carga visual. O discurso indireto livre aparece discretamente e os personagens, movidos pelo *pathos*, impulsionados pela vontade, são imersos em certo primitivismo e, portanto, nada introspectivos. Porém, não se pode negligenciar que essas imagens são uma rica possibilidade de revelação do íntimo dos seres carrerianos e, de certa maneira, constituem, por vezes, uma forma simbólica de “penetração psicológica”, o que ocorre, por exemplo, a partir do correlato objetivo espacial, entre a decrepitude da casa-grande e a decadência das Soledade, ou temporal, entre a tempestade que assola Puchinã e o tormento vivido por Bernarda, Inês e Gabriela.

Outras imagens merecem ainda destaque como a do santuário refletido nos olhos de Bernarda: “Permanece ajoelhada, o santuário bem dentro dos olhos” (CARRERO, 2005, p. 35). Aliás, esse templo é um personagem com o qual as Soledade interagem do início ao fim da trama.

A recorrência fantasmática – os gemidos do coronel Pedro Militão, enforcado no milharal, e o permanente cavalgar de Imperador, assassinado por Pedro, – num primeiro instante suporia um diálogo com a literatura latino-americana. Tomando como base a classificação de Todorov, em **Introdução à literatura fantástica** (2004), “A história de Bernarda Soledade” seria enquadrada no universo do maravilhoso, já que há uma aceitação, sem estranhamento, por parte dos personagens e do narrador (e também do leitor) desses eventos e não é fornecida nenhuma explicação “racional” que justifique e/ou explique o sobrenatural. O único e breve espanto ocorre quase ao fim da narrativa quando Inês vê jorrar sangue do Santo Guerreiro. De acordo com o narrador, ela “não acredita que o sangue é verdadeiro” (CARRERO, 2005, p. 113). Neste caso, a classificação seria fantástico-

maravilhoso, por haver de qualquer forma uma admissão do extraordinário.

Todavia, a fonte de “Bernarda” está, na verdade, em seu universo mais próximo: os folhetos de cordel. Haroldo Bruno, no ensaio “Dois nordestes: o real e o mítico”, verifica que Carrero “não perde de vista, no entanto, as raízes populares e tradicionais da novelística nordestina, e estas se refletem na visão mágica que invoca fantasmas, assombrações” (BRUNO, 1980, p. 80). Pode-se, então, afirmar que esse aproveitamento do elemento mágico dos romanceiros pelo texto literário também vai de encontro à proposta armorial, mormente ao criar belas imagens como a do fantasmagórico cavalo Imperador trotando no telhado da casa-grande.

Na fala de Bernarda Soledade para a irmã, é possível vislumbrar uma outra imagem que flerta com o maravilhoso (seja ele latino-americano ou nordestino):

É preciso, agora, deixar que as plantas rasteiras tomem conta dela [da casa], subam pelas nossas pernas, embriaguem nosso sangue e nossos corações. Teremos, então, cabelos de folhas, mãos e pernas de árvores (CARRERO, 2005, p.114).

Como se pode verificar, a novela carreriana tem de fato uma ligação estreita com o Movimento Armorial, cuja base não é social, mas estético-cultural, porque busca nas raízes da cultura, sobretudo nordestina, embora com aspirações de valorização do nacional, uma forma elevada de expressão literária, de teor mágico e imagético.

### **O sertão de Benarda Soledade: prosa regionalista?**

Em reportagem na revista *Veja*, de 25 de fevereiro de 2009, intitulada “Minha terra tem primores”, ficcionistas expõem suas restrições quanto ao termo “regionalista”. Para Milton Hatoum, “o conceito de regionalismo ficou datado e precisa ser revisado” (TEIXEIRA, 2009, p. 98). Após citar Raimundo Carrero e Ronaldo Correia de Brito como escritores que “também já protestaram contra o rótulo” (TEIXEIRA, 2009, p. 98), o autor da matéria, Jerônimo Teixeira, observa que curiosamente “a classificação que hoje parece pejorativa responde pelas melhores obras da ficção brasileira do século XX” (TEIXEIRA, 2009, p.98). O jornalista acirra a polêmica ao apontar, de acordo com sua perspectiva, o desgaste de “certas marcas regionalistas”: “Junte um coronel, alguns retirantes, um ou outro jagunço, embale



tudo em uma linguagem ‘oral’, e está pronto um romance nordestino” (TEIXEIRA, 2009, p. 98-9).

