



UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO SEMI-ÁRIDO
CENTRO MULTIDISCIPLINAR DE CARAÚBAS
CURSO DE LETRAS PORTUGUÊS
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO (2025)

**OUTRA VEZ O REPENTE: METAFICÇÃO E REELABORAÇÃO DO
REGIONALISMO NO CONTO “LUA”, DE RONALDO CORREIA DE
BRITO¹**

*ONCE AGAIN THE REPENTE: METAFICTION AND REWORKING OF
REGIONALISM IN THE SHORT STORY "LUA" BY RONALDO CORREIA DE
BRITO*

Pedro Felipe Praxedes da Silva²

Cícera Antoniele Cajazeiras da Silva³

RESUMO

O presente trabalho propõe a análise dos artifícios metaficcionais de construção do conto “Lua”, da coletânea *O amor das sombras* (2015), de Ronaldo Correia de Brito, bem como sua possível reelaboração da literatura regionalista. Para melhor compreender a fortuna crítica do autor, foram consideradas as pesquisas de Arrigucci Jr. (2009), Pieiro (2009) e Borges (2022). Conforme a historiografia literária brasileira, apontada por autores como Candido (2000), Bosi (2017) e Stegagno-Picchio (2004), foi possível compreender que o Regionalismo se expressou de diferentes formas ao longo da literatura nacional, modificando-se desde o Romantismo até a contemporaneidade. Como aporte teórico da metaficção, nos orientam os estudos de Hutcheon (1991), Waugh (2003), Lodge (2010), entre outros. Dessa forma, acredita-se que o conto, ao expor os procedimentos técnicos de sua reconstituição do imaginário tradicional nordestino através da ficção, elucidou reformulações nas construções literárias do Regionalismo brasileiro na contemporaneidade.

Palavras-chave: Literatura brasileira contemporânea; Regionalismo; Metaficção; Ronaldo Correia de Brito.

¹ Trabalho de Conclusão de Curso apresentado/defendido ao Curso de Graduação em Letras - Português, no dia 19 de dezembro de 2025, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras - Português junto a Universidade Federal Rural do Semi-Árido (UFERSA).

² Orientando do Curso de Graduação em Letras - Português, da Universidade Federal Rural do Semi-Árido (UFERSA). Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/0379854655807777>. Orcid ID: <https://orcid.org/0009-0002-4317-9461>. E-mail: pedrofelipern6@gmail.com.

³ Orientadora do Curso de Graduação em Letras - Português, da Universidade Federal Rural do Semi-Árido (UFERSA). Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/0828198813611006>. Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0001-5494-2456>. E-mail: cicera.cajazeiras@ufersa.edu.br.

ABSTRACT

This paper proposes an analysis of the metafictional devices used in the construction of the short story “Lua”, from the collection *O amor das sombras* (2015), by Ronaldo Correia de Brito, as well as its possible reworking of regionalist literature. To better understand the author's critical fortune, the research of Arrigucci Jr. (2009), Pieiro (2009), and Borges (2022) was considered. According to Brazilian literary historiography, as pointed out by authors such as Candido (2000), Bosi (2017), and Stegagno-Picchio (2004), it was possible to understand that Regionalism expressed itself in different ways throughout national literature, changing from Romanticism to the contemporary period. As a theoretical contribution to metafiction, we are guided by the studies of Hutcheon (1991), Waugh (2003), Lodge (2010), among others. Thus, it is believed that the short story, by exposing the technical procedures of its reconstruction of the traditional Northeastern imaginary through fiction, elucidates reworkings in the literary constructions of Brazilian Regionalism in contemporary times.

Keywords: Contemporary Brazilian Literature; Regionalism; Metafiction; Ronaldo Correia de Brito.

1 INTRODUÇÃO

Este artigo propõe analisar a metaficção do conto “Lua”, de Ronaldo Correia de Brito, considerando suas implicações em uma possível reelaboração do Regionalismo literário brasileiro. Utilizaremos a palavra Regionalismo grafada com a inicial maiúscula, pois coadunamos com a perspectiva de Pelinser (2015), que se utiliza da demarcação “[...] para que possa se diferenciar claramente de outras manifestações de regionalismo e para ressaltar seu papel de tradição artística, de vertente a que se pode vincular uma linhagem” (Pelinser, 2015, p. 9).

O conto “Lua”, presente na coletânea *O amor das sombras* (2015), publicada pela primeira vez pela editora Objetiva, integra a antologia com outras onze narrativas breves. Nele, acompanhamos um narrador que se propõe a dirigir uma adaptação cinematográfica da lenda sertaneja de “Lua Cambará”, originada do sertão dos Inhamuns, e que inspira o conto homônimo da coletânea *Faca*, do mesmo autor, publicada inicialmente em 2003, pela Cosac Naify.

O processo ficcionalizado no conto é permeado de impasses que frustram o narrador/autor, que precisava lidar com limitações técnicas da fase de produção do filme, como: adequação de trilha sonora, locação externa inacessível e a mudança das paisagens sertanejas que não remetem mais à época que o filme propunha reconstituir. O discurso metaficcional, desse modo, é evidente na narrativa, uma vez que os procedimentos criativos relativos à produção audiovisual são objeto da história para sugerir reflexões a respeito do próprio processo de elaboração estética do filme, na impossibilidade de reprodutibilidade (por meio da ficção) de uma imagem convencional do sertão nordestino.

Em determinada passagem da história, o narrador é advertido do caráter saudosista que o seu roteiro estava trilhando e, então, aconselhado a refazer o seu script: “Comece novamente e não perca o ritmo. Ritmo!” (Brito, 2015, p. 213). Nesse momento, o narrador retoma o começo de sua narração, em que negava explicitamente a possibilidade de escrever aos moldes do passado (quando indagado se ainda escreveria um livro igual a coletânea de contos *Faca*), respondendo a pergunta com: “– Certamente nunca”. Essa frase, na composição da estrutura formal da narrativa, se apresenta fora do parágrafo, como um verso mencionado pelo narrador. Ele pontua: “Repito a frase do começo, ela é o mote necessário à narrativa, o verso que os violeiros jogam uns para os outros, obrigando o cantador à mesma cadência e engenho [...]” (Brito, 2015, p. 213). Na sequência, o narrador repete o verso: “Certamente nunca”, e conclui com: “Outra vez o repente” (Brito, 2015, p. 214).

O título deste trabalho, portanto, faz referência a expressão do conto que compreende ou ressignifica o sentido de repetição do repente. A reiteração de “Certamente nunca” atua como o mote, isto é, o verso mobilizador da temática. Nesse sentido, a ideia posta pelo mote consiste na impossibilidade de se repetir as mesmas formas no trabalho artístico, ou, ampliando essa leitura, na inviabilidade em recorrer aos mesmos artifícios de composição de natureza regional tradicional. Assim, ao perceber “Outra vez o repente”, o narrador reconhece que essa reincidência possui uma finalidade: reelaborar o paradigma cultural de composição ficcional do Nordeste.

Essa demanda de renovação das formas e dos sentidos ligados ao sertão suscitam o questionamento da permanência da feição regionalista em sua ficção, considerando as transformações que engendram o processo de criação literária. A partir desse pressuposto, acredita-se que ao tensionar a não viabilidade em reproduzir estigmas ligados ao sertão nordestino, “Lua” traz, a partir do desconforto que a personagem experimenta diante das dificuldades do trabalho artístico, uma proposta de distanciamento e de reconsideração de paradigmas do Regionalismo literário.

2 O (NOVO) SERTÃO DE RONALDO CORREIA DE BRITO

“Lua Cambará”, primeiro conto de Ronaldo Correia de Brito, teve seu esboço apresentado pela primeira vez em 1970, a uma pequena plateia da Casa do Estudante Universitário, da Universidade Federal do Pernambuco, que incluía o conterrâneo Francisco Assis de Sousa Lima, e o poeta Ângelo Monteiro. Esse último, responsável pela participação dos estudantes cearenses nas rodas de conversa promovidas pelo Departamento de Extensão Cultural da Universidade (DEC) – dirigido por Ariano Suassuna –, e que debatiam sobre criação estética e produção cultural no auge da fundação do Movimento Armorial.

Aceito nos círculos de poetas e intelectuais pernambucanos, Ronaldo Correia aguça seu interesse pelas letras e, anos mais tarde (1975 - 1977), desenvolve o roteiro e executa a primeira adaptação em longa-metragem na bitola super-8⁴ inspirado diretamente no conto “Lua Cambará”, com parceria de Assis Lima, Horácio Carelli Mendes e, na música, Antônio Madureira, integrante do Quinteto Armorial.

O enredo de “Lua Cambará”, pelas palavras de Davi Arrigucci Jr., fundamenta-se na:

⁴ Refere-se a uma bitola de filme cinematográfico popularizada pela Kodak na década de 1960, com largura aproximada de 8 mm, amplamente utilizada por cinegrafistas amadores e em gravações caseiras.

[...] heroína mestiça, [...] fruto de uma violação: sua mãe, Negra Maria, é vítima do potentado local, Pedro Francelino de Cambará, senhor da terra, do poder político e de seus dependentes. “Herdeira, de punhal na cintura”, Lua Cambará recebe, como filha única, a herança do latifúndio e do mando; reprime com crueldade seu lado negro para cumprir, tirânica, um destino demoníaco de desmandos e punir com violência sanguinária quem lhe barra o desejo ou não aceita sua paixão. Acaba como uma imagem alegórica da terra madrasta que castiga os homens quando bem quer. No fim, solitária e estéril, amaldiçoada, se transforma no fantasma sem repouso da imaginação popular, conforme sua aparição inicial: a beleza de seu corpo dentro da rede, que assombrava os homens em vida e os encadeia mesmo depois de morta, está pronta para virar xilogravura num folheto de cordel (Arrigucci, 2009, p. 180).

