

Entrelaces

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS DA UFC
ANO V – Nº 6 – JUL.-DEZ. 2015
ISSN 1980-4571

TRAVESSIAS DA SECA



UNIVERSIDADE
FEDERAL DO CEARÁ

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS DA UFC

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS DA UFC
ANO V – Nº 6 – JUL.-DEZ. 2015
ISSN 1980-4571



Entrelaces



TRAVESSIAS DA SECA

Universidade Federal do Ceará - UFC
Programa de Pós-Graduação em Letras

CONSELHO EDITORIAL DA REVISTA ENTRELACES

CONSELHO EXECUTIVO

Ana Marcia Alves Siqueira - UFC
Amanda Jéssica Ferreira Moura - UFC
Arlene Fernandes Vasconcelos - UFC
Carlos Roberto Nogueira de Vasconcelos - UFC
Solange Maria Soares de Almeida - UFC
Francisco Wilton Lima Cavalcante - UFC

EDITORES DE ARTE, DIAGRAMAÇÃO E WEB

Prof. José Leite de Oliveira Júnior - UFC
Arlene Fernandes Vasconcelos – UFC

CAPA

Prof. José Leite de Oliveira Júnior - UFC

REVISORES

Amanda Jéssica Ferreira Moura - UFC
Francisco Wilton Lima Cavalcante - UFC
Solange Maria Soares de Almeida - UFC

CONSELHO CONSULTIVO

Prof^a. Ana Marcia Alves Siqueira - UFC
Prof^a. Ana Maria César Pompeu - UFC
Prof^a. Ana Maria Domingues de Oliveira -
UNESP/ASSIS
Prof. Álvaro Santos Simões Júnior - UNESP/ASSIS
Prof. Carlos Augusto Viana da Silva - UFC
Prof. Cid Ottoni Bylaardt - UFC
Prof. Dumar Daniel Rinaldi Pollero - UNAM
Prof^a. Germana Maria Araújo Sales - UFPA
Prof. Marcelo Magalhães - UFC
Prof^a. Maria Zilda Ferreira Cury - UFMG
Prof. Orlando Luiz de Araújo - UFC
Prof. Roberto Acízelo Quelha de Souza - UERJ
Prof^a. Roseli Barros Cunha - UFC
Prof. Ulisses Infante - UNESP

Apresentação

É com grande satisfação que publicamos o número 6 (jul.-dez.), ano V, da **Revista Entrelaces**, com o “Dossiê Travessias da Seca”, em homenagem a Raquel de Queirós e ao centenário da Seca de 1915, buscando, mais uma vez, manter o seu objetivo, como periódico científico, de divulgação de pesquisas, de resultados de estudos e de promoção do debate científico-acadêmico na área de Letras, especialmente, da Literatura Comparada. Os artigos reunidos nesse número, assinados por diferentes especialistas e estudiosos, suscitam discussões sobre a seca e sua repercussão na literatura nacional e promovem a divulgação da pesquisa e da crítica literária desenvolvidas sobre o tema em diversas instituições do país, promovendo um importante diálogo no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC, como também favorecendo o desenvolvimento dos estudos literários em geral, além de, particularmente, fortalecer as pesquisas desenvolvidas em torno das linhas de Pesquisa do Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Línguas Modernas e Literatura, História e Memória.

Ana Marcia Alves Siqueira
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação
em Letras da Universidade Federal do Ceará - UFC

Travessias da Seca

Neste ano, completa-se o primeiro centenário da Seca de 1915, que, embora não tenha sido mais longa nem mais devastadora que a de 1877, ficou bastante conhecida através do romance de estreia da jovem Rachel de Queiroz. “É homem”, teria dito um incrédulo Graciliano Ramos, ao findar a leitura d’*O Quinze*. Anos mais tarde, o autor de *Vidas Secas* confessaria: “Durante muito tempo, ficou-me a ideia idiota de que ela era um homem, tão forte estava em mim o preconceito que excluía as mulheres da literatura”. A esta época, excetuando-se *A Bagaceira*, não havia literatura no nordeste. Graciliano só lançaria seu primeiro romance, *Caetés*, em 1933. *O Quinze*, lançado em 1930 e ambientado no sertão cearense, pintou de cinza e negro o que outrora fora verde. “Dignai-vos ouvir nossas súplicas, ó castíssimo esposo da Virgem Maria, e alcançai o que rogamos. Amém.” O lamento de Dona Inácia, na abertura do romance, era o mesmo que o sertanejo sedento e faminto dirigia a São José. A fé no Padroeiro consolava e enchia de esperança os aflitos corações. Os relatos d’*O Quinze* revelaram para o resto do País aquilo que somente os habitantes locais sabiam. “Conceição passava agora quase o dia inteiro no Campo de Concentração, ajudando a tratar, vendo morrer às centenas as criancinhas lazentas e trôpegas que as retirantes atiravam no chão, entre montes de trapos, como um lixo humano que aos poucos se integrava de todo no imundo ambiente onde jazia”. A existência de Campos de Concentração no Ceará é a lembrança mais cruel da Seca de 1915. Criados para isolar e impedir o deslocamento dos camponeses para as cidades, principalmente, para Fortaleza, estes “alojamentos” serviram para aumentar assustadoramente o sofrimento destes. Descritos como local de apoio e alojamento, esses campos logo ficaram conhecidos como “os currais do Governo”. A população faminta ficava amontoada, sem higiene alguma, e morriam “às

centenas” como seria, posteriormente, descrito n’O *Quinze*. Toda uma geração de escritores tratou do tema da seca e revelou aos olhos de muitos um mundo até então oculto. Neste número, a Revista Entrelaces apresenta o tema “Dossiê Travessias de Seca” em homenagem à escritora Rachel de Queiroz.

Equipe Editorial da Revista Entrelaces

Nossa capa

O trabalho que ilustra este número da Entrelaces é uma aquarela. Faz parte de uma série, que denomino “Paisagens do sertão”. A aquarela líquida permitiu unir a suavidade da pincelada ao efeito de textura do bico de pena. A pincelada sugere o solo árido, no primeiro plano, e o céu com nuvens promissoras, ao fundo. Em contraste com esses efeitos do pincel, aparece a imagem da árvore sem folhas, com sombras que se confundem com raízes, e a longa cerca, em perspectiva que corta horizontalmente a composição.

Cada elemento técnico, evidentemente, aparece no conjunto com uma função que considero simbólica. O próprio uso da aquarela, técnica em que a água é essencial na mescla dos pigmentos, tem relação com a necessidade de água do sertão nordestino. O contraste entre a cor quente da terra e a cor fria do céu também não é uma coincidência, já que representa o paradoxo climático de nossa região, na dialética da vida e da morte. Outro contraste é sugerido pela cerca, que, por um lado, separa a natureza da cultura, e, por outro, divide a sociedade entre proprietários e não proprietários.

José Leite Jr.
Professor do Departamento de Literatura
da Universidade Federal do Ceará - UFC

Sumário

A ESCRITA DO TEMPO E O TEMPO DA ESCRITA N’O <i>QUINZE</i> DE RACHEL DE QUEIROZ	
Gilberto Gilvan Souza Oliveira	09
A FACE DA SECA: UM OLHAR ATRAVÉS A LITERATURA SOBRE O ASPECTO SOCIAL DA SECA	
Geanice da Silva Sousa	24
IMAGENS DA INFÂNCIA EM LYGIA FAGUNDES TELLES E LIMA BARRETO	
Licilange Gomes Alves	36
<i>O QUINZE</i> PELO OLHAR DE POTY LAZZAROTTO	
Margarida Pontes Timbó	54
DISCURSO E INTERTEXTUALIDADE: UMA RETROSPECTIVA COM BASE EM 100 ANOS DE SECA	
Avanúzia Ferreira Matias / Larissa Naiara Souza de Almeida	74
DA SIMILITUDE:	
UMA CARTOGRAFIA DO ESPAÇO EM <i>OS SERTÕES</i>	
João Batista Pereira	86
A REPRESENTAÇÃO DA SECA NA LITERATURA DE CORDEL SOBRE O CALDEIRÃO	
Ana Cláudia Veras Santos	102
<i>O QUINZE</i>: REVISITANDO A IMPORTÂNCIA DE RACHEL DE QUEIROZ PARA A CULTURA CEARENSE, A LITERATURA BRASILEIRA E O FEMINISMO NO BRASIL DO SÉCULO XX	
Yls Rabelo Câmara / Yzy Maria Rabelo Câmara / Melina Raja Soutullo	113
JESUÍNO, O PROFETA, DE CHICO ANYSIO: O MESSIANISMO EM SEUS ASPECTOS TEOLÓGICOS	
Joaquim Lopes da Silva Neto / Sebastião Alves Teixeira Lopes	127
DA INQUIETAÇÃO DA MORTE	
Bárbara Costa Ribeiro	144
A TRADIÇÃO POPULAR NORDESTINA NA OBRA <i>AUTO DA COMPADECIDA</i> DE ARIANO SUASSUNA	
Elen Karla Sousa da Silva / Sebastião Marques Cardoso	150
CAMPOS DE CONCENTRAÇÃO NO CEARÁ: UMA REALIDADE RETRATADA POR RACHEL DE QUEIROZ EM <i>O QUINZE</i> (1930)	
Yzy Maria Rabelo Câmara / Yls Rabelo Câmara	167
VIDAS SECAS E ASPECTOS DA REIFICAÇÃO	
Rosana Baú Rabello	178

A ESCRITA DO TEMPO E O TEMPO DA ESCRITA N’O *QUINZE* DE RACHEL DE QUEIROZ

Gilberto Gilvan Souza Oliveira¹

Resumo

Desde a data de seu lançamento em 1930, pelo Estabelecimento Graphico Urânia, o romance *O quinze* de Rachel de Queiroz tem despertado interesse em críticos literários, historiadores, sociólogos, entre outras especialidades. Diante do exposto, o presente trabalho busca compreender e analisar de qual maneira a cultura escrita sobre a seca, no Ceará, está presente na narrativa d’*O quinze*. Para tanto, nossa discussão gira em torno das aproximações e distanciamentos entre Rachel de Queiroz, Domingos Olímpio com o romance *Luzia-Homem* (1901) e a escrita de Rodolfo Teófilo no romance *A fome* (1890) e no livro *A seca de 1915* (1922).

Palavras-chave: *O quinze*. Cultura escrita. Seca.

Résumé

Depuis la date de son lancement en 1930, l’*Estabelecimento Graphico Urania*, le roman *O Quinze* de Rachel de Queiroz a suscité un intérêt dans les critiques littéraires, historiens, sociologues, entre autres spécialités. Compte tenu de ce qui précède, cet article cherche à comprendre et à analyser de quelle manière la culture de l’écrit sur la sécheresse en Ceará, est présent dans le récit *O Quinze*. À cette fin, notre discussion tourne autour des similitudes et des différences entre Rachel de Queiroz, Domingos Olimpio avec la romance *Luzia Homem* (1901) et de l’écriture du roman Rodolfo Teófilo *A Fome* (1890) et le livre *A Seca de 1915* (1922).

Mots-clé: *O quinze*. Cultere écrit. Sécheresse.

Em entrevista a André Trigueiro em 1997, Rachel de Queiroz afirma que o ambiente intelectual no qual nasceu fez com que ela se apaixonasse pelos livros e, conseqüentemente, se dedicasse a artes da escrita. Rachel de Queiroz, embora tenha uma vasta produção no gênero da crônica, publicada em sua maioria na revista *O Cruzeiro* e depois no jornal *Estado de São Paulo*, produziu obras em outros gêneros literários. No romance, sua escrita não foi tão constante como na crônica. Entre a

¹ Mestrando em História Social pela Universidade Federal do Ceará (UFC).

publicação de um romance e outro, passavam-se muitos anos, de modo que ela afirmava que tinha preguiça para escrever neste gênero.

Uma característica de seus romances era a pesquisa que fazia para escrevê-los. Seus cenários eram reais e os personagens eram criados a partir das experiências e das características das pessoas com as quais a autora convivia. Para Rachel de Queiroz era necessário que o leitor tivesse a possibilidade de sentir na narrativa que os fatos eram possíveis de acontecerem cotidianamente. Rachel lia muito, mas sua leitura predileta era os livros de História. Nesse sentido, foram as histórias contadas e as histórias escritas que serviram como base para a elaboração de seu primeiro romance.

Diferente, por exemplo, do romance *João Miguel* (1932) e do seu livro para o teatro *Lampião* (1953), nos quais realizou pesquisas na cadeia pública de Fortaleza e nos registros biográficos de Maria Bonita, respectivamente, Rachel de Queiroz recorre aos relatos orais e à literatura naturalista produzida no século XIX para compor a narrativa do romance *O quinze*.

Nesse trabalho, pretendemos compreender e analisar os pontos de encontro entre a escrita de Rachel de Queiroz no romance *O quinze* com a de Domingos Olímpio no romance *Luzia-Homem*, e a de Rodolfo Teófilo no romance *A fome* e no livro *A seca de 1915*. É ainda do nosso interesse perceber de que forma a autora estabelece o enredo de seu romance. Como ela organizou os fatos partindo das narrativas dos romances de Rodolfo Teófilo e Domingos Olympio para compor a narrativa d'*O quinze*.

Para tanto, acreditamos que em primeiro lugar é preciso discutir sobre as semelhanças e particularidades entre a narrativa do romance e a escrita historiográfica, pensando-as como elaborações de discursos. Levando em conta que ambas organizam os fatos e dão existência ao passado, tendo em vista que “o intuito do discurso é constituir onde se pode decidir o que contará como um lato na matéria em consideração e determinar o modo de compreensão mais adequado ao entendimento dos fatos assim construídos” (WHITE, 2001, p. 15).

Assim, o romance *O quinze* de Rachel de Queiroz pode ser entendido como um discurso que constitui uma narrativa explicativa e ao mesmo tempo indica *modos de compreensão* para o narrado. Ainda segundo Hayden White (2001),

um discurso move-se ‘para cá e para lá’ entre as codificações recebidas da experiência e a *congére* de fenômenos que recusa incorporar-se a noções convencionalizadas de ‘realidade’, ‘verdade’, ou ‘possibilidade’. Também se move ‘para frente e pra trás’ (como uma lançadeira) entre os meios alternativos de codificar essa realidade, dos quais alguns podem ser fornecidos pelas tradições do discurso que prevalecem num dado âmbito de

investigação e outros podem ser idioletos do autor, cuja autoridade este está procurando estabelecer (WHITE, 2011, p. 16).

No sentido do discurso mover-se “para cá e para lá”, para o caso d’*O quinze*, dá-se a partir das leituras dos romances naturalista sobre a seca no Ceará e os relatos orais sobre as secas do final do século XIX e início do século XX que serviram como fonte para Rachel de Queiroz. Ou ainda quando a autora relata que desejava escrever uma literatura da seca diferente da existente até então. Pode ser entendido ainda como movimento “pra frente e pra trás”, dado que a autora parte de uma tradição oral para escolha do tema e do título do seu romance. Poderia ganhar qualquer outro título, mas Rachel escolhe *O quinze* para criar uma narrativa para a seca de 1915.

Michael de Certeau (1982) em *A escrita da História* considera que a escrita possui o papel de organizar e “fazer” o tempo. Ao realizar tal afirmação, ele estava se referindo à escrita historiográfica ocidental. É possível, porém, pensar esta operação para o caso do romance, que não depende de documentos para ser imaginado, escrito, impresso e divulgado. Desta forma, a escrita possui a função de preservar o passado de forma que, para tanto, ela “invade o espaço e capitaliza o tempo opõe-se a palavra que não vai longe e não retém. [...] Para que a escrita funcione de longe é necessário que ela, à distancia, mantenha intacta a sua relação com o lugar de produção” (CERTEAU, 1982, p. 216).

Ao escrever, o autor parte sempre do lugar social ao qual ele pertence. Portanto, os enunciados falam exatamente do que faz sentido para determinado grupo. Além disso, os títulos direcionam o que está sendo aprisionado na escrita, numa relação sincrônica e relacional. Desta forma, o termo *O quinze* opera não apenas com a função de título. Ele serve de enunciador ao enunciado. E, ao mesmo tempo, contribui para escrita da história, tendo em vista que “a escrita faz a história” (CERTEAU, 1982), ele anuncia um passado, preserva um tempo e se imbrica no imaginário social.

Rachel de Queiroz ao escrever *O quinze* pretendia produzir um romance em que não tivesse o excesso descritivo da escrita de Rodolfo Teófilo, nem tampouco os exageros de eventos descrevendo os cadáveres expostos ao sol, as mulheres sendo violentadas. Pois Rachel via esse tipo de literatura como algo irritante.

Rachel de Queiroz em entrevista a Hermes Rodrigues Nery, em 2002, confessa que seu caminho no campo das letras era escrever sobre a seca. Diz ainda que, para tanto, buscou na escrita de Rodolfo Teófilo e Domingos Olímpio referências para

compor a sua narrativa. Por este motivo, escolhemos trabalhar com o romance *A fome* (1890) e o estudo histórico *A seca de 1915* (1922) de Rodolfo Teófilo e o romance *Luzia-Homem* (1903) de Domingos Olímpio.

Entre literatos: Rachel de Queiroz e a escrita d’o *Quinze*

Há em toda obra um tempo da criação inerente à narrativa ficcional que organiza os fatos dando sentidos ao escrito e tornando-o possível de ser vivido. No caso de Rachel de Queiroz no modelo de uma história tradicional, de um tempo linear, organizada a partir de uma estrutura simbólica formando, contudo, um discurso. O qual Haydem White (2001, p. 17) chama atenção que “todo discurso sempre é sobre o próprio discurso e é sobre os objetos que compõem o seu tema”. Desta forma, Rachel de Queiroz trata do tema da seca partindo de um discurso existente e elaborando um novo.

Na narrativa ficcional de Rachel de Queiroz o *senso* da narrativa histórica faz presente devido ao fato de que seu romance é organizado conforme os fatos históricos que autora tomou conhecimento a partir de relatos orais e de suas leituras. Por exemplo, Rodolfo Teófilo, em *A seca de 1915*, narra que no ano de 1915 o governador só declarou situação de seca no Estado do Ceará depois do dia de São José. A mesma informação pode ser constatada se consultarmos a mensagem enviada pelo presidente do Estado do Ceará, o coronel Benjamin Liberato Barroso, em primeiro de junho de 1915 à Assembleia Legislativa do Ceará.