Em seguida, assinala a imprecisão do termo e propõe a seguinte questão:

Se qualquer lugar, afinal, pode ser uma “região”, por que as narrativas manauaras de Milton Hatoum seriam regionais, quando os contos cariocas de Rubem Fonseca ou curitibanos de Dalton Trevisan passam por “urbanos”? (TEIXEIRA, 2009, p. 99).

Jerônimo Teixeira, embora não aborde a questão de forma acadêmica, científica, consegue na breve matéria tocar em muitos pontos que se tornaram polêmicos quando o assunto é regionalismo. Ele ainda complementa: “Afirmar que a boa literatura não é regional, mas “universal”, não resolve a parada. “Universal” é um adjetivo ainda mais gasto e vago” (TEIXEIRA, 2009, p. 99).

Janilto Rodrigues de Andrade, no texto “Ponto e contraponto na escritura de Raimundo Carrero”, ao avaliar a obra do escritor pernambucano, observa uma tendência dos pesquisadores a afastar o rótulo “regional” substituindo-o pelo de “universal”: “(Considero insulsa a crítica que, escorando-se em clichês carcomidos, nada acrescenta às obras às quais são aplicados. Coisas como: é escritor que transcende do regional para o universal [...])” (ANDRADE, 1994, p. 37). Para Andrade, há na prosa carreriana “muito pouco de regionalista” (ANDRADE, 1994, p. 37). E, embora declare que o debate é fastidioso, lança a questão: “o que é regional não pode ser universal?” (ANDRADE, 1994, p. 37). O analista também toca em pontos polêmicos, mas não chega a dissecar o texto de Carrero de modo a compreender se há ou não marcas do regionalismo – única forma possível de pôr um fim à discussão.

Em “Dois nordestes: o real e o mítico”, Haroldo Bruno declara que o autor pernambucano “não está animado a fazer ficção regionalista” (BRUNO, 1980, p. 80). De acordo com o crítico, “A história de Bernarda Soledade lembra apenas a região, seus costumes, suas peculiaridades linguísticas. Embora não aliene inteiramente a paisagem natural, a trama poderia decorrer em qualquer localização” (BRUNO, 1980, p. 80). Novamente, há uma análise rarefeita de tema tão controverso.

É Mario Martins quem se esforça por buscar no texto, ainda que de maneira tímida, elementos que justifiquem a recusa do epíteto regional. Em “Uma novela armorial [crítica a A história de Bernarda Soledade: a tigre do sertão]”, ele

ressalta que a narrativa “fala-nos de ‘guerreiros’, em vez dos habituais capangas, ‘cabras’ e cangaceiros das lutas sertanejas” (MARTINS, 1976, p. 57). Observa ainda que não há “quase nenhum folclore, pouca linguagem de sertanejo. Apesar disso, sentimo-nos situados no Nordeste áspero e sanguinolento do Brasil, à espera duma desgraça” (MARTINS, 1976, p. 57).

É possível citar ainda o próprio texto da orelha de **O delicado abismo da loucura**, no qual Samuel Leon, ao discorrer sobre a trilogia que compõe a obra, conclui que as novelas

Têm em comum a mesma geografia: Santo Antônio do Salgueiro. Essa marca de origem se constitui em uma referência fundamental para entender o Nordeste de Raimundo Carrero. Não há regionalismo na sua literatura. Há geografia [...]. Nada que não possa conter a literatura de 30, ou seus sucedâneos, que se integram como paisagem afetiva, como detalhe, nunca como centro. Esse equívoco de interpretação deve ser desmanchado, pois a narrativa de Carrero busca, em sua particularidade sertaneja, um sentido universal.

Novamente a recusa do regional se dá através da sobreposição do universal – o que remete à questão proposta por Janilto Andrade.

O próprio Carrero, no CD-ROM sobre o Movimento Armorial (NEWTON; TELES, 2008), ratifica seu pertencimento a esta “escola” e frisa com certa insistência que o Armorialismo e o Regionalismo são completamente distintos, tendo em vista a preocupação estética do primeiro e o sentido, sobretudo, documental, sociológico, conteudista, do segundo.