Inserindo a narrativa no âmbito das histórias míticas e fantasmagóricas que integram o imaginário do sertão nordestino, como uma expressão verbalizada da oralidade sertaneja, o conto exprime discussões recorrentes na prosa de Brito, como “[...] a valorização da narrativa popular, o papel da contação de histórias e a presença evidente das lendas na tradição oral popular do Nordeste” (Almeida, 2023, p. 9). Desse modo, tal caráter popular influenciou a transmutação da história para o audiovisual aos moldes do neorrealismo italiano, estética que se caracterizou pelo interesse em questões sociais da Itália pós-Guerra, a partir de histórias das classes oprimidas e que, nesse sentido, propõe uma estética cinematográfica despojada, mais orgânica, conhecida pelo elenco de atores não-profissionais, entre outros aspectos.

No filme de Brito, tal influência estética serve à produção de uma experiência cinematográfica que valoriza elementos do espaço e da vida sertaneja. O longa-metragem foi remasterizado para o formato Betacam⁵ e exibido na televisão. Sobre essa produção, Arrigucci Jr. afirma:

O filme era tosco, mas deixava entrever uma história romanesca e poética, vazada na fala de um narrador tradicional, eco de outras vozes do sertão dos Inhamuns, no Ceará. A mistura do histórico com o fantástico num conflito familiar vincado pela aspereza da terra e os desmandos dos homens [...] (Arrigucci, 2009, p. 173).

Tais considerações sugerem uma atenção maior sobre a elaboração da linguagem pelo autor; Arrigucci Jr. considera que as sutilezas poéticas do texto não foram ofuscadas pela suposta baixa qualidade técnica do filme de Ronaldo Correia, escritor até então pouco conhecido. Desse modo, percebe-se um ímpeto no alcance do produto artístico daquele estudante de medicina, que, além de inspirar a composição musical de Antônio Madureira,

⁵ Refere-se a um formato profissional de gravação de vídeo analógico, desenvolvido pela Sony no início da década de 1980, amplamente utilizado em produções televisivas pela elevada qualidade de imagem, separação dos sinais de luminância e crominância, e maior estabilidade em comparação aos formatos de vídeo voltados ao mercado doméstico.

ganhou duas adaptações para o ballet⁶, e em 2002, uma nova versão para o audiovisual: “[...] o filme *Lua Cambará: Nas Escadarias do Palácio* [...] por obra do cineasta cearense Rosenberg Cariry” (Almeida, 2023, p. 9).

Na década de 1980, aliado a Assis Lima e Antônio Madureira, Brito publica *Baile do Menino Deus* (1983), *O Pavão Misterioso* (1985), *Bandeira de São João* (1987) e *Arlequim* (1989), produções que vêm a público como disco musical e, em seguida, estreiam como peça teatral. A pluralidade de modalidades artísticas atesta a familiaridade do autor com tal diversidade pelo exercício da adaptação, bem como da consideração da cultura regional. *Baile do Menino Deus* se tornou amplamente conhecido e reencenado por todo o Brasil e em 2004 estreou como Cantata de Natal na Praça do Marco Zero, em Recife. Nesse mesmo ano, *O Pavão Misterioso* é publicado pela Cosac Naify.

A frutífera relação com a referida editora acontece por intermédio do crítico Davi Arrigucci Jr., que o indicou após a leitura de algumas histórias enviadas pelo próprio Ronaldo Correia, através de uma carta em resposta ao seu ensaio sobre o filme de bitola super-8 (Arrigucci, 2009, p. 173). Segundo o crítico, os contos “davam-me, como se fosse ontem, um retorno sobre o que eu escrevera, revelando, por outro lado, o que estava escrito, aliás bem escrito, sob as imagens filmadas” (Arrigucci, 2009, p. 173). Consequentemente, esse reencontro de Arrigucci Jr. com o texto de Ronaldo Correia acaba “[...] possibilitando-lhe a publicação de *Faca*, em 2003, *O pavão misterioso*, 2004 – em parceria com Assis de Lima, e *Livro dos Homens*, 2005” (Borges, 2022, p. 12).

Da obra de Ronaldo Correia de Brito, também se destacam títulos como *Galiléia* (2008), *Retratos imorais* (2010), *Estive lá fora* (2012), *O amor das sombras* (2015), *Dora sem véu* (2018), e *Rio Sangue* (2024). Com *Galiléia* (2008) – romance vencedor do Prêmio São Paulo de Literatura – o enredo conta a história do retorno de três primos ao sertão de seus antepassados, a partir de uma narrativa que se constrói com evidentes contrastes entre a cultura moderna e a conservadora, motivando, assim, conflitos no que diz respeito à vida rural dos sujeitos da contemporaneidade. Segundo Jorge Pieiro, o romance é “considerado pela crítica um dos melhores livros do ano na literatura brasileira” (Pieiro, 2009, p. 2), por contribuir com uma reelaboração da cena literária da nova ficção produzida no Nordeste, e que se reproduz em uma linguagem breve, mas profundamente elaborada.

⁶ Informações gerais e ficha técnica apresentadas em: ACHA, R. **O espetáculo “Lua Cambará” tem apresentação única na Funarte nesta terça**. Acha Brasília. Disponível em: <<https://www.achabrasilia.com/lua-cambara/>>. Acesso em: 30 set. 2025.

Sobre isso, Davi Arrigucci Jr., em posfácio dedicado à *Faca* (2009) destaca que as narrativas de Ronaldo Correia de Brito, em referência ao período da primeira publicação do livro, em 2003, não os configurava como um escritor em desenvolvimento inicial de sua técnica, pelo contrário, “Ronaldo Correia de Brito não é, pois, um estreante, mas um narrador que se mostra esquivo, tanto pela publicação reduzida como pelo feitio seco de sua prosa, sempre depurada, procurando exprimir muito com pouco” (Arrigucci, 2009, p. 173). Assim, ao classificá-lo como avesso a excessos na composição literária e, desse modo, atribuindo-lhe grande meticulosidade em selecionar seus artifícios de construção ficcional apenas à matéria necessária de elaboração do sentido, Arrigucci Jr. o declara como autor de linguagem áspera, que incomoda pelo senso cortante, porém, que também revela certa pureza dos excessos linguísticos.

Somam-se a isso, uma série de noções atribuídas por Pieiro (2009), como “o estilo do autor ao explorar abismos textuais, provocando uma espécie de vertigem durante sua recepção; a presença do cenário mítico na geografia da memória; o tempo oculto; a dureza da linguagem” (Pieiro, 2009, p. 9). Dessa forma, Pieiro não só retoma a menção à secura da linguagem, como também a associa a recursos textuais que desorientam o leitor. Como exemplo desses recursos, destacam-se a ausência de demarcação temporal evidente, que promove a oscilação entre a percepção linear da história, e procedimentos narrativos que denotam lembranças das personagens, além da inserção delas em situações que escapam à racionalidade.

Essas considerações inerentes à literatura de Correia de Brito se enquadram, para o mesmo crítico, “[...] dentro de parâmetros considerados pós-modernistas, [...] tais como: não linearidade da narrativa; corte cinematográfico; estruturas fragmentárias; realidade precária e indefinida no espaço existencial das personagens” (Pieiro, 2009, p. 9). Esses elementos sugerem um reaproveitamento, ou uma continuidade, de tendências lançadas por autores como João Guimarães Rosa, por exemplo, cuja literatura provocava um novo *modus operandi* de se narrar o convencionalizado sertão, que se desenvolve a partir de rupturas formais como o uso de uma linguagem poética na tessitura narrativa ou de uma densidade psicológica nas personagens típicas do sertão. Em Ronaldo Correia de Brito, esses rompimentos também atuam na busca pela reprodução de elementos discursivos das narrativas orais:

Trata-se, evidentemente, do aproveitamento de um ritmo integrado à própria matéria trabalhada por sua prosa ficcional. O modo de conceber o tempo na narrativa oral é incorporado à substância mesma dos contos, transformando-se num princípio artístico de sua composição, como uma consequência da penetração do olhar do ficcionista no assunto em busca das possibilidades formais que este oferece. É, pois, um meio de

conhecimento de seu próprio mundo e um método para dar forma orgânica aos materiais que escolheu (Arrigucci, 2009, p. 174).

Dessa maneira, Ronaldo Correia de Brito propõe uma nova ideia de sertão:

O sertão reaparece, transfigurado e salvo do esquecimento pela força das palavras e enredos, pela força das tramas refinadas da linguagem de ficção. Esse sertão complexo, forjado pela prosa do autor, que une ficção e história, presente e passado, tradicional e moderno, mostra que o mundo globalizado está no sertão, assim como o sertão está em toda parte por onde passam seus desorientados personagens (Borges, 2022, p. 6).

Esses recursos textuais, relacionados à tessitura narrativa, repercutem nas ações das personagens de Brito. Assim como a narrativa se constitui a partir do entrecruzamento entre matrizes culturais “do passado”, como a tradição oral, as personagens vivem esse aparente conflito entre antigas convenções e inovações do presente no âmbito da fábula. Nesse sentido, Ribeiro (2011) aponta que tais reverberações emergem de uma concepção menos conservadora da criação literária:

Há entre o plano do texto do passado e do presente uma complexidade evidente pela nova consciência crítica do pós-modernismo. Isso fez perceber que, às vezes, quando se segue um padrão criam-se estereótipos que se acreditam serem para sempre impedindo de se entender e aceitar novas ideias. [...] Brito inova ao relacionar o sertão arcaico com o globalizado e fugir de estereótipo regional em sua narrativa (Ribeiro, 2011, p. 88-89).