Nela, Benjamin Barroso relata a situação em que se encontra o Estado. Aponta os primeiros processos migratórios, a fome que assola o interior do Estado e por fim declara situação de calamidade pública devido à seca ao expor seu pedido de ajuda à presidência da república e apresentando propostas de medidas a serem tomadas para amenizar a situação. A ajuda pedida por Benjamin ao presidente da república Wenceslau Braz teve resposta em 22 de maio de 1915, o que possibilitou ao presidente do Estado trazer a público o que já se sentia, via e vivenciava. Na abertura do livro *A seca de 1915*, Teófilo inicia da seguinte forma:

O Ceará é uma terra condenada mais pela tirania dos governos do que pela inclemência da natureza. A seca é um mal congênito. De tempos em tempos, ataca-o, fere-o de morte. Em março de 1915 a seca estava declarada; o presidente do Estado comunicou o fato ao presidente da República, dizendo também a impossibilidade em que se achava de arcar contra o flagelo, e só em julho é que o governo e a União atendeu ao pedido do governo do Ceará, enviando um insignificante socorro. (TEOFILO, 1980, p. 31).

Rachel de Queiroz também narra o momento em que se declarou a seca no Ceará em 1915.

Minha tia resolveu que não chovendo até o dia se São José, você abra as porteiras e solte o gado. É melhor sofrer logo o prejuízo do que andar gastando dinheiro à toa em rama e caroço, pra não ter resultado. Você pode tomar um rumo ou, se quiser, ficar nas Aroeiras, mas sem serviço da fazenda. Sem mais, do compadre amigo. (QUEIROZ, 2001, p. 26).

As duas narrativas se referem ao mesmo acontecimento histórico, apesar de estarem colocados em situações opostas. Na primeira, Teófilo define seu conceito de seca e em seguida recorre aos fatos políticos para expressar o momento que se declarou o estado de seca no Ceará. Já Rachel de Queiroz usou a relação patronal entre o personagem Chico Bento e Maroca para que pudesse desta forma fazer referência ao mesmo evento narrado por Teófilo.

Quando lidas com brevidade e ligeireza a escrita de Teófilo e a de Rachel, não percebemos entre elas muitas semelhanças. Mas quando a leitura passa a ser compassada, comparada, identificamos vários tons de semelhanças. Não se trata somente dos eventos narrados, as semelhanças também estão presentes na linguagem, no modo de narrar. Mas também há diferenças. Segundo Augusto Frederico Schmidt,

em nenhum outro encontrei, nem nos bem mais ricos de concorrência dramáticas como os de Rodolfo Teófilo, nem mesmo nos capítulos dos retirantes de *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida, que tem, aliás, muitos outros aspectos, em nenhum livro encontrei tanta emoção, tão pungente a amarga tristeza. (SCHMIDT, 1930, p. 18).

Para Schmidt, o que diferencia a escrita de Rachel de Queiroz em relação à tristeza da narrativa dos episódios da escrita de Teófilo é a não existência dos excessos descritivos, conforme já observamos. Mas as semelhantes e as diferenças da escrita de Rachel de Queiroz no romance *O quinze* não se dão somente em relação à de Teófilo. Como veremos adiante, é na escrita de Domingos Olímpio que as semelhanças se explicitam, tanto no estilo quanto na forma de narrar e montar o cenário de sua trama. Semelhanças que nunca a autora revelou em centenas de entrevistas que deu aos jornais, revistas e para a televisão. O que nos possibilita compreender as intenções e semelhanças, bem como as diferenças na escrita racheliana quanto ao estilo, são “os componentes estruturais dos relatos, expressões em tropos, pela análise tropológica da escrita da história” (WHITE, 1994, p. 22).

Há de fato, como atesta Hayden White, uma enorme dificuldade de se identificar *o que* era dito e *como* foi dito. Nesse sentido, perceber os pontos de encontro e de distanciamento entre a escrita de Rachel, Teófilo e Domingos é dar cabo a um

exercício de análise da construção da narrativa seguindo o pressuposto de que a linguagem está carregada de elementos figurativos e tropológicos². Que em sua própria condição de linguagem comunicativa, como “coisa”, carrega uma gama de sentidos e significados³.

Um dos pontos em comum que perpassa a narrativa de Rachel de Queiroz, Domingos Olímpio e a de Rodolfo Teófilo é a religiosidade. A devoção aos santos, as previsões meteorológicas pautadas nos fenômenos da natureza. A espera da chuva e a não anúncio de uma seca até o dia de São José é marca preeminente na escrita dos literatos da seca. Domingos Olímpio anuncia a seca por meio da religiosidade da seguinte forma:

Os horóscopos populares aceitos pela credence como infalíveis: a experiência de Santa Luzia, as indicações do Lunário Perpetuo e a tradição conservada pelos velhos mais atilados, eram negativas, e afirmavam uma seca pior que a de 1825, de sinistra impressão na memória dos sertanejos, pois olhos-d’água, mananciais que nunca haviam estancados, já não merejavam. (OLÍMPIO, 1991, p. 22).

Enquanto Olímpio destaca as experiências feitas pelos devotos de Santa Luzia e Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, Rachel de Queiroz e Rodolfo Teófilo trazem a devoção a São José, que é considerado o santo das chuvas. Há na tradição social da cultura uma relação intrínseca entre os agricultores e os santos. Novenas, procissões no dezanove de março, preces se intensificam nos primeiros três meses do ano. Nos demais meses, ao santo recorrem somente as moças que desejam se casar. Segundo Rodolfo Teófilo (1979, p. 5), apelava-se para o dia de São José, porque “nesse dia é que se saberia a sorte do Ceará”. Se chovesse no dia do santo é sinal de que haveria um bom inverno, caso contrário o presságio da seca se tornava realidade. Rachel de Queiroz inicia seu romance expondo essa religiosidade que perpassa a escrita da seca.

Depois de se benzer e de beijar duas vezes a medalhinha de São José, dona Inácia suplicou: “Dignai-vos ouvir nossas suplicas, ó castíssimo esposo da Virgem Maria, e alcançai o que rogamos. Amém. (QUEIROZ, 2001, p. 11).

Minha tia resolve que não chovendo até o dia de São José, você abra as porteiras e solte o gado (Ibdem, p. 25).

² É o processo pelo qual o discurso constitui os objetos que o enunciador apenas pretende descrever realisticamente e analisar objetivamente. Discurso para Hyden White (2001) é o conceito adequado para referir-se a uma forma de composição verbal, por um lado, e da pura ficção, por outro.

³ Ver: WHITE, Hayden. **Teoria literária e escrita da história**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, 1994. p. 21-48.

Na primeira passagem, é possível visualizar Dona Inácia de joelhos em frente ao santuário em sua oração noturna. A prece era mais uma repetição entre tantas as vezes que fora proferida. Não apenas por Dona Inácia, mas por toda uma gama de sujeitos sociais que, assim como ela, buscam no santo das chuvas uma esperança para livrar-se da fome e da miséria. Dona Maroca manda Chico Bento soltar o gado se não chover até o dia de São José. Essa é a segunda relação expressa na obra de Rachel que expõe a relação que se tem com São José. Conforme dissemos acima, no ano de 1915 só foi declarado estado de seca pelo governo cearense após o dia 19 de março.

Rachel traz um elemento que não foi abordado pelos dois outros autores que aqui trabalhamos. No final do romance ela traz a devoção a São Francisco das Chagas. Se as preces e súplicas não foram atendidas por São José, é no mês de outubro, o mês de comemoração de São Francisco que as esperanças são renovadas. Novos pedidos de chuva são feitos. Agora se esperava que a chuva chegasse ao final do mês de novembro ou início de dezembro.

[...] e outubro chegou, com São Francisco e sua procissão sem fim, composta quase toda de retirantes, que arrastavam as pernas descarnadas, os ventres imensos, os farrapos imundos, atrás do pátio rico do bispo, e da longa teoria de frades a entoarem em belas vozes a canção em louvor do santo.

[...] E no andor, hirto, com as mãos laivadas de roxo, os pés chagados aparecidos sob o burel, São Francisco passeou por toda a cidade, com os olhos de louça fitos no céu, sem parecer cuidar da infinita miséria que o cercava e implorava a sua graça, sem nem ao menos ensaiar um gesto de benção, porque as mãos, onde os pregos de Nosso Senhor deixaram a marca, ocupavam-se em segurar o crucifixo preto e um grande ramo de rosas (Ibidem, p. 129-130).

Resolvemos colocar a passagem narrada por Rachel de Queiroz quase na íntegra, embora longa, porque dentre todas as partes do seu texto, está é uma das mais significativas para entender o tom da denúncia social contida no romance. A descrição da imagem de São Francisco funciona não como uma ilustração na cena, mas como metáfora entre as características do santo e a ordem desigual e injusta da sociedade vigente. Os olhos fitados para o céu que apenas enxergam sem conotar nenhuma expressão, as mãos ocupadas em segurar o ramo de flores e o crucifixo é uma alusão à postura política da época. Uma denuncia a falta de uma assistência aos flagelados da seca causada por aqueles que apenas pensam em seu bem-estar, de quem governa apenas para uma parte da população.

Essa marca da denúncia também pode ser encontrada na escrita de Rodolfo Teófilo na segunda parte do romance *A fome* e em todo o texto do livro *A seca de 1915*.

A narrativa da migração é um dos elementos que possuem muitas semelhanças entre a escrita racheliana e a de Rodolfo Teófilo. Em *A Seca de 1915*, Teófilo diz que os primeiros retirantes a chegarem à cidade de Fortaleza vinham da cidade de Iguatu pela Estrada de Ferro de Baturité. N’*O quinze*, Chico Bento, embora tenha migrado da cidade de Quixadá, era natural de Iguatu.

Cabe ressaltar que, no caso de Rachel de Queiroz, já tinha uma prática cultural de escrita sobre a seca consolidada que serviu de base para sua escrita. Schmidt destacou esse aspecto em seu artigo publicado em 1930 sobre *O quinze*. Para ele,

É mais um livro sobre a seca. D. Rachel de Queiroz descreveu alguns aspectos da vida do interior cearense (de onde o livro nos vem) durante os períodos mais dramáticos que o Ceará atravessou, devastado por um sol impiedoso sem termo. Não é o primeiro livro que trata do assunto: existe uma literatura inteira sobre este flagelo brasileiro (SCHMIDT, 1930, p. 22).

Ao contrário de Rachel, as escritas de Teófilo e Olímpio podem ser entendidas como formuladoras de uma prática cultural de escrita pautada no fenômeno da seca. Em relação à escrita de Rodolfo Teófilo é importante destacar que, mesmo o autor se propondo a fazer um registro real dos fatos que ele expõe, sua escrita é posterior. Teófilo não escreve no calor dos acontecimentos. Sua escrita passou por um processo de maturação. Por exemplo, o livro *A seca de 1915* foi publicado em 1922, ou seja, sete anos depois dos acontecimentos. O que nos leva a visualizar o processo de escritura. Além disso, a escrita de Teófilo está marcada pelo desejo de criar uma imagem para si, registrar sua atividade de farmacêutico e pôr sua postura política.

Como destacamos no início, Rachel não usou da descrição das desgraças encontradas pelo caminho percorrido de Quixadá a Fortaleza pela família de Chico Bento, assim como fez Teófilo com a família Freitas. Porém, os dois se utilizaram de formas construídas para descrever as várias secas no Ceará. É emblemático o modo em que eles descrevem os tipos de moradia que ambas as famílias utilizaram. Rachel assim descreve:

Debaixo de um juazeiro grande, todo um bando de retirantes se arranchavam: uma velha, dois homens, uma mulher nova, algumas crianças. (QUEIROZ, 2001, p. 11).
[...] Em toda a extensão a vista, nem uma outra árvore surgia. Só aquele velho juazeiro, devastado e espinhento, verdejava a copa hospitaleira na desolação cor de cinza da paisagem (Ibidem, p. 43).

De modo parecido descreve Rodolfo Teófilo a primeira instalação da família Freitas na cidade de Fortaleza.

No ano de 1877, o ano da fome, que na Jacarecanga, um dos arrabaldes de Fortaleza, arranchavam-se à sombra de um cajueiro uma família de retirantes, que, depois das torturas de uma viagem de cem léguas, vinham aumentar a onda de famintos. (TEÓFILO, 1979, p. 4).

As duas passagens acima foram retiradas do romance *O Quinze* de Rachel de Queiroz e *A fome* de Rodolfo Teófilo, respectivamente. Entre elas há algumas semelhanças. Na primeira, Rachel de Queiroz narra um dos episódios vividos pela família do personagem Chico Bento em sua caminhada em direção à cidade de Fortaleza. Na segunda, é a forma que Rodolfo Teófilo inicia o romance *A fome*, e nela ele descreve a chegada da família Freitas em Fortaleza, no bairro do Jacarecanga.

Domingos Olímpio também relata em seu romance *Luzia-Homem* os tipos de moradia que os retirantes habitavam. Segundo ele, eram “casas de taipa, palhoças, latadas, ranchos e abarracamentos do subúrbio, estavam repletos a transbordarem. Mesmo sob os tamarineiros das praças se aboletavam famílias no extremo passo da miséria” (OLÍMPIO, 1991, p. 17).

Porém, sua preocupação é de outra ordem. Olímpio estava preocupado com os aspectos estéticos da “formosa cidade intelectual” de Sobral. Para ele, a cidade estava se tornando um formigueiro de retirantes e a fisionomia da cidade estava se tornando feia, conforme os aspectos físicos dos flagelados. Segundo ele, estes eram “figuras pitorescas, esqueléticas” (Ibidem, p. 11). Cabe destacar que tais elementos narrativos fazem parte de uma estrutura de criação da cultura escrita sobre a seca no Ceará.

Domingos Olímpio narra que a personagem Teresinha, ao acordar e ver aquele cenário de miséria em que se encontra, teve repentinamente uma “evocação da memória” do tempo da abundância, em que não lhe faltava as condições básicas de vida. “Nessa evocação saudosa de um passado morto, ressurgiam as adoráveis peripécias da infância, os episódios da vida de adolescente na penumbra da puberdade, salteada pelas primeiras investidas dos instintos” (Ibidem, p. 44).

O episódio narrado por Olímpio é idêntico, e por isso inquietante, ao narrado por Rachel de Queiroz quando Chico Bento e sua família deixam a cidade de Canoa Quebrada para continuar sua viagem até Fortaleza.

Num súbito contraste, a memória do vaqueiro confusamente começou a recordar a Cordulina do tempo do casamento.
Viu-a de branco, gorda e alegre, com um ramo de cravos no cabelo oleado e argolas de ouro nas orelhas...
Depois sua pobre cabeça dolorida entrou a tresvariar; a vista turbou-se como as idéias; confundiu as duas imagens, a real e a evocada, e seus olhos visionaram uma Cordulina fantástica, magra com a morte, coberta

de grandes panos brancos, pendendo-lhe das orelhas duas argolas de ouro, que cresciam, cresciam, até atingir o tamanho do sol (Ibidem, p. 69-70).

É perceptível na narrativa como a leitura do romance de Domingos Olímpio se insere na sua primeira obra literária. Embora a estrutura narrativa seja outra, o caráter simbólico da cena descrita é o mesmo. A rememoração de um passado que se tornou longínquo, a incerteza de um futuro, o medo da morte acompanha as memórias dos dois personagens. Uma memória que se tornou confusa pelo caos causado com a seca, pela alucinação e pelo medo. No final, Rachel coloca em xeque o sol como invasor e destruidor da memória de Chico Bento e, ao mesmo tempo, como fator simbólico da seca. Porém, este signo não vai operar sozinho. Domingos Olímpio e Rachel de Queiroz buscam na vegetação a caracterização fisionômica da seca.

Nos arredores, até onde o olhar podia chegar fendendo a vaporosa neblina da madrugada, surgiam massas pardacentas de moitas desgrenhadas em gravetos ressequidos, espectros de árvores, a terra poeirenta e as casas ainda fechadas, donde partia o surdo rumor de choro de criança, ranger de chaves nas fechaduras perras, prolongados bocejos, resmungando frases de vago, quase imperceptível queixume. (Ibidem, p. 43).

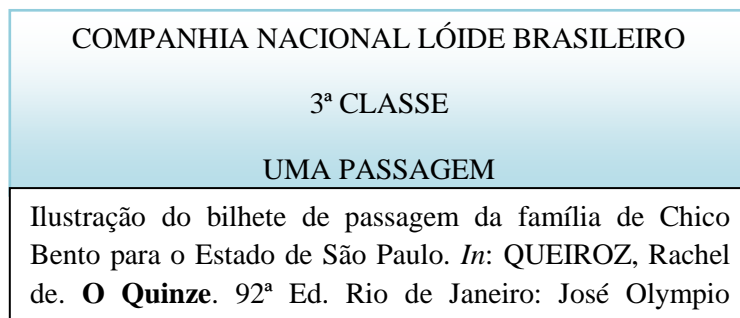
Verde na monotonia cinzenta da paisagem, só algum juazeiro ainda escapo a devastação da rama; mas em geral as pobres árvores apareciam lamentáveis, mostrando os cotos dos galhos como membros amputados e a casca toda raspada em grandes zonas brancas. E o chão, que outro tempo cobria, era uma confusão desolada de galhos secos, cuja agressividade ainda mais se acentuava pelos espinhos. (QUEIROZ, 2011, p. 17-18).

No primeiro episódio, Domingos Olímpio descreve a visão de Teresinha ao acordar e ver a paisagem da miséria. No segundo, Rachel de Queiroz descreve a visão de Vicente ao marchar a cavalo pela caatinga. Percebem-se nas duas passagens algumas semelhanças: o modo como foi narrado, em ambas se trata da visão de um personagem; a descrição da vegetação caracterizada por gravetos ressequidos, sem rama verde, somente a vermelhidão agressiva da terra. Rachel de Queiroz, nesta passagem, se aproxima da escrita de Teófilo quando usa os elementos da vegetação para expressar o terror da seca. Nesta passagem, a forma como ela descreve a vegetação causa repulsa, medo e aflição.