Em **A tradição regionalista no romance brasileiro**, obra de referência que procura compreender as controvérsias que envolvem o Regionalismo e suas raízes, José Maurício Gomes de Almeida desvela boa parte das conjecturas aqui expostas. O analista verifica que

[...] a constante transformação que o romance regionalista vai experimentando no correr do tempo, atendendo a solicitações estético-culturais diversas, leva-nos obrigatoriamente a refletir sobre o valor relativo e limitado de qualquer conceituação de regionalismo que se possa fixar (ALMEIDA, 1999, p. 22).

Esse alerta coloca em xeque os posicionamentos da crítica que, quando fala em Regionalismo, quase frequentemente se refere às obras produzidas pela geração de 30, como se houvesse um molde de ficção que definisse o movimento. Além do regionalismo de caráter realista ou documental, há – ressalta José Maurício

– um outro, o mítico, da linhagem de Guimarães Rosa e Adonias Filho (ALMEIDA, 1999, p. 20).

O autor observa ainda que no Indianismo e, mais à frente, no seu desdobramento, o sertanismo, se encontra a gênese do Regionalismo. A temática sertanista surge, no entanto, com o intuito de afirmação nacional e não regional. O sertanejo, mescla primordialmente do branco com o índio, habitante de áreas isoladas, seria mais autêntico, porque “fiel às tradições, aos costumes, à linguagem e a própria natureza do Brasil” (ALMEIDA, 1999, p. 39). Todavia, apesar da utilização de tipos regionais, essas obras da ficção romântica não podem ser consideradas regionalistas em sentido *stricto sensu* justamente porque “nessa fase o escritor brasileiro está mais preocupado com uma afirmação nacional do que regional” (ALMEIDA, 1999, p. 55). José Maurício Gomes de Almeida procura apontar, então, os fundamentos do Regionalismo:

De vez que região implica uma parte dentro de um todo mais amplo – o país como tal –, a arte regionalista *stricto sensu* seria aquela que buscaria enfatizar os elementos diferenciais que caracterizariam uma região em oposição às demais ou à totalidade nacional.

Existe latente em todo o posicionamento regionalista – manifeste-se ele no campo artístico-cultural ou político-social – uma consciência orgulhosa dos valores locais e um desejo de vê-los afirmados, reconhecidos, no plano nacional. [...]

São as regiões que apresentam fisionomia cultural melhor definida e diferenciada que suscitam, em nível mais profundo e coerente, a consciência regionalista (ALMEIDA, 1999, p. 54-5).

Para o crítico pouquíssimas obras “urbanas” são regionalistas exatamente porque os elementos que constituem o urbano não diferenciam uma cidade de outra. Na verdade, costumam ser comuns aos grandes centros; não há, mormente, peculiaridades que caracterizem a região.

Deve-se atentar ainda que, para ser regionalista, é preciso que a obra extraia “sua matéria e a sua substância na própria realidade físico-cultural da região [...]” (ALMEIDA, 1999, p. 186).

Afinal, “A história de Bernarda Soledade: a tigre do sertão” é ou não obra regionalista? Ela nasce sob o mesmo espírito ufanista do sertanismo romântico. As propostas de Suassuna de valorização e/ou incorporação da cultura brasileira ligada às tradições são inegavelmente aparentadas às do sertanismo do séc. XIX. Regionalismo e Armorialismo, ao menos neste ponto, parecem flertar.

No entanto, se, por um lado, a obra inegavelmente extrai suas bases da cultura popular nordestina, da literatura de cordel, das imagens sem perspectiva das xilogravuras, se é possível reconhecer o nordeste sem leis, áspero, arcaico, habitado por cavalos selvagens, fêmeas virgens e machos, se há a mescla tipicamente nordestina de religiosidade e espírito guerreiro, metaforizada em São Sebastião, e a narrativa tem como cenário a sertaneja cidade de Santo Antônio do Salgueiro, por outro lado, não há capangas, jagunços, e sim guerreiros – como bem observa Mario Martins –, o coronel é um criador de passarinhos incapaz de administrar as terras de Puchinã e de se impor diante da filha, chove torrencialmente e continuamente neste sertão carreriano e não há quase linguagem sertaneja (embora seja possível identificar no texto algumas marcas da fala nordestina, o que é, obviamente, natural).