Esse entrecruzamento de tradicional e moderno, de arcaico e globalizado apontado por Borges e Ribeiro, também diz respeito ao processo de construção dos espaços e outros elementos da narrativa, como a personagem:

O sertão de Ronaldo é local em que as mulheres rompem com as prisões simbólicas que as isolavam no claustro sombrio do antigo mundo patriarcal, os jovens desejam os bens primários da civilização, antenas parabólicas e motocicletas fabricam um modo novo de viver, distante daquele vivido outrora (Borges, 2022, p. 6).

Nesse sentido, o interesse em romper estruturas sociais de base patriarcal, bem como sistemas de poder local como o coronelismo, além de hábitos antiquados e acesso restrito às inovações tecnológicas também atravessam as personagens de Ronaldo Correia de Brito. Por outro lado, à medida que reconsidera as noções tradicionalmente atreladas à personagem ficcional nordestina, o autor também valida elementos dessa cultura, fazendo referência a tendências do Regionalismo literário brasileiro, conforme atesta Borges, ao perceber que:

No sertão-mundo de Ronaldo Correia, vemos uma possível ressignificação do conceito de regionalismo na literatura contemporânea, no sentido de trazer questões que envolvem as diversidades, geográficas, econômicas e culturais presentes no Brasil, representadas pela literatura. O autor registra a cultura existente na comunidade sertaneja - crença, comportamentos, normas -, resgata forças originais presentes desde as primeiras narrativas e as insere num contexto de permanente mutação (Borges, 2022, p. 59).

Sobre a feição contemporânea do Regionalismo, Santini (2014) afirma que “A prosa de Ronaldo Correia de Brito coloca-se como elemento exemplar nessa discussão, que engloba não apenas a produção literária, mas os discursos que em torno dela se aglomeram” (Santini, 2014, p. 122). Desse modo, insinua-se que o próprio escritor, por vezes, provoca questionamentos e debates teóricos em torno de uma possível permanência da feição regionalista na produção literária brasileira, mas, reelaborada ao novo contexto.

O escritor Jorge Pieiro, no entanto, declara: “De pronto, urge alertar: não estamos diante de mais um escritor regionalista, ou retrocedemos à escritura dos anos 30, ou deparamo-nos com a criação de mundos impossíveis” (Pieiro, 2009, p. 4). Esse posicionamento contesta a associação do Regionalismo a Ronaldo Correia de Brito, pois justifica que as elaborações literárias do autor de *Galiléia* ultrapassam o que se caracterizou como o Romance nordestino da segunda geração Modernista. Associá-lo, portanto, a essa vertente seria entendê-lo como autor de um tempo pouco representativo ao presente e fadado ao anacronismo.

Entretanto, compreender as nuances regionalistas não significa limitá-las exclusivamente ao projeto literário desenvolvido pela geração de escritores nordestinos de 1930, uma vez que sequer esses mesmos autores estiveram submetidos a um único grupo ou corrente estético-ideológica. Entender as influências de natureza regionalista em Ronaldo Correia de Brito, portanto, consiste na aceitação de que essa vertente literária se modificou com o passar dos anos, e que se reformula na contemporaneidade:

Ronaldo Correia reveste seu texto com o componente tradicional, os dramas vividos em sua prosa revivem com base nas histórias das culturas sertanejas e se ampliam—sem dispensar o aspecto humano e nem exaltar o pitoresco. Lança mão das contribuições literárias contemporâneas e de conteúdos regionais (conservando suas forças e transmitindo a herança recebida), e compõe um rico tecido híbrido [...] (Borges, 2022, p. 61).

Assim, Ronaldo Correia, despreendendo-se de formulações convencionalizadas ao espaço regional nordestino na ficção, sugere uma nova compreensão dos aspectos do Regionalismo. Nesse sentido, estudos sobre o autor de “Lua Cambará” revelam que “[...] a

representação do sertão na prosa de Ronaldo Correia de Brito ganha fôlego, desdobra-se e dá azo às discussões em torno da natureza regionalista – ou não – de sua narrativa” (Santini, 2014, p. 18). Diante disso, julgamos importante revisitar as noções que delineiam as concepções de Regionalismo ao longo dos anos, de modo que se perceba, a princípio, suas transformações e motivações, para, então, compreendermos a eventual associação regionalista na obra de Ronaldo Correia de Brito.

3 AS FEIÇÕES DO REGIONALISMO NA LITERATURA BRASILEIRA

Ao longo da história da literatura brasileira, diversos são os projetos de sistematização das tendências literárias. Em uma dessas especulações, Antonio Candido, define em *Literatura e Sociedade*, que “Se fosse possível estabelecer uma lei de evolução da nossa vida espiritual, poderíamos talvez dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo, manifestada pelos modos mais diversos” (Candido, 2000, p. 109). Diante disso, há uma lógica intrínseca, inerente às produções da literatura brasileira, que alterna seu interesse e elaboração da linguagem entre uma faceta de representação mais particular da nossa cultura, e outra que privilegia modos de construção ficcional universalizantes, desassociados da singularidade contextual do Brasil que fundamenta os princípios do primeiro tipo.

O professor Humberto Hermenegildo de Araújo, em acordo com a proposição de Candido, contribui com a discussão pontuando que “Em tal dialética, o gosto pela expressão local e pelo sentimento de exótico pode ser visto como elemento impulsionador do surgimento de uma tendência – o regionalismo – que se manifesta em vários momentos da história do sistema literário nacional [...]” (Araújo, 2008, p. 119). Ademais, é válido considerar que propensões regionalistas estiveram presentes, sobretudo, em dois grandes momentos de tentativa de criação da identidade nacional brasileira, uma vez que “[...] pode-se abordar a tradição regionalista como uma das dominantes construtivas do romance romântico brasileiro, da mesma forma que se pode recorrer a ela para compreender momentos decisivos da moderna literatura brasileira [...]” (Araújo, 2008, p. 119). Nesse sentido, compreende-se, portanto, que tal inclinação regionalista é afetada por contextos culturais distintos, modificando-se conforme a força criadora vivenciava tensões sociais e políticas, dentre elas, o fulgor da independência nacional e a percepção de uma consciência crítica sobre a condição de subdesenvolvimento do país.

Ainda com certa amplitude conceitual, Ligia Chiappini considera que:

A obra literária regionalista tem sido definida como “qualquer livro que, intencionalmente ou não, traduza peculiaridades locais”, definição que alguns tentam explicitar enumerando tais peculiaridades (“costumes, crendices, superstições, modismo”) e vinculados a uma área do país: “regionalismo gaúcho, “regionalismo nordestino”, “regionalismo paulista”... [...] No limite, toda obra literária seria regionalista, enquanto, com maiores ou menores mediações [...] Historicamente, porém, a tendência a que se denominou regionalista em literatura vincula-se a obras que expressam regiões rurais e nelas situam suas ações e personagens, procurando expressar suas particularidades linguísticas (Chiappini, 1995. p. 155).

O ambiente rural, desse modo, é o elemento que dá ânimo à ficção, que privilegia a linguagem, a visão de mundo e as particularidades advindas de determinada região interiorana. Assim, entende-se que parte da formulação estética que advém de um espaço considerado remoto – do ponto de vista em que a urbanização define o centro – reproduz, em certa medida, um povo brasileiro livre de interferências cosmopolitas.

As primeiras manifestações literárias brasileiras, de natureza regionalista, apareceram durante século XIX, compartilhando da associação da produção romântica brasileira “[...] aos liames da ideologia da independência, que passou a tomar a literatura como instrumento de construção do nacional” (Santini, 2011, p. 71), porém, voltando-se para um outro recorte típico do Brasil: o sertanejo.

Sobre esse período, Alfredo Bosi nos afirma que “As várias formas de sertanismo (romântico, naturalista, acadêmico e, até, modernista) que têm sulcado as nossas letras desde os meados do século passado, nasceram do contato de uma cultura citadina e letrada com a matéria bruta do Brasil rural, provinciano e arcaico” (Bosi, 2017, p. 148). Nessa perspectiva, a gênese do sertanismo romântico surge de um olhar urbano, aristocrata e, portanto, desleal do ponto de vista empírico de quem ficcionaliza a realidade rural, para demarcar o que viria a ser a imagem observável do Brasil daquele período.

Ademais, Alfredo Bosi destaca autores que ilustram esse modo romântico de ficcionalizar a região: “O regionalismo de Bernardo Guimarães mistura elementos tomados à narrativa oral, os ‘causos’ e as ‘estórias’ de Minas e Goiás, com uma boa dose de idealização” (Bosi, 2017, p. 150); e, o Visconde de Taunay, cujo “[...] interesse real é de ordem pictórica: a cor da paisagem, os costumes, os modismos, que ele observa e frui como típico” (Bosi, 2017, p. 153). Dessa forma, em ambos os autores citados notam-se as marcas do dado local, porém, constituindo essa primeira vertente nos arredores de um panorama de ordem nacionalista, reverberando uma estética ainda introdutória sobre a vida campestre, superficial e idealizada dos povos que nela vivem, pois:

É fato que, no projeto romântico, essa ligação a um real observável não carrega consigo o interesse de construir uma observação crítica e profunda da sociedade ou dos indivíduos que a compõem. Antes, sujeito e sociedade aparecem como elementos cuja harmonia seria determinada pela intenção de tornar o primeiro forte e a segunda, exuberante (Santini, 2014, p. 116).

Estabelecendo uma vitrine dos tipos sociais, o romance regionalista constrói um mosaico do povo brasileiro. É lícito considerar, sobre esse primeiro momento da tendência, que a crítica nacional estava respaldada nesse critério para a inserção do Brasil no cenário literário mundial, como forma de exaltação do novo país independente, tal qual nos reafirma Candido:

A nossa crítica, rudimentar antes de Sílvio Romero e do Naturalismo, participou do movimento por meio do “critério de nacionalidade”, tomado como elemento fundamental de interpretação e consistindo em definir e avaliar um escritor ou obra por meio do grau maior ou menor com que exprimia a terra e a sociedade brasileira (Candido, 2000, p. 116).