O processo migratório para a cidade de São Paulo, para o Maranhão e para a região Norte, em especial para o Amazonas e o Acre, está presente em todas as performances de escritas aqui utilizadas. Porém, na de Rachel de Queiroz, diferente das demais, os destinos dos flagelados se cruzam na narrativa com a de Rodolfo Teófilo e de Domingos Olímpio. Rachel de Queiroz narra que em 1915 houve processos migratórios para a região Norte. Segundo a autora, os que optaram por essa saída foram

motivados pelo ciclo da borracha e o processo de povoamento da região. Porém, a mesma destaca que na maioria dos retirantes migraram para a cidade de São Paulo. Como foi o caso de Chico Bento e a sua família.

Neste sentido, torna-se emblemática a reprodução do bilhete conseguido por Chico Bento e sua família para irem para São Paulo que Rachel de Queiroz estampou como a única imagem contida no romance.



Embora no romance de Rachel de Queiroz o bilhete não esteja posto em colorido, resolvemos colocá-lo nessa cor porque a autora, ao descrevê-lo, menciona que o mesmo era de cor azul. O bilhete na obra não serve como ilustração. Ele carrega a esperança de recomposição da vida de Chico Bento e sua família nas terras paulistas. Depois de passar por tanta fome, tanta miséria, o bilhete servia como portal para viver dias melhores. Este episódio descrito na obra não é apenas ficcional, ele representa a escolha tomada por milhares de pessoas atingidas pela calamidade das secas no Ceará.

Para aqueles que não migravam por falta de passagem, restavam as frentes de trabalho. Em 1915, as duas principais delas foram o prolongamento da estrada de ferro de Baturité e a construção do açude Tauape. N' *O quinze*, Rachel de Queiroz narra apenas a construção do açude, na qual Chico Bento trabalhou até conseguir as passagens para ir a São Paulo.

Voltando ao fato em que Rachel de Queiroz diz que pretendia fazer uma narrativa diferente da de Rodolfo Teófilo, seu intuito era construir uma narrativa sem tanta descrição em relação os horrores da seca. Enquanto Rodolfo Teófilo descreve de forma detalhista o cuidado com os cadáveres, Rachel de Queiroz toca rapidamente nessa questão ao expor o caso de um conhecido da personagem Conceição que morre dentro do campo de concentração.

No romance, Rachel de Queiroz diz apenas que ao fundo do campo de concentração era possível ser vista uma família velando o corpo de um homem coberto por farrapos de panos. Segundo Kênia Rios, “em 1915, grande parte da população

concentrada foi dizimada pela varíola. A migração para fortaleza deu-se em grandes proporções, o que levou o poder público a elaborar a primeira versão dos campos de concentração” (RIOS, 2006, p. 41).

Rachel de Queiroz não narra as doenças no campo de concentração, ao qual a personagem Conceição ia todos os dias realizar seu trabalho de caridade. Ao contrário de Teófilo que narra as cenas mais arrepiantes e repugnantes possíveis de se presenciarem num ambiente em que reina a doença e a miséria. Quanto à descrição do ritmo de vida no campo de concentração, a passagem abaixo é uma das mais representativas da escrita de Rachel de Queiroz.

Através da cerca de arame, apareciam-lhe os ranchos disseminados ao acaso. Até a miséria tem fantasia e criara ali os gênios da habitação mais bizarros.

Uns, debaixo dum cajueiro, estirados no chão, quase nus, conversavam. Outros absolutamente ao tempo, apenas com a vaga proteção de uma parede de latas velhas, rodeavam um tocador de viola, um cego, que cantava numa melopeia cansada e triste:

Ninguém sabe o padece

Quem sua vista não tem!...

Não poder nuncar enxegar

Os olhos de quem quer bem!... (QUEIROZ, 2011, p. 63).

O que podemos perceber na passagem acima é que Rachel descreve sempre com o olhar do outro. Afinal, ela nunca viveu a experiência de frequentar um campo de concentração. A autora não descreve os horrores. Para ela, o foco foi mostrar de qual forma os concentrados estabeleciam as suas relações com o espaço. Para Schmidt, a “paisagem da seca cujo horror podia dar motivo para maior expansão descritiva, a própria paisagem vem apenas necessariamente em rápidos e sóbrios painéis” (SCHMIDT, 1930, p. 24).

O romance *O quinze* se passa em dois planos. No primeiro, o romance entre Conceição e Vicente. O segundo narra a trajetória de Chico Bento e sua família como flagelados da seca. No romance de Domingos Olímpio, embora não esteja dividido de forma tão clara quanto o de Rachel de Queiroz, identificamos também dois planos. De um lado está narrativa da seca a partir da construção da penitenciária de Sobral. Do outro, o amor entre Luzia e Alexandre. Em ambos a seca é o cenário que compõe o enredo.

Embora tenhamos trazido muitas questões quanto à relação da escrita de Teófilo e a de Rachel, é na escrita de Domingos Olímpio que Rachel de Queiroz pautou de forma patente sua escrita. Percebemos que o romance tem a mesma estrutura. Narra o

drama da seca, os socorros públicos, as desigualdades sociais. Em ambos a seca é o cenário, porém no caso d'*O quinze*, é possível auferir que ela também é personagem.

Mas por que a seca é personagem? Segundo os estudos literários, o modo descritivo da paisagem, a construção narrativa dos elementos expostos revela as fisionomias dos cenários da seca. Tornando-se, contudo, o fio condutor do discurso que dá sentido e estrutura a relação narrador/narrativa e faz com que a obra seja verossímil, ou seja, atribui um sentido de convencimento no leitor. Além disso, o tema (a seca) se torna o *tropos* do discurso no processo de ligação de figuras de linguagens, dando sentido a obra. Cria-se metaforicamente um cenário, um discurso e um personagem: a seca. Segundo Andrea Teresa Martins Lobato,

a seca desempenha seu devido e merecido protagonismo ao versar e ao cantar melancolicamente o trágico desenrolar da narrativa romanesca em *O quinze*, para apenas deitar sensibilidade sobre os fatos literários contidos na obra e, por conseguinte, deixar que a mesma fale por si. (LOBATO, 2011, p. 14).

Além do cenário, será o romance entre os personagens de sua obra a maior ligação entre as duas escritas (a de Olímpio e a de Rachel). Em ambas as narrativas há um amor irrealizável. Amor não declarado, não vivido, não sentido e experimentado de forma coletiva, mas de forma individual. Este é o ponto de encontro que liga a escrita de Rachel de Queiroz a de Domingos Olímpio. Conceição ama Vicente assim como Luzia ama Alexandre. Ambos amam sozinhos e à sua maneira.

Ao narrar o encontro de Conceição com Vicente em uma das idas do rapaz a Fortaleza, é possível perceber o medo de expressar o amor que a jovem professora sentia pelo rapaz.

Conceição, calada, olhava o primo. Estava mais bonito. Ficava-lhe bem, a roupa cáqui; muito vermelho, queimado do sol, os traços afinados pela labuta desesperada, as pernas fortes cruzadas, as mãos posadas no Joelho, falava lentamente com seu modo calmo de gigante manso. Era o mesmo homem forte do sertão, de beleza sadia e agreste, tostado de sol, respirando energia e saúde... Subitamente, porém, a moça recordou a história da Chiquinha Boa. (Ibidem, p. 81).

No caso, há o medo, pois sua prima lhe enviara uma carta contando que Chiquinha Boa estava paquerando Vicente. O mesmo medo acompanha Luzia. Quando Teresinha conta a Luzia que Alexandre brigara com Capriúna por causa dela e fala que ele o ama, Luzia apenas escuta de forma complacente e não expressa nenhuma reação.

Há também uma relação comum entre a personagem Conceição e Luzia. As duas possuem uma autonomia, trabalham, fogem das regras sociais impostas de sua

época. Luzia trabalha na construção da cadeia de Sobral exercendo atividades ditas masculinas. Segundo o próprio autor, define sua personagem da seguinte forma: “Não; não fora feita para amar. Seu destino era penar no trabalho; por isso, fora marcada com estigma varonil; por isso, a voz do povo, que é o eco de Deus, lhe chamava Luzia-Homem” (OLIMPIO, 1991, p. 56).

Conceição é professora e realiza atividades de caridade no campo de concentração. Porém, ambas são independentes da figura masculina. As duas fogem das regras da sociedade patriarcal. Amam, mas preferem esconder o amor, não vivê-lo para que pudessem continuar com sua independência, sua autonomia, tendo em vista que casar-se significava se submeter ao marido. Os tempos mudam, o cenário é o mesmo e as experiências são idênticas tanto quanto a escrita dos dois autores.

Por fim, mais um elemento que marca a escrita do romance *O quinze*. Na obra, a personagem Conceição realiza leituras similares às da autora. Romances franceses e alemães, *A normalista* de Adolfo Caminha, e os romances de Machado de Assis, e, além destes, lia livros socialistas. O hábito de ler à noite e as reclamações da avó ao pedir para que ela apagasse a luz e fosse dormir após o relógio tocar meia-noite é a mesma reclamação feita pela mãe de Rachel quando ela passava horas a fio durante a noite escrevendo seu romance. Conceição lia “deitada, à luz vermelha do farol, que ia enegrecendo o alto da manga com a fumaça preta, na cala da noite sertaneja” (QUEIROZ, 2011, p. 13).

Últimas palavras

Diante do que aqui aferimos em relação à escrita de Rachel de Queiroz, é possível auferir que a escrita racheliana n’*O quinze* é o estabelecimento e a efetuação de reestruturações tropológicas, ou seja, por meio de uma lógica de incorporar elementos narrativos, organiza os fatos, cria sentidos. Prefigura a experiência da seca de 1915 no Ceará a partir da escrita naturalista de Domingos Olímpio e Rodolfo Teófilo, e dos relatos orais, conforme destacamos. E, além disso, a partir de uma narrativa temporal, tornou o romance mais verossímil do que uma narrativa histórica e, portanto, mais aceito para explicar a seca ocorrida no ano de 1915 no Ceará.

BIBLIOGRAFIA

BARBOSA, Lourdinha Leite. **Protagonistas de Rachel**: caminhos e descaminhos. Fortaleza: SECULT/CE, 2011.

CERTEAU, Michael de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. **Vendo o passado**: representação e escrita da história. *In*: Anais do Museu Paulista, v. 15, n.2, julho-dezembro, 2007.

LOBATO. Andrea Teresa Martins; PEREIRA, Eduardo Oliveira. **A seca e a narrativa do trágico em *O Quinze* de Rachel de Queiroz**. *In*: Revista Garrafa 24. Rio de Janeiro, v. 2, n. 24, maio-agosto, 2011.

OLÍMPIO, Domingos. **Luzia-Homem**. 11ª Ed. São Paulo: Editora Ática, 1991.

QUEIROZ, Rachel de. **O Quinze**. 92ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2001.

RIOS, Kênia Sousa. **Campos de concentração no Ceará**: isolamento e poder na seca de 1932. 2ª Ed. Fortaleza: Museu do Ceará/ Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2006.

TEÓFILO, Rodolfo. **A seca de 1915**. Fortaleza: Edições UFC, 1980.

WHITE, Hayden. **Teoria literária e escrita da história**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, 1994.

_____. **Trópicos do discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura. 2ª Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

A FACE DA SECA: UM OLHAR ATRAVÉS A LITERATURA SOBRE O ASPECTO SOCIAL DA SECA

Geanice da Silva Sousa⁴

Resumo:

Este artigo objetiva analisar a seca do nordeste brasileiro como personagem central, tendo por objeto de estudo a obra *Ataliba, o vaqueiro*, de Francisco Gil Castelo Branco. Procura-se entender o real poder destrutivo da seca, tendo-a não como a principal causa de desolação, mas sim como um instrumento “desencadeador” de maiores problemas sociais. A obra utilizada é uma das precursoras do romance regionalista e sua principal temática é a seca. Sendo este o pressuposto principal do estudo, partimos do princípio de que a seca possui muitas faces e que, embora seja forte e a grande personagem da obra, ela não é tão perigosa quanto à ausência dos governantes. Para a realização desse trabalho, utilizou-se como embasamento teórico: Reis (1999), Bosi (2012), Coutinho (2004), Candido (2009) entre outros. Por fim, este artigo resulta de um estudo que analisou não apenas a presença de elementos na obra como também a ausência, a qual revelou que, embora a seca seja uma cruel antagonista na vida do povo e da natureza nordestina, a omissão dos governantes bem como a ausência de investimentos, é a principal causa de desolação social.

Palavras-chaves: Ataliba, o vaqueiro, seca, Nordeste.

Abstract:

This paper aims at analyzing the drought in northeastern of Brazil as the central character, having as object of study the book *Ataliba, o vaqueiro*, by Francisco Gil Castelo Branco. We wanted to understand the real destructive power of drought, considering it not as the main cause of desolation, but as an instrument "trigger" of larger social problems. The book used is one of the precursors of the regionalist novel and its main theme is the drought, therefore, the main assumption of the study assumes that the drought has many faces and that while it is strong and the great character of the work, it is not as dangerous as the absence of governors. To carry out this paper, it was used as a theoretical basis: Reis (1999), Bosi (2012), Coutinho (2004), Candido (2009) among others. Finally, this paper results from a study that analyzed not only the presence of elements in the book as well as the absence, which revealed that while drought is a cruel antagonist in the lives of the people and the northeastern nature, the

⁴Graduada em Letras (UFPI)

failure of governors and the absence of investments is the principal cause of social desolation.

Keywords: Ataliba, o vaqueiro. Drought. Northeastern.

Introdução

Este artigo enfoca uma análise a respeito da seca, do nordeste brasileiro, como personagem central, tendo por objeto de estudo a obra *Ataliba, o vaqueiro*, de Francisco Gil Castelo Branco, sendo que a mesma abre frechas a outros objetos, que são secundários, ou seja, são arcabouços teóricos que reforçam o objeto principal. Procura-se entender o real poder destrutivo da seca, posto que ela não a principal causa de desolação, mas sim, um instrumento “desencadeador” de maiores problemas sociais.

A obra utilizada é uma das precursoras do romance regionalista e sua principal temática é a seca, sendo assim, o pressuposto principal do estudo parte do princípio de que a seca possui muitas faces e que, embora seja forte e a grande personagem da obra, ela não é tão perigosa quanto à ausência dos governantes. Para iniciar as abordagens a respeito do tema, é importante fazer um estudo a respeito da seca e caracterizá-la como personagem central do romance.

A seca é uma “sombra” presente na história nordestina, embora muitos a conheçam nem todos a entende tão bem como o povo nordestino, ela que é personagem de histórias e causos contados de geração em geração, eternizada em livros ou cantada nas músicas. Não importa o estilo ou escola literária, ela está lá, a seca faz parte de sua história.

E por ser um estudo essencialmente bibliográfico, faz-se indispensável a análise de material teórico, os quais serão fundamentados em Reis (1999), Bosi (2012), Coutinho (2004), Candido (2009) dentre outros.

Assim, o trabalho apresentará uma abordagem acerca do Romantismo e do regionalismo, uma vez que a obra enquadra-se nesse período de transição literária, do autor e da obra juntamente com reflexões teóricas sobre o tema, como também apresentará análise, discussão e conclusão sobre a temática em estudo.

O regionalismo romântico e o retrato da seca no Piauí

Sabe-se que a literatura é uma manifestação artística que expressa a visão de mundo dos indivíduos. Ela traz marcas do seu tempo, portanto, carrega dentro de si ideais, sentimentos e valores de determinadas épocas. E *Ataliba, o vaqueiro* não poderia ser diferente, romance em forma de folhetim, traz em suas páginas uma história da seca nordestina, há em cada linha uma essência de dor do povo piauiense.

Ataliba, o vaqueiro é o precursor do romance regionalista, publicado em forma de folhetim nos anos de 1878 e narra a história de um vaqueiro que luta contra a seca no sertão do Piauí. É uma obra de cunho romântico, apesar de suas características regionalistas.

O Romantismo foi um movimento literário que ocorreu no início do século XIX, período este que o Brasil passava por enormes transformações sociais, econômicas, políticas e ideológicas. A sociedade, neste período, buscava a liberdade de expressão, a nacionalidade e a democracia. De acordo com Coutinho (2004, p.22), “coincidindo sua eclosão com o alvorecer da nacionalidade, ajustou-se a alma do povo, cujos anseios e qualidades sentiu e exprimiu”.

O período romântico negava a literatura importada da Europa e procurava ter uma base totalmente nacional, o saudosismo, o patriotismo. O conceito de cor local levou a criação de obras que trazem o regional, isso se verifica nas primeiras manifestações de conscientização nacional propostas por José de Alencar com as obras *O Gaúcho* (1870), *O Sertanejo* (1875) e *O Tronco de Ipê* (1871).

Francisco Gil Castelo Branco, escritor piauiense foi para ao Rio de Janeiro, mas levou as lembranças da sua terra natal. Lá escrevera seus romances e dentre eles *Ataliba, o vaqueiro* que ganhou repercussão entre os sulistas.

O autor antecipa em sua obra, o regionalismo de 1930 e isso se deve ao fato da forma inteligente que o autor conduziu a narrativa, apresentou uma parte do Brasil esquecida, onde o homem luta contra a natureza em crise, mostrando os costumes e a linguagem de um povo que vive distante. De fato Castelo Branco fez um retrato do Piauí para o restante do Brasil.

A obra também apresenta características românticas ao descrever a natureza, a beleza das mulheres, a ingenuidade dos campesinos, o amor entre Teresinha e Ataliba, e a morte como fuga do sofrimento, Coutinho (2004, p. 48) nos afirma que “o sentimento religioso de atitude moralizante, a morte como refúgio, consoladora, num

mundo de pecados, o culto da virgem...” são características que marcam as atitudes românticas.

Contudo, *Ataliba, o vaqueiro* é uma obra precursora do regionalismo moderno, mas que apresenta, na sua composição, traços tipicamente românticos, que narra a história de um vaqueiro, o herói nordestino, que luta contra o drama da seca e suas consequências fatídicas.