O desequilíbrio desta balança se dá ao levar em conta que o elemento motor da narrativa não é a realidade sociocultural da região, mas a sede de poder, de domínio, de Bernarda Soledade. Ela não é Bernarda, a tigre, porque algo típico da região em que vive a fez cruel, despótica. As razões fornecidas pela personagem são existenciais: a ausência do braço viril para comandar Puchinã, a solidão do corpo, porque nenhum homem a quis, e o aprendizado com os cavalos selvagens: um mundo dividido entre os dominantes e os dominados; um mundo em que os mais fortes devem comandar. É a natureza da filha de Pedro Militão que impulsiona o universo de ódio, traição e vingança nas terras do sertão. Ainda que possua marcas regionais, a obra não é regionalista e, não o é, por conta da sua universalidade, ou pela recusa imediata com base na crença (infundada) no caráter reducionista da classificação, mas apenas por não se relacionar intimamente com uma problemática (ou temática) específica do Nordeste. Como atesta José Maurício Gomes de Almeida não há motivo para ver o Regionalismo como uma pecha e, menos ainda, para opô-lo a universalismo:

Com frequência vemos a classificação regionalista encarada por escritores e críticos quase como uma pecha, contra a qual alteiam-se vozes indignadas de defesa. Semelhante preconceito tem a sua origem em uma atitude equivocada, que vê no regionalismo um localismo redutor, antítese do universalismo e, conseqüentemente, um rebaixamento no valor estético e humano da criação. Grave engano: regionalismo coloca-se no pólo oposto a cosmopolitismo – que encerra uma conotação de desenraizamento cultural –, nunca a universalismo. Uma obra torna-se universal pelo seu significado e o

fato de mostrar-se presa, em sua matéria narrativa, a um contexto cultural específico, que se propõe a retratar e onde vai haurir a sua substância, não a impede de adquirir sentido universal (ALMEIDA, 1999, 311).

“A história de Bernarda Soledade”, portanto, embora não seja regionalista – ao menos de acordo com a base teórica aqui aplicada –, encontra-se embebida na alma, nas cores e, sobretudo, nas imagens do sertão nordestino de raízes “arcaicamente brasileiras”.

## Referências

ALMEIDA, J. M. G. de. **A tradição regionalista do romance brasileiro: 1857 – 1945**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

ANDRADE, J. R. de. **Ponto e contraponto na escritura de Raimundo Carrero**. Cadernos CTCH, Recife, nº2, p.37-43, jan./1994.

BRUNO, H. Dois nordestes: o real e o mítico. In: \_\_\_\_\_. **Novos estudos de literatura brasileira**. Rio de Janeiro: J.Olympio; Brasília: INL, 1980.

CARRERO, R. **A história de Bernarda Soledade: a tigre do sertão**. In: \_\_\_\_\_. O delicado abismo da loucura. São Paulo: Iluminuras, 2005.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Trad. de Vera da Costa e Silva [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

MARTINS, M. Uma novela armorial [crítica a A história de Bernarda Soledade: a tigre do sertão]. In: **Revista Colóquio/Letras**. Notas e Comentários, nº 32, Jul.1976, p.57-61.

NEWTON J. C.; TELES, A. (org.). Movimento Armorial: Regional e Universal. Recife: **Maga Multimídia**. 1 CD-ROM, 2008.

SANT’ANNA, A. R. de. O emblemático. **Veja**. Para onde vai a política?, São Paulo, ed. 397, p.114, abr. 1976.

SUASSUNA, A. O movimento armorial. **R. pernamb. Devenv.**, Recife, 4 (1):30-64, jan./jun. 1977.

\_\_\_\_\_. Carrero e a novela armorial. In: CARRERO, R. **O delicado abismo da loucura**. São Paulo: Iluminuras, 2005

TEIXEIRA, J. Minha terra tem primores. **Veja**. Um caso de amor com o nosso dinheiro. São Paulo: ed. 2101, p.98-9, fev.2009.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2004