No entanto, no Ceará, Franklin Távora compõe uma reconsideração dessa reprodução estereotipada da figura do sertanejo regional, pois “Polemizando com o conterrâneo Alencar, em quem deplorava, após a leitura do *Gaúcho*, a carência de contato direto com as regiões descritas, Távora quis introduzir, já no apagar das luzes da ficção romântica, um critério mais rigoroso de verossimilhança” (Bosi, 2017, p. 154). Assim, com a publicação de *O Cabeleira* (1876), o cearense suscita uma reelaboração da construção ficcional que se aproxima das proposições do Realismo, renunciando outras feições ao Regionalismo no Brasil.

Nessa perspectiva, vale mencionar o que discute Stegagno-Picchio, valendo-se de Machado de Assis, para atribuir uma noção sobre as transformações literárias do novo século:

No primeiro vintênio do século XX, cada vez mais se acentua no escritor brasileiro a conscientização daquilo que Machado de Assis chamara de instinto de nacionalidade: que, mais do que ao tema, está ligado aos modos com os quais esse tema, qualquer que ele seja, é tratado (Stegagno-Picchio, 2004, p. 381).

Sendo assim, no que tange à vertente regionalista no século XX, interessava agora aos autores uma profunda relação com um modo realista e/ou documental de representação, transfigurado para o texto sob moldes descritivistas. Esse período com características oriundas das tendências Naturalistas, para Candido, exprimia um momento estagnado da literatura nacional, sem reformulações inovadoras:

Esta busca de elegância mediterrânea – em que se adelgaçou até esgarçar o naturalismo vigoroso do século anterior, de intenção mais científica do que estética, – contamina a própria exploração dos temas regionais, pelo gênero ambíguo do “conto

sertanejo”, que alcança voga surpreendente. Gênero artificial e pretensioso, criando um sentimento subalterno e fácil de condescendência em relação ao próprio país, a pretexto de amor a terra [...] (Candido, 2000, p. 113).

Nesse sentido, ao encontro do “conto sertanejo”, as tendências de apelo à fidelidade da representação alcançaram motivação suficiente para se apropriar da busca de uma identidade brasileira nativa das regiões áridas, no entanto, a partir de um olhar mais documental e de oposição romântica, atento à relação entre o homem e seu meio social. Como resultado disso, “Nasce a nova literatura regionalista, filha daquele naturalismo oitocentista [...]” (Stegagno-Picchio, 2004, p. 381), que demonstra que “O projeto explícito dos regionalistas era a fidelidade ao meio a descrever: no que aprofundavam a linha realista estendendo-a para a compreensão de ambientes rurais ainda virgens para a nossa ficção” (Bosi, 2017, p. 220). Sendo assim, ambicionavam explorar os espaços rurais para compreender aqueles ambientes de costumes singulares e de linguagem “exótica”, valendo-se de definições Naturalistas.

Essa fase potencializada pelo conto sertanejo, por decorrência, “[...] tratou o homem rural do ângulo pitoresco, sentimental e jocoso, favorecendo a seu respeito idéias-feitas perigosas tanto do ponto de vista social quanto, sobretudo, estético” (Candido, 2000, p. 114). Consequentemente, reproduzia-se, constantemente, um imaginário cultural sem fins de denúncia social, mas que definia os sujeitos do campo como indivíduos caracterizados pelo atraso intelectual, pela exacerbada ingenuidade e hábitos rudes, a exemplo das personagens de autores como Valdomiro Silveira, Afonso Arinos e até uma parte da prosa de Simões Lopes Neto.

Por conseguinte, e como intermediário entre a visão estigmatizada do conto sertanejo e o Romance de 30, houve todo o fulgor de ruptura cultural provocado pelos modernistas da geração de 1922, que compreendiam o dado local como necessário à redescoberta de um Brasil mais autônomo e original em sua própria produção artística, mas, a partir de uma relação de antropofagia cultural dos movimentos de vanguarda na Europa (Santini, 2014, p. 118).

Esse diálogo, no entanto, representou para outras regiões do Brasil uma abordagem limitada à aristocracia burguesa de íntima relação com o estrangeiro, que restringe a suposta arte nacional àqueles mais abastados financeiramente, privilegiados pelo acesso às vanguardas européias, mesmo que o quantitativo de pessoas nessa esfera social representasse a minoria. Isso motivou, por consequência, a prosa regionalista de 1930 que, em partes, constituiu-se como aliada das ideias do *Manifesto Regionalista* (1926). Esse manifesto, encabeçado por Gilberto Freyre, propunha uma reflexão sociológica sobre os estigmas associados à presença e compreensão do nordestino na sociedade, uma vez que “[...] a criação do Centro Regionalista

do Nordeste marca, portanto, a tentativa de quebra da hegemonia cultural do eixo Rio-São Paulo, fixando hábitos e tradições responsáveis pela definição do homem nordestino e pelo lugar que lhe era dado na esfera social” (Santini, 2014, p. 118). Esse grupo se expressava a partir de uma contraface ao Modernismo de 1922, adotando perspectivas mais maduras sobre questões nacionais, admitindo obras em cuja essência estivesse a exposição de um Brasil em decadência econômica, sobretudo, em áreas remotas da região Nordeste, constantemente afetadas pelas longas estiagens.

Em decorrência desse compromisso com uma linguagem de denúncia das dinâmicas de invisibilização do Nordeste, emerge

Uma tradição de fidelidade à terra e aos problemas do homem sentidos interdisciplinarmente, mas numa dimensão em que literatura e artes visuais, política e urbanística, arte culinária e magia, música e artesanato, se tornam, todos, singular e coletivamente, ramo de ação social e instrumento de interpretação sociológica (Stegagno-Picchio, 2004, p. 524).

Sendo assim, fortalecia-se uma literatura engajada, muito próxima da análise sociológica discutida por Gilberto Freyre: “Queria-se um regionalismo que substituísse o comportamento saudosista e romântico de Gonçalves Dias e de Alencar, ou o realismo denunciador dos primeiros naturalistas, uma visão ‘objetiva’ da realidade local [...]” (Stegagno-Picchio, 2004, p. 524), sem, no entanto, apoiar-se no cientificismo, uma vez que as Ciências Humanas determinavam os novos conceitos de leitura e interpretação da vida moderna, logo, expondo que os sujeitos do campo não eram subalternizados por fatores biológicos, e sim sociais.

Em meados da década de 1930, conforme a historiografia literária brasileira, emerge o grupo denominado romancistas de 30, cujo romance, *A bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida, é apontado como marco inicial e que, segundo Stegagno-Picchio, até hoje pode ser compreendido como um banco temático que culminou formalmente na exposição das hierarquias representadas no Regionalismo, tais como “seca” e “fartura”, “senhor de engenho” e “peão” (Stegagno-Picchio, 2004, p. 526). Essa fase também se apresenta como um período de maior consciência e maturidade do Modernismo no Brasil:

[...] tendo esse movimento nascido das contradições da República Velha que ele pretendia superar, e, em parte, superou; e tendo suscitado em todo o Brasil uma corrente de esperanças, oposições, programas e desenganos, venceu fundo a nossa literatura lançando-a a um estado *adulto e moderno* perto do qual as palavras de ordem de 22 parecem fogachos adolescentes (Bosi, 2017, p. 409).

Compreender o Romance de 30 assim não diminui a importância da fase heroica, posto que a segunda geração “beneficiou-se amplamente da ‘descida’ à linguagem oral, aos brasileirismos e regionalismos léxicos e sintáticos, que a prosa modernista tinha preparado (Bosi, 2017, p. 411). Desse modo, deve-se aos modernistas de 22, em certa medida, tal renovação da atenção dirigida à linguagem da oralidade popular, assim como a dissonância em relação às temáticas conservadoras. Aproveitando-se dessas conquistas, a ficção regionalista de 30 propõe narrativas nas quais as falhas do sistema político brasileiro estão representadas por um viés revolucionário:

A prosa, liberta e amadurecida, se desenvolve no romance e no conto, que vivem uma de suas quadras mais ricas. Romance fortemente marcado de neonaturalismo e de inspiração popular, visando aos dramas contidos em aspectos característicos do país: decadência da aristocracia rural e formação do proletariado (José Lins do Rego); poesia e luta do trabalhador (Jorge Amado, Amando Fontes); êxodo rural, cangaço (José Américo de Almeida, Rachel de Queirós, Graciliano Ramos) [...] (Candido, 2000, p. 123).

Estabelecendo-se como uma reconfiguração do Regionalismo no século XIX, e contrário à exaltação pictórica nacionalista, ou ao determinismo estereotipado que descreve os típicos sertanejos, “O projeto ideológico do Modernismo de 30 permanece ligado ao Centro Regionalista do Nordeste, mas também se compromete com um projeto estético afinado ao desenvolvimento do romance como código de representação” (Santini, 2014, p. 120). A vinculação engajada com o discurso de posicionamento social contestador não implica, por via de regra, um descompromisso com a linguagem, porque é a partir dela que se constituem os significados políticos: o gênero literário romance, portanto, mostra-se a serviço de uma proposta literária engajada.

Nesta nova fase, “[...] como em um ou outro livro de José Lins do Rego (*Bangüê*) e sobretudo Graciliano Ramos (*São Bernardo*), a humanidade singular dos protagonistas domina os fatores do enredo: meio social, paisagem, problema político” (Candido, 2000, p. 124). Nessa perspectiva, essa prosa regionalista de 30 privilegia e reconstitui a figura sertaneja, atribuindo-lhe certa complexidade subjetiva em contraposição à brutalização configurada pela sua existência rural. Para isso, as narrativas mesclam o espaço de repressão comum, e os fatores climáticos como a seca, por exemplo, para corroborar com a construção das tenazes personagens que resistem contra o velho sistema provinciano que as degrada, a exemplo de *Vidas secas* (1938).