A obra retrata a seca no Nordeste, especificamente no Piauí, e está dividida em dez capítulos, que podem ser divididos em dois momentos, a saber: antes e depois da seca. Os quatro primeiros retratam os episódios antes da seca (belas paisagens, a alegria e a festividade dos personagens perante a vida), o restante dos capítulos fala sobre os episódios depois da seca (a ausência de vida, a transformação, não somente das paisagens, mas do comportamento e do destino dos personagens), mostrando ao leitor um triste contraste da realidade.

Um convite a conhecer a obra

Como romance regionalista, *Ataliba, o vaqueiro* apresenta alguns elementos culturais e linguísticos que lhe dão essa denominação. A linguagem é sempre uma característica marcante na caracterização da época e dos personagens. Na obra, que aborda a temática da seca no interior do Piauí, a linguagem está próxima dos elementos temáticos.

Na fala do narrador, percebe-se um vocabulário marcante do próprio autor (funcionário da corte imperial no Rio de Janeiro, em fins do século XIX), que é uma fala europeia, de rica sintaxe e concordância, próxima a norma culta, com vestígios de português lusitano. Porém, na fala dos personagens nota-se falas mais voltadas para a vivência do homem do interior, enriquecida com o uso de onomatopeias, de modo a reproduzir a fala dos personagens através de expressões regionais.

Assim, há a tentativa de construção de um discurso narrativo através dos personagens, de modo que se trata de um diálogo entre a história e a literatura, em que a linguagem literária nos apresenta um discurso social com base nos deslocamentos que ocorrem na linguagem dentro de um contexto, no caso o sertão. O leitor é envolvido no drama da seca, que aos poucos vai decidindo o destino das personagens, ele pinta a fome, a dor, a angústia do homem e a sua luta para sobreviver diante de um cenário devastado.

A narrativa inicia-se descrevendo fatos do dia-a-dia da vida de Teresinha, onde pode-se observar a descrição dos elementos naturais da região, ressaltando como eram belas as paisagens do sertão, como é possível observar na seguinte passagem:

Em linda tarde de um dos últimos dias do mês de setembro do ano próximo findo, Teresinha estava assentada em uma lage, a beira de um riacho cristalino, que coleava por um leito de areias e pedregulhos. Uma grande cabaça e uma rodilha de fibras de palmeira estavam ao seu lado indicando que viera a fonte buscar água. (CASTELO BRANCO, s/d, p. 33).

Logo depois Ataliba chega à fonte, presenteia Teresinha com um veado e declara o seu amor pela jovem e, em seguida, pede a mão de Teresinha a sua mãe (tia Deodata), que lhe dá permissão para o casamento. Posteriormente Cassange (escravo/ajudante de Ataliba), ao saber a notícia do casamento de seu amo com Teresinha, espalha a novidade por toda a vizinhança. Depois Deodata recebe a visita de Dionísio (caçador que gosta de beber e dançar) que lhe fala sobre a proximidade de uma grande seca, mostrando-se tenebroso juntamente com Ataliba. Deodata faz uma festa de noivado e convida toda a vizinhança.

Acima está o resumo dos quatro primeiros capítulos que antecede a aparição da seca. Percebe-se que a vida naquele sertão era tranquila, o ambiente composto por riquíssimos elementos naturais, contava com abundância de água cristalina e com uma variada espécie da fauna e da flora piauiense. Lendo somente os capítulos iniciais da obra pensa-se numa vida pacata, onde a jovem Teresinha irá casar com Ataliba e serão felizes, porém, vinte dias após o noivado, a seca começa a assolar a região. Como descrito:

Achava-se tudo demudado nas terras do Morro, vinte dias depois da festa a que assistimos em casa de tia Deodata. O sol dardejava raios candentes e a seca aumentava os horrores dos seus assombrosos estragos. As campinas estavam tostadas como se acaso uma torrente de fogo as houvesse sapecado; as folhas enroscavam-se, engelhavam-se como se fossem frizadas por um ferroencandescente; as avezinhas abandonavam seus ninhos e em bandos partiam pipilando; as águas decresciam e o gado, mugindo lugubrememente nos campos, tombavam exangue. A miséria invadia tudo de um modo sinistro. (CASTELO BRANCO, s/d, p. 67).

Observa-se que com a seca tudo mudou naquela região até então calma e agradável, as coisas passaram a ser hostis e degradantes. Devido ao avanço da seca, os habitantes daquela região tiveram de migrar para a região de Marvão (atual município de Castelo do Piauí), porém a mãe de Teresinha não quis sair de sua casa recusando assim o pedido do caçador Dionísio. Ataliba aproveita a presença de Dionísio e seu grupo de retirantes e chama-os para cavarem um poço, porém a água vai se tornando

cada vez mais escassa naquele sertão e em virtude disso houve a morte de muitos animais.

Em decorrência desses acontecimentos, Deodata morre vítima de uma febre malina (maligna) e, com sua morte, Ataliba vai preparar a viagem e ao chegar à cacimba depara-se com uma onça, ambos lutam e Ataliba termina matando o animal selvagem. Teresinha provoca acidentalmente um incêndio em sua casa o que faz com que eles se dirijam o mais rápido possível para a região de Marvão. Terezinha, que já estava doente, agravou sua situação e morreu, em seguida uma cobra cascavel picou o vaqueiro (Ataliba) e ele morreu abraçado a sua noiva.

Quando se acredita que nada mais pode ou vá acontecer, Cassange, servo de Ataliba, ao ver toda aquela situação acaba enlouquecendo, como cita Castelo Branco (1993, p. 115) “o velho dava com as esporas nos flancos da cavalgada e soltava gargalhadas estridentes, convulsas, medonhas. Estava Louco!”.

Nota-se que, no sertão, antes da seca, a paisagem era encantadora e as pessoas desempenhavam normalmente as atividades do dia-a-dia, porém com a chegada da seca o ambiente tornou-se hostil e as pessoas, para sobreviverem, tiveram de abandonar suas casas, tornaram-se retirantes.

A seca como personagem

A personagem é um elemento imprescindível à compreensão textual, já que se trata de uma representação do real, ela representa um povo, uma gente, em seu discurso encontra-se ideologia, cultura.

Uma personagem é, pois, o suporte das redundâncias e das transformações semânticas da narrativa, é constituída pela soma das informações facultadas sobre o que ela é e sobre o que ela *faz* [...] A personagem é localizável e identificável pelo próprio nome, pela caracterização, pelos discursos que enuncia, etc. (REIS, 1999, p. 360-361).

Sem complexidade psicológica, os personagens de *Ataliba, o vaqueiro*, não apresentam problemas internos e tampouco engajamento social, preocupam-se apenas com as dificuldades diárias da ocupação exercida. No entanto, diferentemente dos demais personagens, a seca é a grande personagem da obra, já que afeta a vida amena da população campesina e também revela a ausência de personagens que poderiam e deveriam estar presentes.

Contudo, se não estão presentes não seria falha do escritor? De forma alguma, ao escrever a obra, o autor relatou lembranças que guardara de sua terra, segundo Magalhães e Rêgo (s/d, p.24), na busca de reproduzir objetivamente a vida do sertanejo, o autor procura ser o mais fiel possível.

Ao almejar fidelidade o autor prioriza e revela o que conhecia dos costumes, a natureza, a singela beleza das mulheres, as vestimentas, o falar, mas não cita a administração política, os governantes, provavelmente porque que não seria fiel assim fazer.

A personagem é um artifício multifacetado, pode ser plana (previsível) ou esférica (imprevisível), com inúmeras possibilidades, não necessita ser necessariamente um ser humano.

A personagem vive o enredo e as idéias, e os torna vivos [...] é um ser fictício [...] A personagem é complexa e múltipla porque o romancista pode combinar com perícia os elementos de caracterização, cujo número é sempre limitado se os comparamos com o máximo de traços humanos que pululam, a cada instante no modo-de-ser das pessoas. (CANDIDO 2009 p. 54, 55 e 59-60).

Independentemente de sua nomenclatura, a personagem vai além de um ser fictício, é caricatural, verossímil, destaca o que há de mais belo ou monstruoso na sociedade, para assim o desvelar perante o leitor enquanto ser social.

A face reveladora da seca

A seca no Nordeste tem sido objeto de muitos estudos, apesar disso, sempre o foram, na literatura muitas são as obras que retratam essa sofrível temática, e em *Ataliba, o vaqueiro* ela está presente. Segundo o dicionário Aurélio, a seca é a falta de chuva ou o período em que a ausência dessas acarreta graves problemas sociais, já conforme Fürst:

A seca ou estiagem é um fenômeno climático causado pela insuficiência de precipitação pluviométrica, ou chuva numa determinada região por um período de tempo muito grande. Existe uma pequena diferença entre seca e estiagem, pois estiagem é o fenômeno que ocorre num intervalo de tempo ou seja a estiagem não é permanente, já a seca é permanente. (FÜRST, 2012.)

Observa-se que não há uma definição que abarque toda dimensão, no que cerne à seca, ela é um fenômeno multifacetado, há em si uma pluralidade de significações, contudo, o presente estudo se limitará a seca enquanto fenômeno natural e personagem presente no nordeste brasileiro.

A história das secas na região Nordeste é uma prova de fogo para quem lê ou escuta os relatos que vêm desde o século 16. As duras consequências da falta de água acentuaram um quadro que em diversos momentos da biografia do semiárido chega a ser assustador: migração desenfreada, epidemias, fome, sede, miséria. Os relatos de pesquisadores e historiadores datam da época da colonização portuguesa na região. (BARRETO, 2009).

Como se vê, a seca não é um fenômeno recente, mas vem de longa data, e ainda sim, apesar de ser um problema recorrente, traz grandes consequências. Como já mencionado, tal fenômeno vem desde o século 16. Conforme Magalhães e Rêgo (s/d, p.17), nos anos de 1877 a 1879, o Piauí viveu o período de “grande seca”, que arrasou o sertão nordestino, cujos clamores repercutiram na imprensa no Rio de Janeiro, capital do império.

Uma dessas formas de repercussão foi à obra *Ataliba, o vaqueiro*, escrita, inicialmente, em forma de folhetim por Francisco Gil Castelo Branco, que emigrara do interior do Piauí para o Rio de Janeiro e que é a primeira prosa ficcional a ter como cenário o tórrido sertão piauiense. Em um episódio anterior à seca, o cenário descrito tem vida, é vislumbrado:

Campinas imensas, unidas com a face do oceano, cortavam léguas sobre léguas, dilatando mil horizontes traçados pelas carnaubeiras, cujas palmas se balouçam airosas como enfunados estandartes em colunas dóricas. O solo era coberto de uma grama virente e macia, que nutria grandes rebanhos por ali pastando a esmo. (CASTELO BRANCO, s/d, p. 57).

Adiante, com a chegada da seca o cenário o sertão se transfigura:

As campinas estavam tostadas como se acaso uma torrente de fogo as houvesse sapecado; as folhas enroscavam-se, engrelhavam-se como se fossem frisadas por um ferro encandescente; as avezinhas abandonavam seus ninhos e em bandos partiam pipilando; as águas decresciam e o gado, mugindo lugubrememente nos campos, tombavam enxague. A miséria invadia tudo de um modo sinistro. (CASTELO BRANCO, s/d, p. 67).

A seca não é apenas um elemento natural, mas também, social. O nordeste não é o único a sofrer com a ausência de chuvas, então porque só ele sofre a chamada “seca”? Ora, a questão da seca não se resume à falta de água, ela é o resultado da interação de vários fatores, dentre eles o administrativo. Ainda sobre o período da “grande seca” de 1877 a 1879:

Sensibilizado, o Imperador chegou a ameaçar vender as joias da Coroa para salvar o povo nordestino da fome e da miséria. Vozes piauienses também se levantaram na capital do país, denunciando a tragédia vivida pelos sertanejos na longínqua e desconhecida Província do Piauí. Políticos faziam discursos, como fez João Lustosa da Cunha Paranaguá, na sessão do Senado de 25 de junho de 1877;(MAGALHÃES E RÊGO, s/d, p.17).

Nota-se que muito foi falado, muito foi prometido, mesmo assim os resultados, não somente com base na obra estudada, mas com base em estudos, foram catastróficos, conforme a citação a seguir:

Após a catástrofe de 1877, as autoridades do Império começaram a ter uma maior preocupação com o assunto. O imperador D. Pedro II chegou a cunhar a célebre frase: "Não restará uma única joia na Coroa, mas nenhum nordestino morrerá de fome". Criou-se comissão imperial para desenvolver medidas que pudessem atenuar futuras secas. Da adaptação de camelos, construção de ferrovias e açudes e a abertura de um canal para levar água do Rio São Francisco para o Rio Jaguaribe, no Ceará, **muito pouco saiu do papel**. [grifos nossos](BARRETO, 2009).

Observa-se que, diante do flagelo vivido, falou-se em fazer algo, contudo, ainda houve vítimas da fome e da miséria, muitos retiraram, e em meio a seu retiro foram novamente vítimas, mas, não unicamente da seca, vítimas de promessas, de ilusões, acreditaram num futuro que não lhes foi permitido viver. Conforme relatos:

O Imperador, foi ao Ceará, não vendeu nenhuma jóia da coroa nem acabou com a fome dos nordestinos: Todos continuaram sofrendo seca, fome e morte. Não importa se a citação se refere apenas ao Ceará, o mais castigado da Região. Nosso Piauí tem uma boa parte inserida no que geograficamente se denomina Polígono das Secas. Portanto sofremos, como todos os outros estados, a seca e seus efeitos maléficos. Por aqui, no rumo das boas terras do Maranhão, desfilaram nossos irmãos do Ceará, Paraíba e Rio Grande do Norte principalmente, sofrendo, pedindo esmolas e morrendo às vezes antes de chegarem ao destino. Alguns, ou muitos, resolveram ficar aqui, sofrendo com os piauienses (MOURA, 2015).

Castelo Branco não cita tais referências históricas, nem fala da emigração geograficamente, ele descreve em sua obra a condição humana em suas distintas fases, apresentando o antes e o depois/durante da seca. Como exemplo, Teresinha, inicialmente descrita de forma amena e vivaz, como se pode observar no trecho abaixo:

As filhas do sertão são como as suas flores campesinas; a arte não lhes realça o valor; desabrocham e fenecem ignoradas; mas a sua singeleza arrebatada, os seus perfumes embriagam, os seus matizes deslumbram!
Ai! Daqueles que as viu! Jamais as poderá esquecer!
São tão lindas! tão mimosas as flores dessas campinas e as filhas desses sertões!
(CASTELO BRANCO, s/d, p. 33).

Como se observou no trecho anterior à seca, a jovem Teresinha é comparada a uma flor, sendo descrita de forma tão viva, tão sutil, contudo, com a chegada da seca essa imagem é mudada, como se vê no fragmento a seguir:

Teresinha representava a fria estatua da melancolia, lágrimas furtivas, suspiros doídos revelavam os seus sofrimentos íntimos. Contudo, resignada, acalentava uma esperança benéfica: confiava-se na coragem e na experiência de seu noivo, e quanto mais pensava nele, mais se inquietava, por não o ter sempre junto de si, e por vê-lo atordoado em feia lide [...].(CASTELO BRANCO, s/d, p. 82).

Vê-se, nesse fragmento agora a imagem de uma mulher abalada, melancólica, a vivacidade de uma flor não mais habita nela. Como já descrito, a obra possui dois grandes momentos, antes e depois da seca, mas tanto nos quatro primeiros capítulos (antes da seca) quanto nos seis últimos (depois da seca) os personagens são praticamente os mesmos, personagens que representam as camadas populares, a única “autoridade” presente na obra é Ataliba, um moço de figura atlética e fisionomia cheia de franqueza. O seu trajar caprichoso indicava desde logo que ele era um vaqueiro (herói local):

Ataliba, personagem-título, é, sem dúvida, o “herói do sertão”, na visão apresentada pela obra. Na ausência de figuras importantes da sociedade rural, como proprietários de terras ou representantes do governo, Ataliba era a maior autoridade local, posto conferido por sua condição de vaqueiro, que representava, depois do fazendeiro, o primeiro lugar na hierarquia social do sertão. (MAGALHÃES E RÊGO, s/d, p. 22).

Nota-se que, com exceção de Ataliba, não há a descrição de nenhum “governante” e tampouco de seus posicionamentos, projetos, atitudes, ou seja, nada fizeram para ajudar ou ao menos nada que merecesse registro, que fosse digno de ser mencionado na obra, folhetim da seca.

Dizer que não há seca no nordeste é como afirmar que também não há cultura, ou seja, um devaneio, a seca faz parte da realidade, mas não é essa seca (pré)conceituada, onde acredita-se haver morte e desolação, houve e não se nega, mas desde o princípio não é o fenômeno da seca que causa mortes, não é a ausência de água ou “pobreza” do solo.

A rigor, não falta água no Nordeste. Faltam soluções para resolver a sua má distribuição e as dificuldades de seu aproveitamento. É "necessário desmitificar a seca como elemento desestabilizador da economia e da vida social nordestina e como fonte de elevadas despesas para a União...desmitificar a ideia de que a seca, sendo um fenômeno natural, é responsável pela fome e pela miséria que dominam na região, como se esses elementos estivessem presentes só aí".(CORREIA ANDRADE, s/d, p. 7 *apud* FÜRST, 2012).

A seca é tida por muitos como um ser místico, que influi no desenvolvimento do povo nordestino, que o atrasa e o torna inculto, quando na verdade não é, o povo nordestino é riquíssimo culturalmente, assim como suas terras são produtivas, o que falta são investimentos onde sobra pré-conceito. A seca trata-se de um fenômeno natural e como tal, não é responsável pelos problemas sociais da região.

Considerações finais

O autor aborda a tristeza e o sentimento de impotência do homem diante dos rigores impostos pela natureza. O homem se torna vítima do desastre natural e frustra-se com a não realização dos seus ideais e projetos de vida. E é isso que, aparentemente, acontece em *Ataliba*, o vaqueiro. O romance de *Ataliba e Teresinha* tinha tudo para dar certo, uma vez que não havia empecilho de ordem social, mas não se concretizou devido à seca que abalou os apaixonados.