Anos mais tarde, a partir da geração de escritores de 1945, a literatura brasileira converge para outras formas de composição do dado local e, segundo Alfredo Bosi, “O

regionalismo, que deu algumas das formas menos tensas de escritura (a crônica, o conto folclórico, a reportagem), estava destinado a sofrer, nas mãos de um artista-demiurgo, a metamorfose que o traria de novo ao centro da ficção brasileira” (Bosi, 2017, p. 457-458). Essa metamorfose da ficção regionalista se manifesta principalmente como resultado dos expedientes estilísticos de João Guimarães Rosa, que, de acordo com Candido:

[...] superou os perigos e elaborou a matéria regional com um senso transfigurador, que fez dos seus livros maduros experiências de vanguarda dentro de um temário tradicional. Como outros escritores latino-americanos, foi capaz de fundir a perspectiva local do regionalismo com os meios técnicos das vanguardas, para chegar a uma escrita original e integrada, a cujo respeito pode-se falar de super-regionalismo (por analogia com “surrealismo”) (Candido, 1999, p. 94).

Desassociado, portanto, de paradigmas associados a produções literárias regionalistas, o autor expressa uma nova feição da vertente, denominada por Antonio Candido como “super-regionalismo”. O ineditismo de Guimarães Rosa provém, dessa forma, de um profundo nível de conhecimento dos mecanismos de expressão da linguagem, influenciados pelas vanguardas europeias, mas do contrário ao processo antropofágico que deglute a influência para torná-la brasileira, o autor baseia-se na organização da própria cultura para criar a linguagem, não traduzi-la, pois esse elemento linguístico recalcado, “[...] o ser não-integrado, funciona, não como degradador, mas como libertador da linguagem” (Stegagno-Picchio, 2004, p. 607).

Por conseguinte, ao fazer menção às singularidades locais, sem estigmatizá-las ou torná-las um documento de defesa artístico-político, Rosa estabelece outros sentidos para esses símbolos locais. De acordo com Antonio Candido, essas novas considerações sugerem “[...] uma elaboração da linguagem que os transporta acima do nível comum e faz o leitor pensar menos no pitoresco do que nas situações narrativas que abrem perspectivas inesperadas sobre o ser” (Candido, 1999, p. 93). Tal atribuição, que pontua um caráter elevado de representação ficcional, sugere um interesse de linguagem narrativa menos centrado na descrição de uma paisagem natural que busca inserir-se dentro do paradigma nacional, e mais na dimensão existencial e, talvez, reflexiva sobre o ser sertanejo, expressadas graças à apurada aproximação lírica de sua escrita:

Toda voltada para as forças virtuais da linguagem, a escritura de Guimarães Rosa procede abolindo intencionalmente as fronteiras entre narrativa e lírica, distinção batida e didática, que se tornou, porém, de uso embaraçante para a abordagem do romance moderno. Grande Sertão: Veredas e as novelas de Corpo de Baile incluem e revitalizam recursos da expressão poética: células rítmicas, aliterações, onomatopeias, rimas internas, ousadias mórficas, elipses, cortes e deslocamentos de sintaxe, vocabulário insólito, arcaico ou de todo neológico, associações raras, metáforas, anáforas, metonímias, fusão de estilos [...] (Bosi, 2017, p. 459).

Enfatizando a natureza autoconsciente dos artifícios da ficção de Rosa, foi com a publicação de *Grande Sertão: Veredas* (1956) que se estabeleceu um novo parâmetro para a criação literária no Brasil, pois, permeada de neologismos e novas atribuições de significados, evidenciou-se que, desde a unidade morfológica, o enredo transgrede a singularidade interpretativa, consoante o que aponta Alfredo Bosi: “Para Guimarães Rosa, como para os mestres da prosa moderna (um Joyce, um Borges, um Gadda), a palavra é sempre um feixe de significações [...]” (Bosi, 2017, p. 458). Aproximando, portanto, a força semântica da prosa roseana de outros autores cujas literaturas com tendência à fragmentação narrativa e experimentalismos, assumem, decorrentemente, uma postura de submersão filosófica e/ou psicológica.

Esses atributos de provocação, subjetiva e/ou psíquica, que atravessam a prosa de Guimarães Rosa evidenciam sua disruptividade no que tange a perspectiva de elaboração do dado regional, posto que essa combinação de elementos entre temática regional, psicologia da personagem e função poética da linguagem é distante dos seus antecessores regionalistas:

A obra de Guimarães Rosa é um desafio à narração convencional porque os seus processos mais constantes pertencem às esferas do poético e do mítico. Para compreendê-la em toda a sua riqueza é preciso repensar essas dimensões da cultura, não *in abstracto*, mas tal como se articulam no mundo da linguagem (Bosi, 2017, p. 462-463).

Nesse sentido, torna-se possível perceber que a potência inventiva do autor, apesar de situar suas personagens, geograficamente, no sertão de Minas Gerais, transcende as significações atreladas ao espaço rural e à personagem pelo Regionalismo até aquele momento. Sua motivação se encontra na ficcionalização que produz uma simbiose entre contexto e linguagem, a partir da qual “[...] diversas camadas da língua se combinam segundo um critério rigoroso de invenção, de maneira a produzir um texto onde não se sabe se a realidade suscita o discurso, ou se o discurso institui uma realidade” (Candido, 1999, p. 94).

O intuito criativo em Guimarães Rosa se encontra na construção da verossimilhança, elaborada com base na herança cultural mineira, na imaterialidade que atribui significado às ações e valores daqueles sujeitos, com resquícios de uma base filosófica do autor, que define as personagens por arquétipos sociais coletivos como “o vaqueiro”, “a criança”, “o louco”, imbuídos, no entanto, de complexidade psicológica.

Esses elementos da prosa rosiana provocam o debate acerca das nuances do Regionalismo. Distanciando-se do que se conhecia como prosa regionalista, o texto literário de Rosa ocupa território indefinido:

Embora a ficção de Guimarães Rosa abarque temas e espaços comumente associados ao Regionalismo, por apresentar um jeito de escrever inédito e de alto nível o autor seria alçado à condição de “universal”, enquanto aqueles que não atingiram o mesmo padrão estético são relegados à posição de “regional”. Desde então, o legado de Guimarães Rosa para a literatura contemporânea talvez esteja encoberto pelo estigma atrelado à tradição regionalista (Pelinsier; Alves, 2020, p. 4).

No entanto, é importante considerar que mesmo essa noção – de um suposto distanciamento da obra rosiana em relação ao Regionalismo – pode sugerir certa generalização que “[...] segue atrelando à noção de Regionalismo uma concepção reduzida do fazer artístico, segundo a qual a qualidade da obra é quase que imediatamente determinada pela estreiteza do objeto do qual ela se ocupa” (Pelinsier; Alves, 2020, p. 3). Nesse sentido, é possível compreender que as noções que visam o delineamento de uma produção regionalista não se restringem a simples associações entre o espaço e as ações e/ou ficcionalização de configurações sociais; o Regionalismo parece permanecer na prosa ficcional, mesmo que despercebida pela crítica:

A possibilidade de permanência do regionalismo na literatura brasileira produzida depois da década de 30 do século XX permanece em suspenso, sem que a crítica literária tenha atado a essa lacuna um fio que preencha ou simplesmente a coloque como incompatível, de modo que parece não haver um consenso – por vezes, nem sequer uma discussão – a respeito do problema, que se torna ainda mais abrangente se forem levadas em consideração obras produzidas posteriormente ao contexto em que se insere Guimarães Rosa, como o trabalho de José Cândido de Carvalho ou, mais recentemente, de autores como Francisco J. C. Dantas, Milton Hatoum e Ronaldo Correia de Brito (Santini, 2011, p. 79).

Diante disso, nota-se que, para além da crítica à inércia de reavaliação teórica e consistente dos anos pós 1930, há uma observação que conjectura encarar com seriedade a presença de uma reelaboração regionalista – passível de ressignificação desde o legado de Rosa – e que se relaciona de forma simbiótica com o contexto, assim como se manifesta em autores da contemporaneidade, como Ronaldo Correia de Brito.

No conto “Lua”, aqui em estudo, encontramos um Autor⁷ – que também é narrador e personagem da história – em meio ao trabalho de produção da adaptação da lenda sertaneja de

⁷ Trata-se do protagonista do conto “Lua”, o autor literário inserido na história que se encontra em meio à produção de um filme inspirado em texto de sua autoria. Desse modo, para evitar uma confusão terminológica no decorrer

“Lua Cambará”. Através dessa narrativa, Brito ficcionaliza sua experiência; trata-se do trabalho artístico e de suas vicissitudes. A história, portanto, é permeada de formulações críticas acerca da própria elaboração estética das linguagens literária e audiovisual, assim como reflexões críticas a respeito do Regionalismo na contemporaneidade. Essas inquietações que partem do personagem/narrador/autor diante das possibilidades e/ou limitações técnicas e semânticas de sua ficção, delineiam o caráter autoconsciente da narrativa e se materializam no texto a partir de recursos metaficcionais.

4 REGIONALISMO AUTOCONSCIENTE EM “LUA”

Frustrando expectativas de uma história que está prestes a começar, a abertura de “Lua” se dá a partir de uma pergunta: “– Quando irá escrever um livro igual a *Faca*?”, seguidamente respondida com: “– Certamente nunca” (Brito, 2015, p. 205). Esse questionamento provoca incerteza de estarmos diante de um texto ficcional, uma vez que insere uma informação do mundo real – a publicação do livro *Faca*, de Ronaldo Correia de Brito – em um diálogo do qual participa o autor ficcionalizado.