A seca, na obra, é apontada por muitos como responsável pela morte de alguns personagens, a saber, Deodata, *Ataliba* e sua noiva Teresinha, e também pelo enlouquecimento de Cassange. De fato, ela é a grande personagem da obra, mas, ao ser tão presente e influir tanto na vida dos personagens, que são gente da roça, “arraia-miúda”, revela outro personagem, ou melhor, a ausência de personagens da gestão pública.

A seca não deixa de ser uma cruel antagonista na vida do povo e da natureza nordestina, contudo ela não é a única, pois também são evidenciadas a ausência de quem deveria estar presente, a falta de investimentos, de apoio onde deveria haver. No decorrer dos dez capítulos há beleza, há vida, há perdas e mortes, há o povo nordestino, no caso da obra em estudo o piauiense, e sua incansável luta frente à seca.

Há os habitantes ajudando uns aos outros, retirantes, mesmo diante de suas dores, ajudando o seu semelhante, mas não há apoio público, tampouco projetos e auxílios a toda aquela gente, gente simples, homens, mulheres, crianças, gente. Ou seja, a obra mostra que a seca, apesar de ser um problema real, não é o principal, não é único a vitimar tantos, a matar tantos, mesmo aqueles que tanto lutam contra as adversidades.

Enfim, este trabalho resulta da análise de uma obra que é fidedigna. Nela foi possível observar um nordeste belo, repleto de costumes, tradições, de bela gente, guerreira, solidária e feliz, mas que ainda sofre com a seca, pois, mesmo com o passar dos anos, pouco foi feito, ainda há grande omissão governamental e uma pré-conceituação que, de certa forma, oprime essa região e seu povo, contudo, apesar disso, essa gente tão humana luta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. 48º ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

CANDIDO, Antonio. **A Personagem de Ficção**. 11 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CASTELO BRANCO, Francisco Gil. **Ataliba o Vaqueiro**. 11ª ed. Teresina: Quixote, (s/d).

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**: era romântica. 7º ed. São Paulo: Global, 2004.

REIS, Carlos. **O Conhecimento da Literatura**: Introdução aos estudos literários. 2ª ed. Coimbra: Almeidina, 1999.

MAGALHÃES, Maria do socorro Rios; RÊGO, Maria do P. Socorro N.N. do. Ataliba, o vaqueiro: folhetim da seca. In: **Ataliba o Vaqueiro**. 11ª ed. Teresina: Quixote, (s/d).

BARRETO, Pedro Henrique. **História - Seca, fenômeno secular na vida dos nordestinos**. Revista desafios do desenvolvimento. Ano 6. Edição 48. Brasília, março de 2009. Disponível em:

http://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com_content&view=article&id=1214:reportagens-materias&Itemid=39. Acessado em 15 de Outubro de 2015.

FÜRST, Omar. **O que é seca / estiagem**. Maio de 2012. Disponível em: <http://bibocaambiental.blogspot.com.br/2012/05/o-que-e-seca-estiagem.html>. Acessado em 15 de Outubro de 2015.

MOURA, Francisco Miguel de. **As grandes secas do Nordeste, séc. XIX e XX**. Portal o dia.com. janeiro de 2015. Disponível em: <http://www.portalodia.com/blogs/chico-miguel/as-grandes-secas-do-nordeste,-sec,xix-e-xx-222787.html>. Acessado em 18 de Outubro de 2015.

IMAGENS DA INFÂNCIA EM LYGIA FAGUNDES TELLES E LIMA BARRETO

Licilange Gomes Alves¹

Resumo:

O presente artigo tem como objetivo analisar representações da infância nos contos “O menino”, de Lygia Fagundes Telles, e “O filho de Gabriela”, de Lima Barreto, para que, a partir dessa análise, sejam lançados novos olhares sobre essa categoria. Para tanto, com o apoio dos aportes teóricos de literatura comparada, examinamos os enredos dos referidos contos, buscando neles conexões e estabelecendo pontos divergentes e convergentes entre ambos no tocante à infância. A abordagem feita aqui permitiu concluir que as imagens pueris apresentadas nesses contos evocam infâncias pautadas por sofrimento. Ao mesmo tempo, as crianças são revestidas de grande importância por abrigarem uma carga de revelações a serem analisadas. Os dois autores, considerados expoentes da literatura brasileira, colocam esses personagens infantis em posição relevante nas narrativas, demonstrando assim que o cenário literário pode representar uma possibilidade de ressignificação da infância.

Palavras-chave: Infância. “O menino”. “O filho de Gabriela”.

Abstract:

This article aims to analyze the representations in childhood tales “O menino”, of Lygia Fagundes Telles, and the “O filho de Gabriela”, Lima Barreto, that, from this analysis, to be launched on new looks this category. To this end, with the support of literature theoretical contributions compared, we examine the plots of these stories, searching for them and establishing connections divergent and convergent points between them in relation to childhood. The approach taken here concluded that the images presented in these childish tales evoke childhood ruled by suffering. At the same time, children are covered of great importance for harboring a load of revelations to be analyzed. The two authors, considered exponents of Brazilian literature, put these children's characters in relevant position in the narrative, thus demonstrating that the literary scene may represent a possibility of childhood reframing.

Keywords: Childhood. “O menino”. “O filho de Gabriela”.

Introdução

Muitos têm sido os enfoques dados aos estudos sobre a infância em várias áreas do conhecimento. Na antropologia, por exemplo, Cohn (2005) ressalta que os estudos mais famosos datam por volta das décadas de 1920-1930 e buscavam entender o significado de ser criança em diferentes realidades socioculturais. Esse campo do saber defende que a criança cria sentido para o mundo compartilhando assim de uma cultura. Esses sentidos são dotados de certa particularidade que os distingue daqueles sentidos criados pelos adultos. As crianças possuem uma autonomia cultural em relação ao adulto.

As crianças têm a capacidade de ressignificar as coisas do mundo compreendendo a realidade à sua maneira. Ao adentrar nesse campo de percepções infantis e tentar desvendar seu mundo, somos possibilitados a compartilhar da imaginação, pois esta, nos adultos, é algo bastante limitado por estar bem adaptada à realidade. A habilidade de imaginar, no adulto, já não se encontra tão patente como na criança.

No seio dessas discussões, ambientamos o estudo em tela, cuja finalidade consiste em analisar representações da infância no cenário literário, no âmbito comparatista. Sob o viés da Literatura Comparada, o presente estudo se propõe a analisar o modo como a categoria infância é configurada na estilística de cada um desses dois autores, grandes nomes do cânone literário brasileiro.

Discutiremos aqui as representações desse grupo minoritário na literatura brasileira, com foco especial nos contos “O menino”, da obra *Antes do baile verde*, de Lygia Fagundes Telles, e “O filho de Gabriela”, da obra *Contos completos de Lima Barreto*, do autor homônimo, colaborando para a ampliação do estudo crítico acerca da literatura nacional. Consideramos significativo realizar uma abordagem acerca da infância, pois o modo como uma sociedade visualiza as questões relacionadas a esta fase norteia sua forma de tratar as crianças.

Com base no exposto, julgamos necessário o aumento de investigações nesse campo visando a potencialização da crítica literária brasileira tematizada pela infância, particularmente com foco nos contos mencionados, haja vista ser uma das propostas mais pertinentes das instituições de ensino superior a ampliação das pesquisas nos mais diversos âmbitos.

A opção pela temática incide em não ter sido ainda suficientemente explorada nas obras em questão e é relevante à compreensão das narrativas lygiana e barretiana. Logo, inferimos que estas narrativas constituem um terreno fértil para a investigação da temática em foco, haja vista a literatura contribuir para a socialização e construção de representações infantis que circulam na sociedade.

Deduzimos que a investigação ora proposta seja viável, sobretudo em face ao crescente interesse demonstrado por estudos científicos e literários destacando na infância seu auxílio na compreensão do fenômeno literário. Este interesse, no entanto, longe de indiciar um possível esgotamento temático, aponta para a atualização do objeto investigado. Isso acresce a relevância do presente trabalho, posto que ele possibilita a ampliação do acervo crítico existente quanto ao fazer literário, à literatura nacional e, especialmente, às narrativas dos citados autores, ainda pouco visitadas pela crítica, pelo menos no tocante à infância.

Analisar as diversas imagens da infância representadas pela literatura possibilita o acesso ao imaginário sobre essa categoria, haja vista ela corresponder a um campo emergente e multidisciplinar de estudos. Trata-se de um tema que possui caráter dinâmico, daí porque estar aberto para a discussão de temas abstratos.

Partindo da premissa de que os discursos sobre a infância são constantemente atualizados, pretendemos aqui mostrar a possibilidade de construir novas significações para essa categoria.

A construção do conceito de infância

Historicamente, todas as sociedades lidaram com a infância, diferindo de acordo com a cultura de cada época e lugar. Em razão disso, cada coletividade configurou a infância de um modo particular. No campo das pesquisas, muitos são os enfoques que os estudos vêm dando à idade pueril, entretanto, algo do qual nem sempre se toma conhecimento é o fato de que essa categoria nem sempre existiu, já que ela é, na verdade, uma construção histórica, e não algo natural. Para compreender o processo de formação dessa categoria, precisamos fazer alusão a alguns fatos históricos.

Durante a Idade Média, na Europa predominou o sistema de linhagens, centralizado nas relações de parentesco quando se tinha como meta a manutenção da propriedade e a transmissão da herança. Logo, supomos o domínio de uma pequena camada socialmente privilegiada, que amplia seu poder pela expansão dos vínculos

familiares. Para isso, o casamento era utilizado como forma de efetivação dos interesses, portanto, sem haver vínculos afetivos. Logo, não havia sentimento entre os cônjuges nem entre os filhos.

No século XVII, porém, segundo Zilberman (2003), aconteceram algumas mudanças: o poder passou a centralizar-se em torno de um governo absolutista. O Estado moderno passou a ver a família nuclear como forte aliada. Notamos, portanto, que a mudança reside na aliança entre o poder político e a burguesia, que buscava expandir sua ideologia familista amparada na privacidade e afetividade: agora o casamento passa a abrigar sentimentos, tanto entre os cônjuges como entre estes e seus filhos. A família então se torna a célula-*mater* da sociedade burguesa, contribuindo para o despertar de um interesse especial pela criança.

No contexto dessa discussão, destacamos as considerações do francês Philippe Ariès (1981), cujo trabalho é considerado pela crítica pioneiro na análise da concepção da infância. Este teórico faz uma abordagem sobre a evolução desse conceito desde a Idade Média. A arte desse período retratava as crianças deformando-as, pois a ideia que se tinha a respeito delas é a de que não passavam de adultos em miniatura. Elas eram, inclusive, vestidas como os adultos e ingressavam muito cedo no mundo do trabalho.

Para este historiador, o surgimento da noção de infância somente teve início entre os séculos XVII e XVIII. Nesse período também a ciência passou a voltar-se para a análise da infância, tornando essa categoria alvo de pesquisas. Por meio de contribuições da filosofia da educação, de Jean-Jacques Rousseau, da psiquiatria, através da psicanálise de Freud, e das descobertas da psicologia do desenvolvimento, com Vygotsky, os estudos acerca da infância tiveram ascensão. O interesse pela criança se revelava agora levando em conta o seu desenvolvimento psicológico e moral. Buscava-se compreender a mentalidade da criança para adequar melhor os métodos educativos ao seu nível.

O conceito de infância então evoluiu com as novas projeções intelectuais, passando a ser também objeto ativo de socialização e tendo suas características representadas em diferentes perspectivas. A partir disso, houve um olhar diferenciado voltado para esta fase da vida humana no sentido de cultivar a valorização do infante com suas peculiaridades.

Essas mudanças, na visão de Ariès (1981), ocorrem em razão das alterações que a sociedade veio enfrentando ao longo dos tempos e a criança sofre as conseqüências, sendo marginalizada social e culturalmente. Tudo isso acarreta o que Postman (2005) chama de “desaparecimento da infância”, ou seja, em razão dos conflitos gerados pelas mudanças sociais, a concepção de infância vem perdendo seu sentido para a mídia, a erotização precoce e o aumento da participação infanto-juvenil em criminalidade, para citar os sinais comprobatórios mais perceptíveis.

Em seus escritos, Platão defende que a criança precisa ter quem a discipline, já que ela apresenta um pensamento desorientado, mas com potencialidades. A infância apresenta-se sob a égide de um estatuto paradoxal: trata-se de seres humanos privados de fala, o que já é explicitado etimologicamente – no dicionário *Houaiss da Língua Portuguesa* (2001), a palavra “infante” significa “aquele que não fala”. Portanto, a criança, logo em sua etimologia, carrega marcas de marginalização, haja vista não ter voz representativa e viver sob o julgo de alguém dito superior.

A ausência da linguagem na fase inicial do infante foi interpretada, do ponto de vista de Rousseau, como uma aproximação da criança com os animais e, ao mesmo tempo, é uma característica que distancia ambos, pois o homem nasce sem fala, porém é dotado de capacidade de desenvolver sua linguagem, ao contrário do que acontece com os bichos.

Por essas razões supracitadas, a criança, historicamente, enquadra-se em um grupo marginalizado. Essa questão também é defendida pela historiadora Del Priore (1992), para a qual os adultos são verdadeiras instituições, pois historicamente as crianças foram vítimas da escola, da Igreja, do próprio sistema econômico, enfim, de entidades regidas por categorias hegemônicas que as aprisionavam.

Com base nessas discussões, concluímos que a infância se trata, conforme já mencionamos, de uma construção social e histórica, logo, ela não existiu desde sempre. Fazendo uma investigação diacrônica, é possível observar que em cada contexto de época esta tenra idade veio assumindo uma roupagem diferente. Este fato possibilita a dedução de que, conforme Coutinho (2012), a infância é uma categoria histórica. Assim, é de sua parte estabelecido um fluxo interativo com muitas variáveis ideológicas. O significado de ser criança, portanto, pode ter diversos conceitos em diferentes contextos socioculturais.

A infância e a literatura

No contexto literário brasileiro, a infância passou a ser abordada, de forma mais densa, no século XIX. A poesia romântica representava a infância como uma fase cheia de encantos e boas lembranças. Já a prosa, entretanto, ainda não dava tanto destaque ao tema. Foi somente no início do século XX que a produção literária nacional passou a abordar significativamente a infância.

A literatura compreende um espaço propício para a discussão de temáticas acerca da infância, pois, segundo Lajolo (1997),

enquanto formadora de imagens, a literatura mergulha no imaginário coletivo e simultaneamente o fecunda, construindo e desconstruindo perfis de crianças que parecem combinar bem com as imagens de infância formuladas e postas em circulação a partir de outras esferas, sejam estas científicas, políticas, econômicas ou artísticas (LAJOLO, 1997, p. 228).

Essa arte possibilita novas compreensões acerca de realidades socioculturais de determinada época. Para Coutinho (2012), o discurso da criança caracteriza-se pela versatilidade e, no caso da literatura, apresenta nuances múltiplas, expressando-se através de variados gêneros, como o conto, o romance, o poema etc.

A infância ambienta-se no campo dos chamados “universais temáticos”, nomenclatura atribuída por Philippe Chaudin (1994 *apud* COUTINHO, 2012) para referir-se aos assuntos próprios das vivências humanas considerados universais, como o amor, o medo, a morte, entre outros. Logo, ao adentrar nos saberes da infância, paralelamente, usufruímos da possibilidade de autoconhecimento, de ampliação do saber acerca das complexidades que compõem o arcabouço de experiências do ser humano.

Ao desenvolver estudos tematizados pela infância, contribuímos na difusão dos variados modos como cada área do conhecimento lida com essa categoria. Descobrimos, também, o modo como as diferentes sociedades visualizam essa fase da vida.

Na base filosófica ocidental, por exemplo, a criança é vista como um animal que precisa ser disciplinado. Segundo Gagnebin (1997), a infância e o pensamento filosófico possuem estreitos vínculos, primeiramente porque as crianças costumam levantar questionamentos para os adultos, e segundo porque os filósofos podem ser comparados a crianças por brincarem com coisas complexas e ignorarem questões importantes da vida adulta.

A arte literária, aliada à temática da infância, tem a característica de possibilitar a ampliação de nossas percepções e emoções. O teórico Júlio Cortázar (1974) afirma que a tensão criada em um conto, no caso do gênero aqui trabalhado, fascina o leitor induzindo-o a desligar-se da sua realidade para envolver-se com uma situação mais empolgante. Ele compara essa situação do leitor com um ato de amor, pois neste, assim como na leitura de um grande conto, o sujeito retorna à sua realidade, gradativamente, aliviado e resignado. Todorov (2012) contribui com esta discussão defendendo que a literatura nos faz viver experiências singulares. Por não formular regras, ela não está submissa às censuras.

Representações da infância no conto “O menino”

Escrito em 1949, “O menino” é um conto que rompe com a imagem feminina da sociedade da época: uma mulher submissa, dedicada aos trabalhos domésticos e ao matrimônio. A mãe do menino, referenciado logo no título e que não tem nome, encena uma personagem feminina que transgride os ditames sociais de seu tempo ao buscar libertar-se da monotonia do casamento:

— Então, meu amor, lendo o seu jornalzinho? — perguntou ela, beijando o homem na face. — Mas a luz não está muito fraca? — A lâmpada maior queimou, liguei essa por enquanto — disse ele, tomando a mão da mulher. Beijou-a demoradamente. — Tudo bem? — Tudo bem. O menino mordeu o lábio até sentir gosto de sangue na boca. Como nas outras noites, igual. Igual. — Então, filho? Gostou da fita? — perguntou o pai dobrando o jornal. Estendeu a mão ao menino e com a outra começou a acariciar o braço nu da mulher. — Pela sua cara, desconfio que não. — Gostei, sim. — Ah, confessa, filhote, você detestou, não foi? (TELLES, 1982, p. 120).

Essa fuga da rotina é executada através do relacionamento extraconjugal que a mulher mantém e que a deixa radiante, conforme é descrito no seguinte trecho que narra o pós-encontro com o amante: “Ela sorria com aquela mesma expressão que tivera diante do espelho, enquanto se perfumava. Estava corada, brilhante” (TELLES, 1982, p. 119). É, portanto, desconstruída nesse conto a visão tradicional de matrimônio, considerado *célula-mater* da sociedade.

A família do enredo é estruturada pelo pai, o “chefe de família”, que trabalha para prover o sustento do lar, a mãe, jovem e bonita, a “rainha do lar”, e um único filho, situação comum às famílias de classe média da época.

O enredo trata da ida de um filho com a mãe ao cinema, desde os preparatórios antes de sair de casa, o percurso, a descoberta que o menino faz, durante a sessão, do adultério cometido pela mãe, até a volta.

O menino constitui-se enquanto figura central da narrativa, apresentando seus sentimentos e percepções sobre as situações que presencia. Toda a imagem da mãe (que também não tem nome) passada para o leitor é caracterizada pelas descrições do menino. Ele sente grande admiração pela mãe e se orgulha dela, tentando, inclusive, causar inveja aos amigos pela mãe bonita, que representa, para ele, o protótipo ideal de mulher. Essa situação alude ao conhecido termo freudiano “Complexo de Édipo”, inspirado na tragédia grega *Édipo Rei*”, que se refere aos desejos amorosos que o menino, ainda criança, apresenta em relação à mãe.

Melhor ainda quando o pai não ia junto porque assim ficava sendo o cavalheiro dela. Quando crescesse haveria de se casar com uma moça igual. Anita não servia que Anita era sardenta. Nem Maria Inês com aqueles dentes saltados. Tinha que ser igualzinha à mãe. — Você acha a Maria Inês bonita, mamãe? — É bonitinha, sim. — Ah! tem dentão de elefante. E o menino chutou um pedregulho. Não, tinha que ser assim como a mãe, igualzinha à mãe. (TELLES, 1982, p. 114)

Vemos nesse trecho que o menino idealiza, tem veneração, paixão pela mãe. Suas opiniões em relação a ela são descritas através de um monólogo que ele faz logo no início do conto. Entretanto, durante a sessão no cinema, um acontecimento faz o menino se decepcionar com a mãe: ele nota um homem estranho que senta próximo a ela e os dois começam a trocar carícias. O menino assiste tudo perplexo, sem acreditar na situação que está presenciando:

Então viu: a mão pequena e branca, muito branca, deslizou pelo braço da poltrona e pousou devagarinho nos joelhos do homem que acabara de chegar. O menino continuou olhando, imóvel. Pasmado. Por que a mãe fazia aquilo?! Por que a mãe fazia aquilo?!... Ficou olhando sem nenhum pensamento, sem nenhum gesto. Foi então que as mãos grandes e morenas do homem tomaram avidamente a mão pequena e branca. Apertaram-na com tanta força que pareciam querer esmagá-la. O menino estremeceu. Sentiu o coração bater descompassado, bater como só batera naquele dia na fazenda quando teve de correr como louco, perseguido de perto por um touro. O susto ressecou-lhe a boca. (TELLES, 1982, p. 118).

Após descobrir que a mãe tinha um amante, o menino perde toda a admiração que tinha por ela, passando a sentir nojo, repelindo seus gestos de carinho. Ele sofre então uma desilusão por descobrir que a mãe não é aquele ideal de mulher que ele imaginara.

A descoberta que o menino fez a respeito da mãe, entretanto, não chegou ao conhecimento do pai. Os dois, pai e mãe, perceberam sua mudança de comportamento. “— Que é isso? — estranhou o pai. — Parece até que você viu assombração. Que foi?” (TELLES, 1982, p. 120). O menino passa então a sofrer em silêncio. Na tentativa de amenizar sua dor, ele busca abrigo nos braços do pai ao retornar a casa, após o filme:

— Pai... — murmurou, aproximando-se. E repetiu num fio de voz: — Pai...
— Mas, meu filho, que aconteceu? Vamos, diga! — Nada. Nada. Fechou os olhos para prender as lágrimas. Envolveu o pai num apertado abraço. (TELLES, 1982, p. 120).

Depois do acontecimento, ocorre uma mudança do menino em relação ao pai: antes ele via o pai como um concorrente, agora vê como um aliado, impotente, pois não pode fazer nada para reverter a situação que o desagrada.

Na representação infantil feita nesse conto, notamos que a criança carrega consigo um saber, isto é, um segredo e tem consciência das consequências que este saber causará, caso chegue ao conhecimento dos adultos (ou do adulto, no caso, o pai). Essa tomada de consciência feita pelo menino pode ser interpretada como um indício de rompimento, que é feito com o seu mundo infantil, já que essa consciência não é própria do universo pueril. A criança aqui, por desconhecer ainda as mazelas socioculturais do universo dos adultos, sofre ao fazer tais descobertas.

Notamos alguns traços de ironia ocorridos no enredo como o fato de o menino acreditar conhecer bem a mãe:

[...] olhos tinham aquela expressão que o menino conhecia muito bem, nunca se exaltava, nunca elevava a voz. Mas ele sabia que quando ela falava assim, nem súplicas nem lágrimas conseguiam fazê-la voltar atrás. [...] Ela apertou-lhe o braço. Esse gesto ele conhecia bem e significava apenas: não insista! [...] Inclinando-se até ele, ela falou-lhe baixinho, naquele tom perigoso, meio entre os dentes e que era usado quando estava no auge, um tom tão macio que quem a ouvisse julgaria que ela lhe fazia um elogio. Mas só ele sabia o que havia debaixo daquela maciez. (TELLES, 1982, p. 115-117).

Outro fato irônico nessa narrativa ocorre durante o percurso do menino e a mãe ao cinema. Ele faz questão de falar alto com os amigos para que a mãe seja notada por eles e assim sintam inveja do menino. Já na volta, após a descoberta da traição, ele olha novamente para a casa de Júlio e avista a imagem da mãe do amigo, que embora não possua toda a beleza de sua mãe, vive na rotineira labuta cuidando do filho e da

casa, configurando assim um modelo ideal de mulher, segundo a sociedade patriarcal da época, em oposição à mãe do menino.

O conto faz uma crítica à hipocrisia social, pois normalmente existe, especialmente no caso da mulher adúltera, uma preocupação em manter as aparências. Ela mantém um relacionamento extraconjugal em segredo, do qual apenas o filho toma conhecimento. Após encontrar-se com o amante na sessão de cinema, onde vai com o menino, ela retorna à casa, para o aconchego do matrimônio que lhe dá conforto e proteção. Cumprimenta afetivamente o marido e tudo volta à rotina de antes.

Temos aqui um menino que assume duas fases durante a narrativa: na primeira, ele apresenta uma visão idílica vendo na mãe a imagem de uma mulher dotada de significativa beleza. Já na segunda, ele se vê envolvido por sentimentos ruins, como tristeza, decepção e nojo ao descobrir o desvirtuamento dessa mãe que ele tanto admirava. Esse choque de conflitos no interior do ser humano, configurando as suas problemáticas é algo característico do estilo de Lygia Fagundes Telles. Isso é ratificado pelo crítico Temístocles Linhares (1973) ao afirmar que a ficção lygiana interessa-se por problemáticas da vida humana, muitas vezes, apontando suas fragilidades.

Imagens da infância em “O filho de Gabriela”

A obra da qual faz parte esse conto foi escrita em meio a um contexto sócio-histórico marcado pelo início do capitalismo liberal, cenário que tinha como centro da vida social o próprio indivíduo. Em razão disso, o homem passou a sofrer as consequências geradas por fatores econômicos, tornando-se ainda mais complexo.

Neste cenário, ambienta-se a obra de Lima Barreto, autor cuja produção ficcional buscou retratar sua revolta com a política e a realidade de seu tempo. Temas como o preconceito e a desigualdade social são correntemente abordados em suas obras, como podemos perceber no enredo do conto “O filho de Gabriela”.

A narrativa é perpassada por uma vertente marxista, haja vista notarmos a constante dicotomia opressor/oprimido. Essa opressão é percebida através da relação entre a mãe do menino Horácio, uma empregada doméstica, e Laura, sua patroa, juntamente com o marido, o conselheiro Acácio.

O conto apresenta o drama do menino Horácio. Notamos aqui uma mãe que nutre enorme carinho pelo filho, capaz de enfrentar a patroa e até de vender o próprio

corpo para sustentá-lo. Inicia com uma discussão sendo travada entre a empregada e a patroa, querendo proibi-la de levar o filho doente ao médico.

No trecho que segue, percebemos como a criança é tratada pelos adultos: “[...] Os filhos de vocês agora têm tanto luxo. Antigamente, criavam-se à toa; hoje, é um Deus nos acuda; exigem cuidados, têm moléstias...” (BARRETO, 2010, p. 98). A fala dessa personagem nos deixa entrever que, na sociedade contemporânea, há um modo diferenciado de visualizar a criança: um ser que merece atenção especial por ser mais frágil.

Essa mudança no trato com a criança é comprovada pelo pensamento do teórico americano Peter Stearns (2006), que discorre sobre a variação de comportamento de diferentes sociedades no tocante à criança, afirmando o seguinte:

(...) sabemos que em algumas sociedades do passado as crianças eram disciplinadas fisicamente com muito mais frequência do que nos dias de hoje no Ocidente. Basta lembrar as histórias dos professores ou pregadores vagando pelas salas de aula ou na igreja, prontos para golpear os dedos de crianças indisciplinadas ou sonolentas. (STEARNS, 2006, p. 46).

Retomando Ariès (1981), que também discorre sobre essa mudança no trato com a criança, essa mudança começou a ocorrer nos séculos XVII e XVIII, primeiramente entre as classes mais altas. A criança tornou-se mais importante com o reconhecimento de suas necessidades de alimentação e orientação; as taxas de natalidade foram reduzidas para que se pudesse cuidar melhor dos pequenos, enfim, foram ocorrendo, ao longo dos tempos, mudanças na forma de se perceber a infância.

Sabemos que esses gestos de cuidados e afetividade ocorrem na sociedade moderna, entretanto, há, ainda, indícios de agressividade praticada contra a criança. No caso do protagonista do conto, observamos isso no seguinte trecho:

A hóspede, de longe em longe, olhava-o cheia de raiva. Se chorava, aplicava-lhe palmadas e gritava colérica: Arre diabo! A vagabunda da tua mãe anda saracoteando... Cala a boca, demônio! Quem te fez, que te ature... (BARRETO, 2010, p. 100).

Mais adiante, o enredo descreve o seguinte:

Aos poucos, a criança torrou-se de medo; nada pedia, sofria fome, sede, calado. Enlanguecia a olhos vistos e sua mãe, na caça de aluguel, não tinha tempo para levá-lo ao doutor (...). Baço amarelado, tinha as pernas que nem palitos e o ventre como o de um batráquio. (BARRETO, 2010, p. 100)

Constatamos nos fragmentos acima sinais em que o menino sofre muitos maus-tratos na ausência da mãe, como ofensas verbais e até mesmo físicas. Vive envolvido por uma aura de medo em decorrência das judiações que sofre e suporta tudo calado. A própria aparência física da criança retrata o seu sofrimento. Tudo isso é refletido na carência afetiva que o menino demonstra sentir. Assim se observa:

Uma tarde em que dona Laura voltava da cidade, o filho da Gabriela, que estava no portão, correu imediatamente para a moça e disse-lhe, estendendo a mão: ‘a bênção’. Havia tanta tristeza no seu gesto, tanta simpatia e sofrimento, que aquela alta senhora não lhe pôde negar a esmola de um afago, de uma carícia sincera (BARRETO, 2010, p. 100).

O trecho seguinte revela o clima de hostilidade e desafeto que perpassa o ambiente no qual Horácio vivia: “(...) a madrinha estava deitada ainda e o menino saía para o ambiente ingrato da escola, sem um adeus, sem dar um beijo, sem ter quem lhe reparasse familiarmente o paletó” (BARRETO, 2010, p. 103).

A patroa Laura resolve batizar o menino e dar a ele um nome: Horácio. O fato de Laura se interessar em batizar a criança demonstra um reconhecimento das singularidades desse indivíduo e da necessidade de ele ser protegido e educado, algo bem típico da sociedade moderna. Após tornarem-se padrinhos, Laura e o marido passam a cuidar de Horácio oferecendo abrigo, tratamento médico e pagando seus estudos. O marido de Laura, entretanto, não apadrinhou o menino por vontade própria, apenas para satisfazer a esposa. Em razão disso, o padrinho era frio e tratava Horácio com indiferença.

E era assim sempre o seu padrinho, duro, desdenhoso, severo em demasia com o pequeno, de quem não gostava, suportando-o unicamente em atenção à mulher [...]. Por vontade dele, tinha-o posto logo num asilo para menores, ao morrer-lhe a mãe (BARRETO, 2010, p. 102).

O menino Horácio era muito comportado, porém, vez por outra, transbordava de alegria, fazia brincadeiras, corria pela casa, enfim, exibia um comportamento típico de crianças da sua idade. Porém, mesmo passando a viver cercado de cuidados, ele não perdia o semblante triste. Era uma criança reservada, tímida, calada. Considerava inúteis os conhecimentos transmitidos na escola, especialmente os de gramática. Horácio tinha uma visão negativa sobre o mundo, o qual, segundo ele, é comandado por pessoas velhas e frias que vivem apenas em função de si, ignorando os outros. Vivia isolado, ou com o amigo Salvador, alimentando suas angústias com diversos pensamentos voltados para seus conflitos existenciais.

É importante observar a simbologia implícita no nome de Salvador: o menino Horácio tem uma vida bastante problemática, o que contribui para acentuar a carência afetiva que sente em relação aos padrinhos, já que após a morte de sua mãe, restaram apenas estas duas pessoas com quem ele convive. Eis que surge o amigo Salvador, simbolizando assim uma espécie de “redentor” na vida de Horácio e salvando-o de sua rotina conturbada. Salvador leva o amigo a vivenciar outras situações, que acabam se tornando uma espécie de refúgio para o menino.

É possível observarmos que toda a situação ruim de desafeto na qual está mergulhado Horácio acarreta um profundo rebaixamento de sua autoestima. A forma que ele encontra de camuflar isso é tentando colocar-se em um patamar superior às outras pessoas, como verificamos no seguinte diálogo travado entre ele e o amigo:

- Salvador, de que gostas mais, do inglês ou francês?
- Eu do francês; e tu?
- Do inglês.
- Por quê?
- Porque pouca gente o sabe. (BARRETO, 2010, p. 105)

Verificamos nas palavras de Horácio certa vontade de se diferenciar das outras pessoas como tentativa de se autoafirmar enquanto indivíduo com particularidades. Essa seria, portanto, a forma encontrada por ele para amenizar a sua sensação de inferioridade causada por aqueles com quem convive.

Percebemos no conto certa opressão por parte dos padrões da mãe de Horácio em relação a ela, que é a menos favorecida por vários fatores: é mulher, negra, pobre e vive sozinha, sem apoio de um marido que a ajude a sustentar o filho. Entretanto, há dois momentos no conto em que vemos certa tentativa de Horácio e da mãe para subverter essa situação de opressão:

- Vou, e vou sim!... Que bobagem!... Quer matar o pequeno, não é? Pois sim... Está-se “ninando”... (BARRETO, 2010, p. 98)
- [...]
- Horácio, você passe na casa do Guedes e traga-me a roupa que mandei consertar.
- Mande outra pessoa buscar. (BARRETO, 2010, p. 107).

O primeiro trecho mostra o diálogo entre a mãe de Horácio que quer permissão da patroa para levá-lo ao médico. Esta, não querendo ceder, acaba tendo sua ordem contrariada, pois a mãe insiste que vai. Já o segundo diálogo mostra o padrinho de Horácio dando-lhe uma ordem e este, ao invés de acatá-la, responde com rebeldia demonstrando que não vai fazer o que o padrinho está pedindo. É possível concluirmos,

a partir desses dois trechos, que essas duas respostas, tanto da mãe quanto do menino, demonstram relutância, espécie de brecha para uma resistência à opressão que sofrem.

É importante percebermos que a criança, apesar de marginalizada, ignorada, sofrer desafetos, é o centro da narrativa, todas as situações giram em torno dela. Logo, notamos que Lima Barreto, neste caso, coloca a criança em um patamar central tematizando essa categoria com suas respectivas peculiaridades, mas também com a carga problemática do contexto social em que ela está inserida.

No final do conto Horácio sofre um delírio febril no qual ele começa a falar coisas incoerentes, descrevendo as visões que está tendo. Ele fala de elefantes, homens negros, fogueiras, danças, enfim, elementos de outra cultura. Esse desfecho possibilita-nos deduzir, entre outras coisas, que todas essas descrições de Horácio se opõem à cultura formal. Os delírios seriam uma tentativa de fuga do seu doloroso ajustamento ao mundo racional, o qual sufoca e limita o menino.

Cortázar (1974) defende que um conto possui significação quando extrapola seus limites com uma energia espiritual iluminando algo que fala mais do que a simples e miserável história que narra. Vemos isso no conto “O filho de Gabriela”, que narra uma história considerada simples, com fatos comuns de exploração do empregado pelo empregador, de preconceitos enfrentados por tipos sociais marginalizados, como a mulher, o negro, a criança e o pobre, enfim, situações que não são incomuns.

Entretanto, Lima Barreto articula todos esses fatos de tal forma que se percebe neles múltiplas significações que induzem o leitor a transcender e levantar reflexões mais profundas a partir daquelas, aparentemente superficiais, descritas no conto. Para este mesmo teórico, o conto seria o resultado de uma batalha travada entre a vida e a expressão dessa vida.

Ressaltamos também a linguagem desprovida de complexidade, empregada pelo autor para descrever situações corriqueiras do cotidiano. Durante a leitura, tais situações, de tão simples, possibilitam o estabelecimento de paralelos com a realidade, o que é bastante significativo, já que para Todorov (2012) a literatura tem uma função vital. Este teórico defende que o leitor comum que procura o significado a partir das obras lidas tem razão contra críticos e professores que dizem que a literatura só fala por si mesma, pois esta arte pode traduzir sensações e situações singulares para uma sociedade.

Ainda no contexto dessa discussão, Cortázar (1974) faz uma analogia entre o gênero conto e um fotógrafo, cujo ofício consiste em recortar fragmentos da realidade, de modo que estes tragam uma visão mais ampla a esta realidade. É isso que notamos no conto em questão: o enredo apresenta situações cotidianas, comumente encontradas na vida das pessoas. Cada situação dessa possibilita diversas reflexões que, muitas vezes, remetem a outras situações, até de nível mais abrangente, filosófico e transcendental.