É nesse momento que percebemos se tratar de um narrador-personagem que também é escritor, portanto, um sujeito fictício que tem por ofício o trabalho artístico com a linguagem, seja ela literária ou audiovisual, uma vez que ele conta eventos que envolvem seu processo de criação de um filme inspirado em “Lua Cambará”:

Escolhia as músicas do filme *Lua Cambará*, quando achei as gravações dos benditos para encomendar os mortos. Dez fitas cassete arquivadas num isopor. No nordeste do Brasil ainda se entoam cantos cheios de religiosidade durante as cerimônias fúnebres. As vozes das mulheres pareciam brotar do chão, belas e estranhas. Mais do que nostálgicas, transmitiam um profundo sofrimento (Brito, 2015, p. 205).

Sua seleção da trilha sonora do filme revela uma espécie de reencontro com as tradições nordestinas que evocam sentimentos de retorno ao passado e de dores não curadas. Dessa maneira, o Autor se encontra obstinado em construir no filme que está produzindo a mesma atmosfera mística que se compõe no conto “Lua Cambará”.

Nesse sentido, é possível perceber que o conto “Lua” apresenta uma história sobre o processo de criação de outra obra ficcional (um filme) e por isso se constitui não apenas de eventos narrativos de natureza dramática, mas de reflexões e comentários críticos acerca do

do desenvolvimento desta análise, utilizaremos a palavra Autor, grafado com inicial maiúscula, para nos referir a essa personagem do conto.

exercício de criação artística. Dentre essas discussões que o conto provoca a partir de ações, de falas e ações das personagens, emerge o incômodo diante das transformações do espaço regional e, por conseguinte, dos impactos que tal fenômeno causa à composição literária e – no conto – à audiovisual para as quais esse elemento é fundamental. “Lua”, o conto do autor real Ronaldo Correia de Brito, portanto, conta a história de uma história: ficcionaliza situações que fazem parte da construção de uma narrativa.

Esses elementos se desenvolvem a partir de estratégias de composição narrativa notadamente metaficcionais:

Se a metaficção se caracteriza pela desmistificação de concepções enraizadas da narrativa, torna-se claro que seus procedimentos apresentam natureza autorreflexiva. Os textos metaficcionais muitas vezes recorrem à construção de histórias-dentro-das-histórias, através das quais se percebem os comentários críticos e/ou processo de espelhamento. Essa estratégia, que remete às estruturas das *babushkas* (ou matrioscas) e das caixas chinesas, encontra-se geralmente atrelada à inserção dos sujeitos envolvidos com o ato de narrar (autor, narrador e leitor) na história que está sendo contada, ou à composição de personagens que possam ser compreendidos como metáforas dessas entidades. Desse modo, é frequente a figura do autor ou do narrador e da figura do leitor, encarnados em personagens da história, como figuras que se posicionam criticamente ao processo de fabulação ou remetem ironicamente a estereótipos literários (Silva, 2017, p. 61).

Mencionado pela primeira vez por William H. Gass, em *A ficção e as imagens da vida* (1970), o termo metaficção promoveu uma série de definições que circundam o efeito da linguagem ficcional em abordar sobre seu processo de construção. Hutcheon (1991), declara introdutoriamente que a palavra metaficção consiste em “ficção sobre ficção – isto é ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou linguística” (Hutcheon, 1991, p. 1. tradução nossa). Do mesmo modo, para Lodge (2010), a metaficção é “[...] ficção que versa sobre si mesma: romances e contos que chamam a atenção para o status ficcional e o método usado em sua escritura” (Lodge, 2010, p. 213). Diante disso, entendemos que os procedimentos de criação ficcional, como: a escolha da linguagem utilizada, do espaço, do tempo, as personagens e os conflitos da trama, são expostos pelo narrador como sendo o conteúdo do próprio enredo.

Os pesquisadores Nóbrega e Azerêdo (2024, p. 1), ampliam a significação de metaficção “para designar obras ficcionais, sejam literárias, cinematográficas, teatrais, entre outras formas que exploram e discutem seus próprios processos de criação”. Assim, não restringindo a manifestação aos textos literários, como contos, novelas e romances, nem apenas à elaboração de um texto literário. Sendo possível, por exemplo, um conto literário tecer comentários sobre possibilidades e limitações semânticas de uma fotografia, como em “Las babas del diablo”

(1963), de Julio Cortázar, ou sobre os percalços que integram a produção de um longa-metragem, como em “Lua”.

Nesse último conto, o Autor está envolvido com a pesquisa da trilha sonora que julga servir melhor à representação sertaneja. Para isso, ele recorre a um grupo de freiras/beatas que possam regravar os cantos de encomendação dos mortos. Essa passagem, assim, evidencia a complexidade que permeia o trabalho artístico, o que obriga a personagem a se deslocar geograficamente a fim de encontrar uma melhor reprodução do canto.

Entretanto, após uma resposta negativa do grupo de freiras, que alegaram a impossibilidade de regravar com a mesma verdade sentimental transposta na voz, o Autor se frustra com o processo e o relaciona à sua própria limitação em recriar algo já consolidado: “Eu também perdi coisas pelo caminho. Não consigo mais escrever como há quarenta anos. Nunca mais escreverei um livro de contos igual a *Faca*” (Brito, 2015, p. 207). Com essa reflexão, sugere-se que nem mesmo o próprio autor de ficção está isento de dificuldades no processo criativo, desmistificando a posição de autor literário e rompendo com a tradição realista de narrativa, uma vez que o próprio escritor menciona seu ato (ou a impossibilidade dele) de escrever. Sendo assim, nota-se que, no conto de Ronaldo Correia de Brito, o Autor expressa sua insatisfação como parte da história, desassociando-se de um pacto ficcional inerente à tradição, que comumente anula a voz criadora.

Além disso, ele expõe sua opinião contraditória sobre as justas repetições literárias que não consegue refazer. Ao lembrar uma história do passado, a qual muito lhe inspira o modo de narrar, ele nega a ocorrência espontânea de alteração do enredo a cada narração:

Mesmo percorrendo a estrada que me leva à casa onde se escondeu Domísio Justino, a quem acrescentei um prenome João, para tornar mais próximo e familiar o assassino que me persegue desde a infância. Durante minha vida repeti a história do tio infeliz, contei-a sempre igual, até o cansaço. Não mudemos os detalhes dos acontecimentos. Nenhuma mudança é importante em si mesma, ela é sintoma ou consequência de uma carência ou imperfeição. Soa paradoxal, mas as coisas mudam porque através do movimento elas buscam repouso, um acordo de contrários (Brito, 2015, p. 207-208).

Nesse sentido, se estabelece certa complexidade inerente ao narrador, que ao mesmo tempo em que se expressa diante da impossibilidade de ficcionalizar narrativas como antes (alusão à *Faca*), retrocede essa reflexão impondo-se contrário às mudanças que ocorrem a cada reescrita. É notório, nessa passagem, o caráter incisivo do Autor com o próprio trabalho, de maneira que seu discurso soa quase filosófico e impassível de definição objetiva. Segundo Linda Hutcheon, esse caráter crítico e difuso também caracteriza a metaficção, pois:

[...] o ponto da metaficção é que ela constitui seu primeiro comentário crítico e, ao fazê-lo, estabelece o quadro teórico no qual deve ser considerada [...] Se a narrativa autoconsciente por definição inclui em si mesma sua primeira leitura contextual, uma única teoria não será capaz de lidar com ela sem distorção considerável (Hutcheon, 1991, p. 6. tradução nossa).

Ademais, também notamos a insatisfação provocada pela inadequação do espaço físico em que seriam gravadas as cenas. Ao selecionarem uma área do próprio sertão cearense, no qual a lenda de “Lua Cambará” circula popularmente, o Autor declara: “Mesmo sendo a locação perfeita, o cenário natural onde parte da história acontecera de verdade, não era possível rodar o filme nos Inhamuns. Faltava energia elétrica, o acesso de carro revelou-se difícil [...]” (Brito, 2015, p. 211). As próprias condições climáticas da área também dificultavam a realização da produção audiovisual: “A chuva ameaçou o filme. Era mês de dezembro e como as poucas famílias que ainda moram no campo esperavam, começou a chover” (Brito, 2015, p. 212). Esses empecilhos, do contrário a significarem um problema, como é para a condição de elaboração do filme, no conto reverberam conscientemente em favor da exposição de que as construções ficcionais (filmes, romances, séries etc.) são articuladas com base em um rascunho, projeto inicial ou roteiro, passível de modificações e regidos por uma mente criadora capaz de manipular a linguagem mediante sua insatisfação.

Em outros momentos da história, a descrição do processo que foge às determinações do próprio roteiro propicia diálogos sobre o nível de relação entre os artifícios de composição de sentido. O narratário questiona o narrador sobre o uso da citação de um poema durante o filme:

- O que acha de citarmos esses versos de Gerardo Mello Mourão?
- Discordo. O roteiro vai ficar mais confuso ainda. E Gerardo não tem nada a ver com o sertão dos Inhamuns.
- Ninguém vai saber disso.
- Mas eu sei. (Brito, 2015, p. 210).

É perceptível, portanto, um minucioso rigor técnico e de autoconsciência do Autor, uma vez que ao não se utilizar dos versos de Mourão, percebemos sua necessidade de construir verossimilhança com base em todos os detalhes da peça que deseja construir, mesmo que apenas ele mesmo os compreenda. O mesmo ocorre quando ele encontra uma citação favorável à sua ideia: “O poema de Assis Lima reforçava as imagens, tornava mais eloquente o abandono” (Brito, 2015, p. 212). Esse posicionamento de atenção à imagem que se pretende construir se adequa aos procedimentos metaficcionais de escrita. Ao interferir na tradicional fluidez da história com comentários e, neste caso, diálogos sobre a composição artística, o Autor fere um

acordo de imersão dentro de seu universo ficcional, revelando-se como criador e fragmentando a ilusão, conforme aponta Waugh:

Romances metaficcionais tendem a ser construídos com base em uma oposição fundamental e sustentada: a construção de uma ilusão ficcional (como no realismo tradicional) e o desnudamento dessa ilusão. Em outras palavras, o menor denominador comum da metaficção é, simultaneamente, criar uma ficção e fazer um comentário sobre a criação dessa ficção (Waugh, 2003, p. 6. tradução nossa).