No conto em questão, há uma criança mulata, criada por mãe solteira que precisa se desdobrar para sustentar sozinha o único filho. Esta mãe sofre constantes humilhações pela patroa, pessoa de *status* socialmente privilegiado. Assim, situações rotineiras são relatadas no conto de modo simples, mas que, ao serem transpostas para o texto literário, Lima Barreto dá a elas uma poeticidade capaz de reconfigurá-las assumindo nova conotação.

Lygia Fagundes Telles e Lima Barreto: a infância em contraponto

A Literatura Comparada, segundo Carvalho (1994), surgiu com a intenção de, a partir do confronto, entre literaturas nacionais, formular uma literatura nacional. Não se trata, porém, de um simples método de se trabalhar literatura. É um campo disciplinar que possui tradição institucional.

É nesse arcabouço dos estudos comparados que se abriga este estudo, buscando estabelecer um contraponto entre contos de Lygia Fagundes Telles e Lima Barreto, a partir de um dado comum: a infância. No que toca ao conto da escritora paulista, notamos que, apesar de a figura central do conto ser uma criança, a temática é de adulto, no caso, o adultério feminino. Trata de uma criança que vive cercada pelo carinho da família, pai e mãe, bem ao contrário do conto de Lima Barreto, no qual o personagem Horácio tinha apenas a mãe.

Ambas as narrativas abordam temáticas simples, que tratam de assuntos corriqueiros e têm personagens infantis, que dentro de suas possibilidades, sugerem um perfil de infância. Para identificar esse perfil, observamos as percepções desses dois meninos, bem como seus modos de reagir às circunstâncias que lhes eram apresentadas, procedendo de forma atenta aos detalhes, haja vista ser necessário ter delicadeza para se compreender a visão de mundo da criança, pois, segundo Rousseau (1999, p. 69 *apud* COUTINHO, 2012, p. 120), “A humanidade tem seu lugar na ordem das coisas, e a

infância tem o seu na ordem da vida humana: é preciso considerar o homem no homem e a criança na criança.”

Logo no título, os contos já sugerem que irão abordar crianças como foco central. Apesar de todos os acontecimentos, nas duas narrativas o mundo dos adultos permanece o mesmo. Os meninos ocultam em seu íntimo toda a dor que ambas as situações lhes causam.

As crianças, tanto a lygiana, quanto a barretiana, são revestidas de grande importância por concentrarem um halo de significação a ser explicitada e analisada. Algo que também é notável, logo no início das narrativas, é o fato de as crianças fazerem parte de contextos sociais diferentes. O menino de Lygia não é hostilizado pelos adultos. Ao contrário, estes querem sempre saber o que ele pensa, sente, pois suas mudanças de humor e comportamento são observadas. Há muita atenção em volta dele por parte dos pais.

Para Todorov (2012), a literatura pode servir de auxílio a um indivíduo quando este encontra-se deprimido, pode aproximar ainda mais os seres humanos e possibilita melhor compreensão acerca do mundo. Ela contribui para a ampliação do conhecimento acerca do mundo em que vivemos. Segundo este autor, “a realidade que a literatura aspira compreender é, simplesmente, [...] a experiência humana” (TODOROV, 2012, p. 77). No caso dos contos em questão, ao assimilar os sentimentos e as reações dos personagens, temos a possibilidade de compreender melhor as limitações e fragilidades da essência humana.

Em razão de as duas narrativas abordarem personagens infantis, adquirimos uma visão mais ampla no tocante às percepções e vivências da criança, o que, conseqüentemente, amplia nosso arcabouço de experiências voltadas para as complexidades do homem. Conhecer novos personagens é conhecer novas pessoas. Isso enriquece nosso universo porque significa a inclusão de novos modos de ser, somados àqueles que já possuímos. Logo, concluímos que há uma forte ligação entre o mundo e a literatura.

Considerações finais

Imagens da infância em Lygia Fagundes Telles e Lima Barreto possibilitou-nos a visualização da infância em diferentes contextos. Os contos analisados se mostraram como espaços favoráveis à discussão dessa categoria de modo que foi

possível verificar, através do comparatismo, que aspectos econômicos, culturais e sociais influenciam no modo de se perceber a infância.

As considerações feitas pelo presente estudo permitiram a obtenção de algumas conclusões, tais como: a infância não é algo que existiu desde sempre. Trata-se de uma categoria historicamente construída e modificada segundo os padrões das sociedades de cada época; as imagens da infância evocadas nos contos “O menino” e “O filho de Gabriela” têm a criança como figura central.

O conto barretiano apresenta Horácio, menino negro, pobre e que tem uma infância marcada por sofrimento e solidão. Já o conto lygiano mostra uma criança, não identificada, inserida em um contexto familiar de classe média, e apresenta suas percepções acerca das situações que vivencia. Nos dois contos temos crianças que acabam sendo vítimas dos atos dos adultos.

Por meio de temáticas simples, ambas as narrativas sugerem imagens de crianças que ocultam em seu íntimo toda a dor que seus contextos lhes causam

A ficção de Lima Barreto tematiza questões sociais. Além da criança, outros tipos e situações são abordados no enredo, como o negro, a condição da mulher, a luta de classes, bem como o matrimônio enquanto instituição falida. Quanto à ficção lygiana, podemos dizer que faz críticas a hipocrisia que o meio social apresenta, usando máscaras para manter as aparências.

Esperamos que o presente trabalho, longe de indiciar um possível esgotamento da temática, contribua para a atualização do objeto investigado e motive o interesse por novas pesquisas no campo da infância, especialmente com foco em Lima Barreto e Lygia Fagundes Telles, autores com expressiva produção no cenário literário nacional.

REFERÊNCIAS

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Trad. Dora Flaksman. 2ª Ed. Rio de Janeiro: LTC Livros Técnicos e Científicos, 1981.

BARRETO, Lima. O filho de Gabriela. *In.*: **Contos completos de Lima Barreto**. Organização e introdução Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Teorias em literatura comparada**. Revista Brasileira de Literatura Comparada. ABRALIC (São Paulo), n. 2, maio de 1994, p. 9-19.

- COHN, Clarice. **Antropologia da criança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- CORTÁZAR, Júlio. Alguns aspectos do conto. *In.*: **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- COUTINHO, Fernanda. **Representações da infância na literatura**. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012.
- DEL PRIORE, M. (Org.). **História da criança no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1992.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Infância e Pensamento. *In.*: **Linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- HOUAISS, António. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- LAJOLO, Marisa. Infância de papel e tinta. *In.*: FREITAS, Marcos César. org. **História social da infância no Brasil**. São Paulo: Cortez, 1997.
- LINHARES, T. **22 diálogos sobre o conto brasileiro atual**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- TELLES, Lygia F. **Antes do baile verde**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- POSTMAN, Neil. **O Desaparecimento da infância**. Trad. Suzana Menescal de A. Carvalho e José L. de Melo. Rio de Janeiro: Graphia, 2005.
- STEARNS, Peter N. **A infância**. São Paulo: Contexto, 2006.
- TODOROV, Tzvetan. O que pode a literatura? *In.*: **A literatura em perigo**. Rio de Janeiro: Difel, 2012.
- ZILBERMAN, Regina. **A literatura infantil na escola**. 11ª Ed. São Paulo: Global, 2003.

O QUINZE PELO OLHAR DE POTY LAZZAROTTO

Margarida Pontes Timbó⁵
Fernanda Maria Abreu Coutinho⁶

Resumo:

Este artigo apresenta uma reflexão sobre as ilustrações de Poty Lazzarotto para o romance *O Quinze* de Rachel de Queiroz. Neste sentido, o olhar do ilustrador guia a nossa análise, que tem como foco o plano narrativo da história da família dos personagens Chico Bento e Cordulina. A metodologia teórico-bibliográfica fundamentou-se em autores interessados pelo estudo da ilustração presente no texto literário, como por exemplo: Lima (1985), Linden (2011), Nikolajeva e Scott (2011),

⁵Estudante do Programa de Pós-Graduação em Letras – Doutorado em Literatura Comparada – da Universidade Federal do Ceará. Bolsista Capes/DS.

⁶Professora do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará e orientadora deste trabalho.

Pereira (2009), Nunes (2015), dentre outros. A partir do cotejo entre palavra e imagem, discutimos como a ilustração é capaz de ressignificar o texto escrito. Portanto, a imagem visual consiste numa forma de reescrita que também conduz para uma narratividade e ajuda a ressignificar o literário.

Palavras-chave: Ilustração. Texto literário. Família.

Abstract:

This article presents a reflection about Poty Lazzarotto's illustrations to the novel *O Quinze*, by Rachel de Queiroz. Hence, the illustrator's perspective leads our analysis, which has as focus the narrative plan of Chico Bento and Cordulina's family. The theoretical-bibliographic methodology is based on authors interested in studying the illustration present in the literary text, for instance: Lima (1985), Linden (2011), Nikolajeva and Scott (2011), Pereira (2009), Nunes (2015), among others. From the collation between word and image, we discuss how illustration is capable of reframing the written text. Therefore, the visual image consists of a new form of rewriting that also conducts to a narrativity and helps to give a new meaning to the literary.

Keywords: Illustration. Literary Texts. Family.

Introdução

Este artigo analisa as ilustrações de Poty Lazzarotto para o romance *O Quinze* de Rachel de Queiroz. O trabalho busca compreender o olhar do ilustrador para a história da família dos personagens Chico Bento e Cordulina. Desta forma, discutimos como a ilustração é capaz de ressignificar o texto escrito.

O trabalho divide-se apenas em dois tópicos: no primeiro, apresentamos apontamentos teóricos sobre a importância da ilustração no texto literário; no segundo tópico, traçamos a leitura e análise das ilustrações de Poty, a fim de percebermos como a imagem visual problematiza o conteúdo literário.

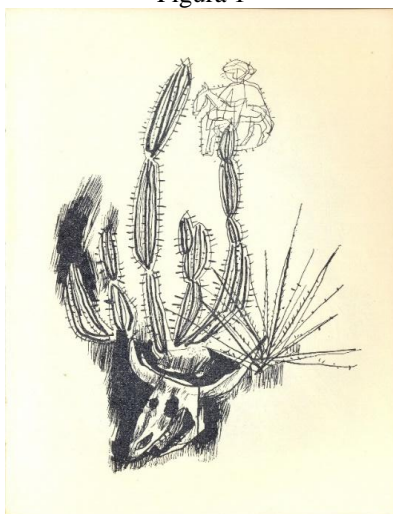
Ilustração: forma de reescrita do literário

“A reunião ou o encontro de um texto e de uma imagem é imprevisível” (MAGRITTE, 2001 *apud* MEURER, 2010, p.3). Esta assertiva remete ao posicionamento crítico do pintor René Magritte acerca da presença da ilustração no livro literário.

Magritte prefere caracterizar a relação palavra e imagem utilizando os termos “reunião” e “encontro”. Para tanto, estabelece um ponto de vista intrigante sobre o trabalho do ilustrador e a finalidade prática da ilustração. Trata-se do *recontre heureuse*, que em português equivale mais ou menos a expressão “encontro feliz” entre o texto e a imagem. Desta maneira, apenas certos encontros poderiam de fato ser considerados felizes ou capazes de desvendar laços subjetivos por meio da imagem.

Então, depreendemos que a ilustração associada ao texto do romance considera o convívio dos signos da imagem visual e da palavra escrita. Este relacionamento é bastante complexo, inclusive do ponto de vista estético e criativo, pois “está intimamente relacionado com a evolução das artes gráficas e o florescimento dos gêneros literários” (PEREIRA, 2009, p. 379). Neste caso, a ilustração pode ser compreendida como crescimento e forma de reescrita do texto literário, como podemos exemplificar a partir da imagem a seguir:

Figura 1



Fonte: ilustração de PotyLazarotto para *O Quinze*.

De início, a imagem gráfica da figura 1 indica particularidades perceptíveis no enredo da narrativa *O Quinze*, da escritora cearense Rachel de Queiroz, por isso a figura pode servir como um tipo de linguagem ou reescrita do romance, criada pelo artista plástico Napoléon Potyguara Lazzarotto, mais conhecido como Poty.

Na figura 1, percebemos que o desenho dos mandacarus se corresponde com o cenário da seca; já a carcaça do gado desfalecido remete às mortes dos humanos e dos animais, bem como sugere reflexões acerca das dificuldades enfrentadas pelos sujeitos ficcionais, durante a estiagem.

O desenho do homem montado no cavalo pode muito bem endereçar-se à partida do personagem Chico Bento e família de sua terra natal. Por outro lado, o desenho pode ainda inferir para a história do bravo vaqueiro Vicente, que precisa lidar com os percalços causados pela estiagem e com o coração espinhoso de sua amada prima Conceição. Diante disso, podemos perceber que a imagem gráfica, criada pelo ilustrador Poty, refere-se aos eventos presentes no texto literário, concomitantemente, a ilustração reescreve alguns pontos cruciais da obra.

Em contrapartida, nem sempre a imagem visual, acompanhando o texto escrito, foi entendida como um ponto salutar para a obra de arte. Clio Meurer (2010) informa que até o século XIX, “os textos privilegiavam relações miméticas entre texto e imagem, sendo que, na grande maioria dos casos, as figuras acompanhavam a escrita literária à maneira de uma paráfrase gráfica” (MEURER, 2010, p.2), ou seja, as gravuras acabavam apenas reforçando o enredo da narrativa. Meurer ainda comunicamos que pintores como René Magritte e Joan Miró mostravam pontos de vista diferentes sobre o uso da ilustração. Como vimos, o primeiro considerava a imagem visual pertinente, mas pouco relevante; o segundo atribuía-lhe bastante complexidade.

Gustave Flaubert foi um dos artistas que se posicionou contra a ideia de ilustrações acompanhando suas obras. Segundo Alberto Manguel, Flaubert “[...] achava que imagens pictóricas reduziam o universal ao singular” porque a “descrição literária mais bela é devorada pelo mais reles desenho”. Portanto, no entendimento do referido escritor francês, ao ser definido pelo traçado do lápis, o personagem ilustrado “perde seu caráter geral” (MANGUEL, 2001, p.20). Assim, estes pontos de vista merecem uma reflexão.

No Brasil, a partir do século XX, os livros editados pela Livraria Editora José Olympio começaram a apresentar a conexão entre texto e imagem. A José Olympio era responsável pela novidade e “cuidadosa atenção ao projeto gráfico” (HALLEWELL, 1985, p.377), cuja colaboração do ilustrador Tomás Santa Rosa foi igualmente relevante para o sucesso do produto livro. Desta maneira, os desenhos e o projeto gráfico das capas dos romances apresentavam bastante sofisticação, bem como a tentativa de interligar palavra e imagem.

Yone Soares de Lima (1985) esclarece-nos que o experimento capaz de relacionar a ilustração e a palavra escrita tornou-se um procedimento recorrente nos textos literários brasileiros, sobretudo a partir da década de 20, com as obras de Monteiro Lobato. Por conseguinte, notamos uma considerável projeção entre ilustração e escrita durante a produção literária brasileira da década de 30, tendo início com a inovação das capas dos romances, feitas por artistas como Tomás Santa Rosa, Candido Portinari, Poty Lazzarotto, Carybé, Aldemir Martins, dentre outros pintores que fizeram capas ou ilustrações internas para os romances. Ademais, muitos destes artistas mantiveram contato próximo com alguns dos romancistas de 30. Para escritores como Rachel de Queiroz, José Américo de Almeida, José Lins do Rego, Jorge Amado e Graciliano Ramos, o aparecimento de ilustrações em suas obras causava um efeito estético e um embelezamento ainda maior ao objeto livro, afinal foi grande o impacto ocasionado com as capas dos romances feitas por aqueles pintores renomados.

A imagem visual tal qual a palavra possui temporalidade, ritmo, disposição, sequência e organização. Desta maneira, transforma-se em imagem narrativa porque a cena ou episódio podem relacionar-se diretamente com o personagem ou com o enredo da obra ou mesmo transmitir uma mensagem complementar sobre o literário. Deste modo, “a imagem é capaz de narrar uma história tanto quanto as palavras” (PEREIRA, 2009, p. 387). Daí reside a possibilidade de uma simples ilustração reescrever a história, porquanto sua liberdade e capacidade de conceder relevo ao novo signo, manifestando-se como um elemento de narratividade.

Em *Para ler o livro ilustrado*, Sophie Van der Linden (2011) assevera:

As associações – texto e imagem – são ligadas, no mínimo, por uma continuidade plástica ou semântica. Elas podem apresentar uma coerência interna (composição plástica, unidade narrativa) que as torna independentes das imagens que as cercam. As representações de espaço, tempo, personagens ou o significado que as separam são mais distantes do que nas

sequências, com o texto, por exemplo, vinculado prioritariamente ao discurso (LINDEN, 2011, p.45).

Este movimento criativo é mais pertinente ainda quando o próprio autor executa também o trabalho de ilustrador do seu texto. Entretanto, tal qual a importância de diferentes capistas para os livros de um mesmo autor, a existência de um ilustrador exclusivo para a obra revela o papel decisivo deste novo intérprete, que com seu olhar artístico acaba reescrevendo o livro e a personagem por meio de imagens.

Linden (2011) ainda atesta quatro códigos intrínsecos para a relação entre texto e imagem, que são eles: o linguístico, o literário, o icônico e o plástico, mas os seus vínculos podem variar de acordo com a fundamentação de um componente ou de outro. Desta maneira, a leitura do livro e de suas ilustrações exige a apreensão do escrito e daquilo que se revela ou é reescrito através das imagens.

Segundo Maria Nikolajeva e Carole Scott (2011), o livro ilustrado possui caráter peculiar porque combina dois segmentos da comunicação: o visual e o verbal. As autoras inclusive salientam sobre as tentativas de se estabelecer tipologias do livro ilustrado. Logo, o “livro ilustrado” diferencia-se do “livro com ilustração”. Neste último, o texto existe de modo independente; enquanto naquele, o texto e a imagem são do mesmo modo relevantes. Nas ilustrações que nos servem de análise, texto e imagem articulam-se para ampliar os sentidos do literário, ressignificando personagens e a narrativa em si.