Sob esse ponto de vista, é possível entender que a atribuição de Waugh também pode contemplar contos metaficcionais, uma vez que em “Lua”, essa oposição fundamental e sustentada consiste na tentativa de se criar, através do audiovisual, uma reconstrução da lenda mística de “Lua Cambará”, com todos os marcadores regionais e tipificações da imagem sertaneja, seguida dos infortúnios desse processo. Além disso, ao expor as maneiras de constituir o filme, o Autor tece críticas indiretas à imagem culturalmente forjada, também pela linguagem audiovisual, de construção coletiva de uma estética típica do Nordeste, pois, independentemente de estarem geograficamente situados no Ceará:

A descoberta da casa do monte Alverne serviu apenas para nos deixar deprimidos e confusos. Choveu e o sertão transformou-se. Ficou verde, exuberante, uma terra prometida. [...] Não queríamos falsificar o imaginário que o Romance de 30, os filmes de cangaço e os delírios de Glauber Rocha tinham exportado para o Brasil e o restante do mundo. Sertão de verdade precisava ser árido, cinza, marrom, imagem em preto e branco de miséria e revolta (Brito, 2015, p. 214).

Põe-se em reflexão, portanto, que as convenções às quais estamos culturalmente adaptados pela imersão em narrativas, literárias e filmicas, na verdade, são resultadas de uma série de mecanismos de linguagem sistematicamente orquestrada por uma mente criadora, e que optou por não se declarar explicitamente. Ao reconhecer sua posição de criador de realidades via literatura ou audiovisual e expor seus métodos, o Autor contribui com a percepção de que é plenamente consciente das estratégias narrativas. Essa compreensão integra o autor de metaficção uma vez que: “O autor metaficcional é altamente consciente de um dilema básico: se ele ou ela se propõe a ‘representar’ o mundo, ele ou ela percebe rapidamente que o mundo como tal não pode ser ‘representado’. Na ficção literária é possível representar apenas os *discursos* desse mundo” (Waugh, 2003, p. 3. tradução nossa).

Tal estratégia envolve esse autor no questionamento sobre a própria força representativa da linguagem da qual se vale. Nesse sentido, o Autor se percebe diante das limitações em expressar o mundo real, posto que sua arte (e outras artes que tentam reproduzir a realidade

nordestina) parte de sua limitação individual do olhar, que resulta de influências culturais consagradas.

Esse caráter metaficcional em “Lua” também se configura a partir do estranhamento experimentado pelas próprias personagens que se deparam com o texto criado por elas. Na passagem em que o Autor declara estar incomodado com a atual condição do sertão nordestino, o narratário rebate-o: “– Que discurso saudosista! Está fora do script. Comece novamente e não perca o ritmo. Ritmo!” (Brito, 2015, p. 213).

Dessa forma, é possível perceber que “Lua” propõe debates que discutem os processos canônicos de representação artística, a partir de uma personagem que, como autor de textos literários, propondo-se a produzir em outra linguagem, nos adverte que esses novos processos de ficcionalização têm duas especificidades. Seu posicionamento crítico diante da representação do dado regional de “Lua Cambará” revela a consciência do criador artístico sobre a possibilidade de se reconsiderar as estratégias de representação do sertão.

Diante do encontro com um espaço sertanejo que se transformou e se transforma, o Autor se vê obrigado a refletir sobre essa dinâmica e, sobretudo, a se integrar a ela. A necessidade de criar um espaço demarcadamente típico do sertão nordestino mobiliza-o em nome do objetivo inicial de buscar o ambiente marcado pela aridez: “Para filmar, eu havia retornado ao território da infância. Precisava de sol, vegetação seca, o imaginário do que é sertão” (Brito, 2015, p. 209). Entretanto, ao deparar-se com parte do ambiente real de onde seriam gravadas algumas cenas, ele declara, através de uma sutil metáfora que aproxima a profundidade do rio com a profundidade semântica de sua adaptação, que haverá incompatibilidades com seu projeto inicial:

O rio Jaguaribe ampliava seu leito nas terras do Monte do Carmo, se alargava. As águas rasas mal cobriam meus pés. [...] Não mergulho no rio porque ele não chega à metade das minhas pernas, mas preciso enfiar-me de cabeça na história. O que resta desse tempo? Nada [...] (Brito, 2015, p. 209).

Diante disso, nota-se que o rio, ou sua água, pode simbolizar a inviabilidade em recriar com suposta “fidelidade” a imagem de um sertão seco e pobre, que reverbera a produção ficcional regionalista de outros tempos. Essa máxima, evidentemente perceptível, tal qual a extensão do rio, não expressa mais o valor de veracidade aos leitores contemporâneos. Assim, eles não mergulham mais nessas águas rasas, e só resta ao Autor acreditar em sua própria história.

Essa concepção, no entanto, suscita que o Autor possui determinado nível de consciência sobre as potencialidades e as limitações de sua ficção. Ciente disso, ele revela o seu desânimo frente ao fato de que o sertão desejado/idealizado não está mais ali: “Nem a lembrança desses nomes sobrevive, apagada pelo chiado das televisões” (Brito, 2015, p. 210). A suposta inexistência do sertão almejado o leva a questionar sua própria identidade, atravessada também por novos paradigmas culturais que o inquietam: “Mesmo assim eu procuro. Nunca tenho certeza se o sertão que carrego comigo me reconhece. Sinto ardência no peito, a inquietação do retorno” (Brito, 2015, p. 210). Embalado, então, pela estranheza dessa sensação que o obriga a rever suas convicções acerca do trabalho de criação, seu discurso recorre a outras referências literárias para manifestar seus questionamentos:

[...] Onde estão os rebanhos, os vaqueiros, as mulheres caminhando sonâmbulas dentro dos quartos? Já não mora mais ninguém na casa, todos se foram. A sala, o dormitório, o pátio jazem despovoados. Não resta ninguém, todos partiram. E eu te digo: quando alguém vai-se embora, alguém permanece. O lugar por onde um homem passou nunca mais será ermo. Recito obsessivamente o poema de Cesar Vallejo. Todos de fato deixaram a casa, mas na verdade todos continuam dentro dela (Brito, 2015, p. 210).

Ao citar o poema “No vive ya nadie”⁸, de Cesar Vallejo, o conto complementa a noção de que a aura de um lugar (representação da casa) permanece viva pela simbologia cultural de suas ações/tradições ao longo de sua história, e não pela presença física dos homens. Assim, caberia se voltar à permanência simbólica de um sertão que ainda existe, mesmo que faltem os elementos que supostamente o definiam. Entretanto, essa atenção aos símbolos, suscitada pela presença do poema, é rejeitada pelo Autor quando ele se volta para as demandas reais do processo de produção do filme: “É mentira. Preciso de gente para a figuração no filme e não encontro ninguém” (Brito, 2015, p. 210). Percebemos, então, que o Autor, preso às limitações impostas ao seu trabalho de concepção de espaços ficcionais, parece buscar alternativas a partir de recursos metaficcionais. Logo, opta pela noção disruptiva de que mais vale a exposição de uma tentativa improdutiva de reprodução estigmatizante, do que contribuir com outra história que atenda às convencionalidades tradicionais, em tema caricato e linguagem forçosamente cheia de sotaque e jargões, pois:

[...] Ao manipular provocativamente os elementos diegéticos de forma a chamar atenção para o modo como são empregados no texto e como se mobilizam na produção

⁸ Poema completo em: VALLEJO, Georgette. (org). **CESAR VALLEJO OBRA POETICA COMPLETA**. Lima: Francisco Moncloa Editores, 1968. p. 255. Disponível em: https://fundacionbbva.pe/wp-content/uploads/2016/04/libro_000023.pdf. Acesso em: 02 out, 2025.

narrativa, a metaficção assumiria um posicionamento de embate ao *modus operandi* realista [...] Os procedimentos metaficcionais, portanto, operam a transgressão dessa conduta tradicionalmente aceita e, por vezes, considerada como critério qualitativo da obra literária (Silva, 2017, p. 47).

Diante disso, acredita-se que o conto lança mão dos métodos metaficcionais, ironicamente, ou seja, como forma de produzir comentários críticos sobre as razões pelas quais o Nordeste, na ficção, não pode mais ser encarado do mesmo modo, mesmo que o próprio Autor tenha um repertório sociocultural advindo das concepções preconceituosas que estabelecem a seca e a pobreza como temáticas inerentes a toda e qualquer obra artística produzida sobre o Nordeste, e das quais se desvincula no momento em que narra a história.

Há, por isso, com base nas influências culturais que supostamente o moldaram, uma tensão entre temporalidades distintas. Percebemos que o posicionamento do Autor se dá com base na incompatibilidade entre a memória do passado que tinha sobre o sertão e o que se evidencia no presente. O Autor pontua: “O rádio, a televisão e a internet ocuparam o tempo e a vida dos poucos que ficaram. Os costumes antigos tornaram-se estranhos, a memória se perdeu, a épica sertaneja virou folheto de cordel. Restaram fantasmas, mortos assombrando os vivos” (Brito, 2015, p. 215). Nessa perspectiva, percebemos que não se trata apenas da objetiva transformação ocasionada pela presença de inovações tecnológicas, uma vez que não apenas a paisagem mudou, também a memória tradicional parece ter se apagado.

O Autor aponta para uma sociedade rural que se transforma e se adapta a valores que só restaram em narrativas tradicionais – como as dos folhetos de cordel –, opondo-se ao senso de transformação que tornou o passado em um mero fantasma. Ao mesmo tempo, contraditoriamente, sua linguagem se volta para uma perspectiva de autocrítica, uma vez que ao utilizar de mecanismos metaficcionais, o narrador escolhe por não aceitar convenções narrativas relativas à composição do conto ou mesmo ao Regionalismo literário. Caminhando contrário aos padrões comuns da composição estética dessa natureza, o Autor sugere possuir afinidade com a tendência, no entanto, percebemos mais um viés de descaracterização da imagem convencionalizada a ela, do que pela aproximação com os traços do que padronizamos definir o Regionalismo. Portanto, ao se declarar regionalista - em diálogo com Assis Lima (Brito, 2015, p. 215-216), o Autor parece reconhecer a permanência da vertente na contemporaneidade, mas, a partir de reelaborações que decorrem das demandas de uma dinâmica de transformação.

Impedidos de ambientar sua produção no Sertão dos Inhamuns, a equipe técnica busca se deslocar para outro espaço, um lugar que melhor se alinhe à – pretensa – imagem de

Nordeste: “Devíamos partir. O paradeiro era Exu, em Pernambuco. Filmaríamos em três fazendas diferentes, no raio de poucos quilômetros. Lá, a chuva ainda não havia chegado” (Brito, 2015, p. 217). Antes da saída, o Autor decide visitar uma significativa localidade que exerce influência no seu ofício de narrar histórias: “Enquanto a equipe se deslocava para o novo endereço, cismeí de visitar o lugar mais assombrado de minha infância, a Casa Grande do Umbuzeiro [...]” (Brito, 2015, p. 217). Essa casa refere-se a casa em que se desenrola a história de Domísio Justino, personagem de outro conto de Ronaldo Correia de Brito, que põe fim à vida de sua esposa na tentativa de encerrar seu vínculo familiar e abandonar suas raízes sertanejas para construir outra vida na capital. A retomada dessa história, inserida em “Lua” pela memória do narrador, demonstra a natureza autoconsciente deste conto, pois a casa de Domísio Justino, conforme sugere o lirismo do poema de Cesar Vallejo, parece, então, preservar os significantes culturais do passado que o influenciaram.

A história, portanto, parece dizer que o Autor tem ciência dessa relação da residência ficcional de Domísio Justino com a tradição e, por conseguinte, com as noções de Regionalismo: abandonada, a casa evoca memória simbolicamente, mas carece de um olhar que possa enxergar sua história em meio à degradação. Diante da ideia de que aquela construção representa o passado tradicional (em ruínas), o Autor parece se conscientizar em relação à impossibilidade de estagnar a dinâmica de transformação do mundo e de se manter alheio à necessidade de reavaliar suas convicções artísticas.

Descobrimos na sequência que, estando desinteressado em se aproximar ou mesmo entrar na casa, o narrador assume novo posicionamento em relação ao que ela representa, atitude que implica em uma mudança de perspectiva sobre noções convencionais de Regionalismo. Assim, intencionalmente distante da Casa do Umbuzeiro, o Autor escolhe a descontinuidade, ou seja, ao não querer entrar na casa e reavivar os sentimentos cultivados outrora, ele decide sair em busca de outras maneiras de se relacionar com o passado que a construção representa:

– Vai entrar?
Pergunta o motorista.
– Não.
Respondo e prosseguimos a viagem em silêncio. (Brito, 2015, p. 219).

Essa atitude da personagem, simbolicamente entendida como disposta a ressignificar o paradigma místico e brutal relacionado à casa, pode ser análoga ao seu desprendimento com a narrativa ficcional tradicional. Dessa maneira, a partir da estratégia metaficcional de contar uma história do processo de composição de outra história, “Lua” encena o desconforto que afeta o

artista diante da árdua tarefa de compor universos ficcionais. A exposição desse processo de composição foi a alternativa esteticamente possível para provocar a discussão acerca da permanência (ou não) de um Regionalismo tal como conhecemos. Desse modo, contrário à reprodução dessa tendência, “Lua” expressa consciência crítica acerca do processo de composição artística, propondo-se como mote para repensá-la.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ronaldo Correia de Brito, estreou no cenário cultural brasileiro atuando em diversas frentes da criação artística. Sua participação nos círculos de debate sobre produção cultural, no Departamento de Extensão Cultural da Universidade (DEC), promovido por Ariano Suassuna, fomentaram sua bagagem cultural e ampliaram seu olhar às técnicas de representação artísticas. Nesse sentido, é válido considerar que desde o esboço de seu primeiro conto, “Lua Cambará”, e que decorrentemente inspirou a produção audiovisual da mesma narrativa, o autor tem se relacionado com diferentes mecanismos de elaboração da linguagem.

Esse caráter plural e criativo se esboça através de uma narrativa concisa, mas de profundo potencial semântico que se desprende das convencionalidades atribuídas à ficção literária produzida no Nordeste. Diante disso, consideramos que a literatura de Ronaldo Correia de Brito se aproxima das feições regionalistas inerentes à tradição literária brasileira, no entanto, por intermédio de um projeto literário que questiona esses mesmos valores cristalizados e propõe a reinterpretação dos significantes culturais nordestinos, com base em uma nova matéria estética.

No conto “Lua”, da coletânea *O amor das sombras* (2015), percebemos que há uma centralidade no uso da linguagem, que se expressa com tamanha força criadora do espaço regional (na ficção), e, por isso, revela o seu domínio de manipulação dos significados atribuídos a ele. Esse poder se evidencia na construção da personagem principal, que é também autor de sua própria ficção e possui consciência disso. Essa autoconsciência, portanto, permite que o conto interrogue as formas de ficcionalização convencionalizadas do espaço sertanejo e exponha os limites da própria linguagem em materializar esse imaginário.

A consciência desse narrador o conduz a adotar uma postura de crítica aos estigmas associados ao Nordeste, reconhecendo que a região apresenta dinâmica de transformação e, dessa maneira, não admite mais uma leitura por um viés generalista de composição ficcional. Dessa forma, Ronaldo Correia de Brito possibilita a discussão que entrecruza literatura e teoria crítica, na perspectiva de uma personagem ficcional, para sugerir uma reelaboração da

concepção de Regionalismo, não pela desqualificação de seus predecessores, mas pela necessidade contemporânea de reinventar a natureza regionalista na literatura brasileira.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Leandro de Sousa. Lua Cambará de Ronaldo Correia de Brito: uma lenda fantasmagórica da cultura sertaneja dos Inhamuns na literatura brasileira do Nordeste. In: Gabriella Eldereti Machado. (Org.). **Múltiplos Diálogos em Literatura Brasileira: Escritas e Leituras Brasileiras**. Alegrete-RS: Editora Terri ED, 2023, v. 1, p. 6-21.
- ARAÚJO, Humberto Hermenegildo de. A tradição do regionalismo na literatura brasileira: do pitoresco à realização inventiva. **Revista Letras**, Curitiba, n. 74, p. 119-132, 2008.
- ARRIGUCCI JÚNIOR. Davi. Tempo de espera. In: BRITO, Ronaldo Correia de. **Faca**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- BORGES, Queren Daniela. **A região e o mundo no romance Galileia de Ronaldo Correia de Brito**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, p. 159. 2022.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 52. ed. São Paulo: Cultrix, 2017.
- BRITO, Ronaldo Correia de. Biografia. **Ronaldo Correia de Brito**. Disponível em: <https://www.ronaldocorreiaдебrito.com.br/site2/sobre/>. Acesso em: 30 set. 2025.
- BRITO, Ronaldo Correia. **O amor das sombras**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.
- CANDIDO, Antonio. **Iniciação à literatura brasileira**: resumo para principiantes. 3. ed. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP, 1999.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. 8 ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- CHIAPPINI, Ligia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 15, p. 153 – 159, 1995.
- HUTCHEON, Linda. **Narcissistic narrative: the metafictional paradox**. London And New York: Routledge, 1991.
- LODGE, David. **A arte da ficção**. Tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- NÓBREGA, Caio Antônio; AZERÊDO, Genilda. Um sonho teórico-crítico de (meta)ficção: ou “como compreender essa doideira?”. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 26, e20240939, 2024.
- PELINSE, André Tessaro. **GUIMARÃES ROSA E SEUS PRECURSORES: REGIONALISMO, DESLOCAMENTOS E RESSIGNIFICAÇÕES**. Tese (Doutorado em em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, p. 349. 2015.

PELINSE, André Tessaro; ALVES, Marcio Miranda. A permanência do Regionalismo na literatura brasileira contemporânea. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 59, p. 1-13, 2020.

PIEIRO, Jorge. **O sertão existencialista de Ronaldo Correia de Brito**. Germina Literatura, [s. l.] v. 6, n. 2, jun. 2009. Disponível em: <https://www.ronaldocorreiaebritobrito.com.br/site2/wp-content/uploads/2016/04/Ensaio-de-Jorge-Pieiro.pdf>. Acesso em 28 set. 2025.

RIBEIRO, Elizabeth Francischetto. **A paródia bíblica em Galiléia de Ronaldo Correia de Brito**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe. São Cristóvão, p. 93. 2011.

SANTINI, Juliana. A Formação da Literatura Brasileira e o regionalismo. **O Eixo e a Roda**, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p. 69-85, 2011.

SANTINI, Juliana. Realidade e representação no romance regionalista brasileiro: tradição e atualidade. **O Eixo e a Roda**, Belo Horizonte, v. 23, n. 1, p. 115-131, 2014.

SILVA, Cícera Antoniele Cajazeiras da. **PASSEIOS HAMLETIANOS COM CORTÁZAR E ANTONIONI: INCURSÕES METAFICCIONAIS, NARRATIVAS À BEIRA DA PARALISIA**. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, p. 208. 2017.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. **História da literatura brasileira**. 2. ed. rev. e atualizada. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

WAUGH, Patricia. **Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction**. London New York: Routledge, 2003.