Todavia, mais do que atentarmos para as nomenclaturas acerca dos livros que apresentam imagens visuais, devemos levar em conta o convívio interartístico da palavra com a imagem, pois ambos precisam de atenção e cuidado com o conhecimento de seus códigos específicos. Então, a semiótica ajuda-nos a perceber que os “livros ilustrados comunicam por meio de dois conjuntos distintos de signos, o icônico e o convencional” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p.14). O primeiro manifesta-se a partir do momento em que o signo pode ser compreendido como “uma representação direta de seu significado”, como, por exemplo, nas figuras e ilustrações presentes no tecido literário. As palavras do texto são exemplos de signo convencional que “não mantém relação direta com o objeto significado” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p.14).

As figuras que acompanham os livros correspondem a “signos icônicos complexos”, portanto, assim como as palavras, as imagens visuais também merecem uma leitura apurada, pois convertem-se numa tradução ou transformação da obra. Neste

sentido, “[...] o ilustrador, como intérprete, não se posiciona apenas entre dois sistemas de signos de naturezas diferentes – verbal e visual –, mas entre um texto poético e a criação de um elemento visual radicalmente novo” (MEURER, 2010, p.2). É certo que os signos convencionais, isto é, as palavras do livro também apresentam sua complexidade. Logo, a função das figuras seria descrever, representar; já a função das palavras seria narrar. Por outro lado, os signos icônicos não oferecem um manual sobre como devemos realizar sua leitura. Então, qual o procedimento adequado para apreender a interação entre imagens e palavras?

O processo de “ler” um livro ilustrado também pode ser representado por um círculo hermenêutico. Começamos pelo signo ou verbal ou visual, um gera expectativas e novas expectativas. O leitor se volta do verbal para o visual e vice-versa, em uma concatenação sempre expansiva do entendimento. Cada nova releitura, tanto de palavras como de imagens, cria pré-requisitos melhores para uma interpretação adequada do todo (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p.14).

Neste sentido, as imagens visuais presentes nos textos literários também precisam ser problematizadas, pois elas ajudam a revelar uma faceta da história ou do personagem. Linden (2011) comunica que, por meio do aspecto formal, o texto pode convergir para imagem por ele mesmo, conforme uma representação icônica ou devido às características plásticas formais. Em outras palavras, o texto pode estar integrado à imagem, e, ainda, pode ser produzido com as mesmas técnicas e ferramentas, como por exemplo, o que acontece com o livro ilustrado contemporâneo.

Ao discorrer acerca da mensagem publicitária, mais especificamente quando a imagem permanece estática, Roland Barthes esclarece que “a imagem já não *ilustra* a palavra; é a palavra que, estruturalmente, é parasita da imagem” (BARTHES, 1990, p.20. Grifo do autor). No entanto, no livro ilustrado não há esta ligação explícita. Logo, as ilustrações não são meramente decorativas, sua relevância no livro infantil, por exemplo, é determinante para a compreensão da criança, pois este tipo de leitor penetra bem mais no significado do texto, a partir de sua percepção e tentativa de leitura da imagem visual. Do mesmo modo, as ilustrações inseridas num romance não cumprem somente o papel de embelezar o texto, mas também acrescentam muito à nossa experiência de leitura, porquanto a imagem gráfica também pode trazer pontos reveladores sobre o personagem ou sobre o enredo, bem como acrescentar ou esconder facetas do literário.

Vale lembrar ainda que texto e imagens podem muito bem se contradizer, mas mesmo nestes casos não devem ser separados completamente. Em virtude disso, ao explorarmos ilustrações gráficas, que aparecem em um determinado romance, podemos penetrar em assuntos implícitos ao texto porque o livro com ilustrações proporciona novas “[...] maneiras de ler, decerto mais próximas da leitura interativa e multimídia. O leitor opera constantes vaivéns entre as diferentes mensagens, faz escolhas, estabelece aproximações, antecipa, busca, constrói, ele próprio, o sentido” (LINDEN, 2011, p.101). Diante disso, ao deparar-se com a ilustração no texto do romance, o leitor amplia o significado da obra, simultaneamente, refletindo acerca da mensagem aberta que existe na imagem.

De acordo com Biondo, Costa e Brito (2008):

A ilustração, que é uma forma de apresentação do pensamento humano, sempre esteve presente, segundo a história, nos textos escritos, e evoluiu substancialmente até nossos dias de maneira vertiginosa, como forma de dar sentido, de esclarecer, de completar as informações, de exemplificar ou demonstrar as ideias contidas no texto (BIONDO; COSTA; BRITO, 2008, p.4)

Dessa maneira, quase sempre, o texto pode manter correspondência com a imagem gráfica e vice-versa, pois os dois revelam hiatos deixados intencionalmente pela abertura semântica. Curiosamente, “o texto do livro ilustrado é, por natureza, elíptico e incompleto” (LINDEN, 2011, p. 48). As palavras e imagens atestam suas respectivas lacunas, neste caso, ambas relacionam-se de forma “complementar”. De outro modo, se as lacunas forem semelhantes nas palavras e nas imagens, a relação ocorre de maneira “simétrica”. Portanto, as ilustrações e a história narrativa devem ser apreciadas juntas, embora corram o risco de gerar uma “mútua redundância” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p.31). Diante disso, a ilustração serviria como espécie de paráfrase do literário até porque poderá existir outra edição da obra sem ilustração, o que confirmaria o caráter inferior da imagem em relação ao texto. No entanto, é preciso considerarmos os segredos através das imagens, pois desta maneira o leitor atua como espectador, atribuindo novos sentidos para o texto, também por meio da linguagem não verbal.

Barthes acredita que o processo redundante entre imagem visual e palavra escrita aconteça porque “a mensagem linguística está presente em todas as imagens [...] somos ainda, e mais do que nunca, uma civilização da escrita, porque a escrita e a

palavra são termos carregados de estrutura informacional” (BARTHES, 1990, p.32). Portanto, imagem visual e palavra escrita comunicam, de maneira diferente, os pontos relevantes da arte. Contudo, “será que a imagem é simplesmente uma duplicata de certas informações que um texto contém e, portanto, um fenômeno de redundância, ou será que o texto acrescenta novas informações à imagem?” (BARTHES *apud* SANTAELLA; NÖRTH, 2008, p.54).

Com base no exposto, acreditamos que a imagem visual amplia o sentido do texto e, se eventualmente, ela vir a apresentar alguma redundância admitimos que isso refere-se “à congruência do discurso, o que não impede, por exemplo, que a imagem forneça detalhes sobre os cenários ou desenvolva um discurso estético específico” (LINDEN, 2011, p.120).

Entendemos assim que a imagem visual associada à palavra escrita permite ao leitor criar as mais variadas formas de percepção da personagem e da história em si, o próprio “vocábulo ‘ilustrar’ sugere um conceito e predispõe a ideia de que a figura tem definida sua função, ou seja, a de complementar a linguagem escrita” (LIMA, 1985, p.107). Logo, trata-se de uma ligação complexa, pois as imagens ilustradas podem ser autônomas ou depender da palavra escrita para produzir significados.

Desta forma, podem existir relações de redundância, de informação e de complementaridade entre imagem e texto. Ademais, imagem e palavra escrita também podem se contradizer, basta que lembremos do célebre “*Ceci n’ est pas une pipe*” (“isto não é um cachimbo”), de René Magritte. A frase ao lado de um cachimbo serviu para uma análise semiótica bem elaborada por Michel Foucault, que põe em xeque o caráter divergente entre texto e imagem.

Em síntese, defendemos que as imagens multiplicam mais do que repetem aquilo expresso no tecido literário, por isso a ilustração pode ser compreendida como forma de reescrita.

O Quinze pelo olhar de Poty Lazzarotto

A 12ª edição de *O Quinze*, “Comemorativa do Jubileu de Esmeralda do Romance”, datada de 1970, apresenta quatro ilustrações relevantes que remetem para o drama vivido pela família de Chico Bento e suas crianças.

As ilustrações encontram-se no prefácio artístico, que corresponde a episódios-chaves da narrativa, conseqüentemente, transpostos para o papel. Inclusive, esta é uma característica marcante da produção de Poty, ou seja, inserir seus desenhos no interior da obra literária⁷. Em outras palavras, localizamos o diálogo entre as duas formas de expressão, a partir de uma relação intertextual com o texto literário, pois a ilustração torna-se um aspecto paratextual da narrativa e a ela coextensivo. Segundo Fabricio VazNunes, neste tipo de imagem visual, “o artista assume o papel de co-narrador, estabelecendo uma dimensão *visual* para a obra literária, *verbal*” (NUNES, 2015, p.4. Grifo do autor).

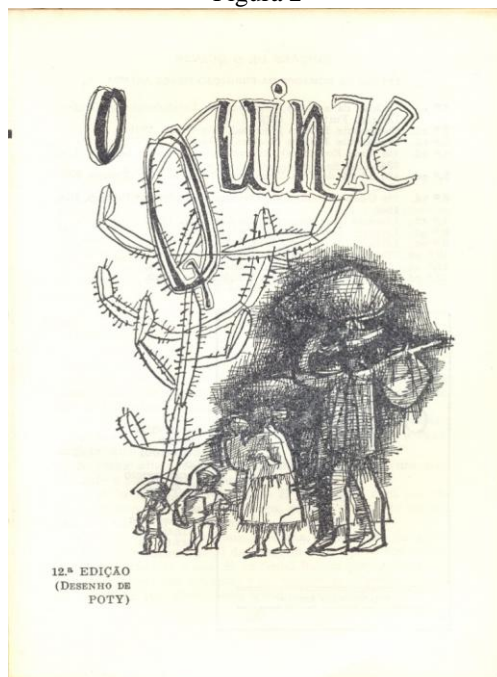
Sendo assim, as imagens colocam-se como formas de reescrita do romance, haja vista que dizem respeito à leitura da obra feita pelo ilustrador. Compreendemos que Poty mantém participação relevante naquela edição do texto de Rachel de Queiroz. Na verdade, todo ilustrador

[...] ajuda o escritor a contar uma história, através do seu meio particular de comunicação – a imagem gráfica. A ilustração assume o papel de elemento paratextual, nascido da narrativa e a ela coextensivo. Partindo do texto verbal, a ilustração cria, em união com a obra literária, um novo complexo significante que amplia e figura – ou transfigura – os sentidos do texto (NUNES, 2015, p.4)

Diante disso, é possível argumentarmos que a imagem visual preserva um diálogo interartístico com a obra literária, conforme veremos na análise da imagem a seguir:

⁷O referido artista plástico ainda ilustrou diversas obras literárias como *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro*, de Machado de Assis; *Os sertões*, de Euclides da Cunha; *Capitães da areia*, de Jorge Amado; *As três Marias*, de Rachel de Queiroz; *Corpo de Baile*, *Sagarana* e *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa; *Moby Dick*, de Herman Melville; *Parábolas e fragmentos* de Franz Kafka, dentre outras. Vale lembrar que a recente tese de Fabricio Vaz Nunez, intitulada *Texto e imagem: a ilustração literária de PotyLazzarotto*, proporciona um aprofundamento detalhado sobre a obra do ilustrador.

Figura 2



Fonte: ilustração de Poty para *O Quinze*.

A imagem da figura 2 consiste na primeira ilustração do frontispício artístico da 12ª edição de *O Quinze*, publicada pela Editora Livraria José Olympio. Inicialmente, podemos observar o desenho de uma família: o pai, seguido pela mãe que transporta o filho menor nos braços, em seguida notamos a presença de duas crianças a pé. O desenho dos mandacarus sai dos corpos dos personagens, formando o título do romance. No entanto, o movimento pode ser compreendido pelo lado oposto, ou seja, o título da obra ajuda a formar o desenho dos corpos dos personagens, como se o ilustrador quisesse indicar, mais do que um “romance de seca”, a narrativa evoca a vida de uma família migrante. De acordo com Fernanda Coutinho: “em *O Quinze*, a seca se apresenta como uma tragédia climática que vai, pouco a pouco, enchendo de desgraça da vida dos personagens” (COUTINHO, 2014, p. 58). Então, uma parcela deste infortúnio também pode ser lida nas imagens gráficas de Poty.

A figura 2 denota uma interpretação específica sobre a retirada do grupo de Chico Bento. A imagem visual traz particularidades da litografia, técnica utilizada e renovada pelo ilustrador Poty. Segundo Nunes (2015):

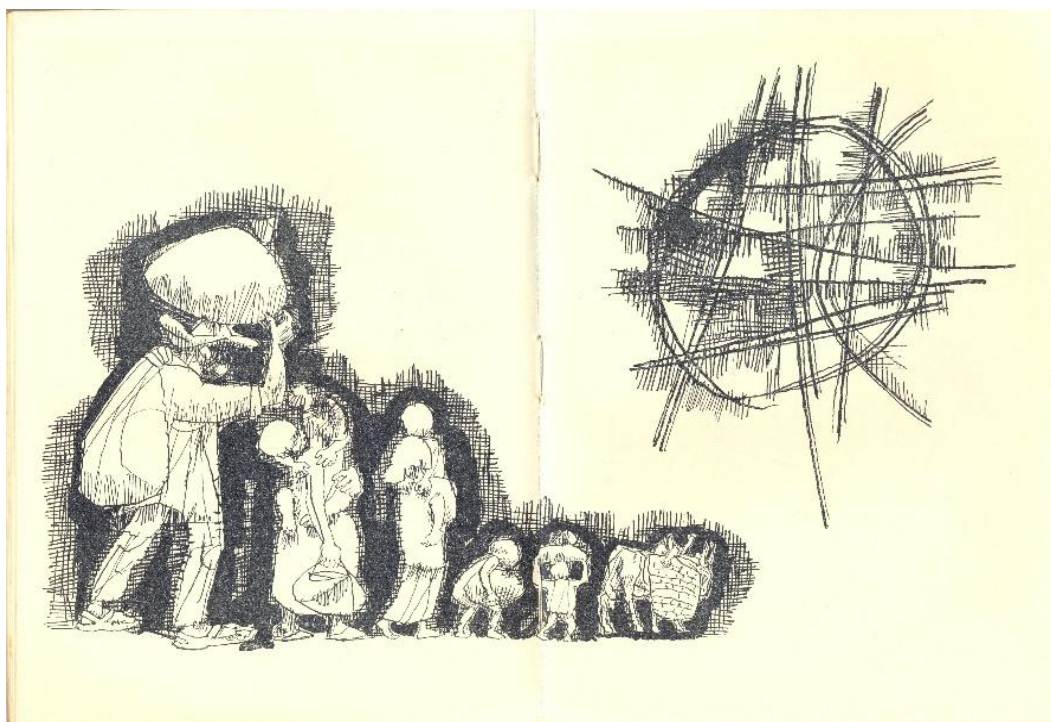
As figuras, claras, se destacam contra a hachura sobreposta às grossas linhas pretas que as envolvem, sem exatamente definir um espaço tridimensional, mas separando-as graficamente do vasto fundo luminoso. A luz e o vazio são

elementos que a autora emprega para caracterizar a paisagem desértica do sertão sob a seca, em que a escassa vegetação só surge para enfatizar a desolação do ambiente (NUNES, 2015, p.97).

Portanto, não há como observarmos a ilustração de Poty sem percebermos a carga dramática acentuada na compreensão da obra e na sua transposição para outra linguagem artística⁸. Além de funcionar como um elemento visual expressivo, os espaços branco e vazio recobram a emoção que permeia todo o texto literário.

A ilustração a seguir também expõe outras particularidades do plano narrativo do romance que conta a história da família de Chico Bento e Cordulina:

Figura 3



Fonte: ilustração de Poty para *O Quinze*.

Na imagem gráfica da ilustração, avistamos a família andarilha sendo guiada pelo sol, trata-se de oito pessoas, assim exibidas: primeiro desponta o pai com a

⁸ Inclusive, esta ilustração de Poty inspirou a capa feita por Joatan para a 49ª edição do romance, publicada pela Livraria Editora José Olympio.

bagagem nas costas e na cabeça, a mãe carrega um dos filhos nos braços, igualmente sua irmã Mocinha que transporta um dos sobrinhos. Em seguida, notamos a presença de dois meninos a pé, e, posteriormente, podemos observar a cabeça e o braço de um terceiro menino, que se encontra dentro do balaio. Notamos que, de certo modo, a ilustração da figura 2 complementa a figura 1, afinal apresenta todos os membros da família que aparecem no romance.

Todavia, reparamos que ao invés de transpor a descrição do episódio conforme aparece no livro, Poty apresenta-nos pontos de vista particulares do fato, ressignificando os personagens e a caminhada. Assim sendo, a figura 2 não deixa de manter referência ao texto de Rachel de Queiroz:

O pequeno ia no meio da carga, amarrado por um pano aos cabeçotes da cangalha.
De vez em quando, levava a mãozinha aos olhos, e fazia rah! Rah! Ah! Ah!
Numa enrouquecida tentativa de choro.
Cordulina chegava-se à burra para o consolar, ajeitava-lhe o chapéu de pano na cabeça, até que um dos menores gritava:
- Olha, mãe! Os pés da zabelinha! Olha o coice!
Chico Bento fechava a marcha, com o cacete ao ombro, do qual pendia uma trouxa (QUEIROZ, 1992, p.22 Grifo nosso).

Neste sentido, imagens e palavras se complementam, embora aquelas possam ser consideradas um novo texto inspirado no literário.

A ilustração da figura 2 associa-se ao fragmento do romance descrito anteriormente, pois começa a engendrar a situação fatigante da família. A imagem visual recupera o início da caminhada para o grupo, de modo que o leitor consiga penetrar no flagelo das figuras humanas, tão desoladas, mas cada uma acompanhada das suas trouxas e dores pessoais.

A ilustração divide-se em duas páginas no livro, além disso, exhibe o grupo de Chico Bento em ordem decrescente, o pai parece proteger a turma de maneira elementar, por isso ele é o último sujeito que termina “a marcha”. Há um relacionamento implícito na figura da fila indiana, especialmente porque os adultos procuram amenizar as dificuldades da retirada para os pequenos, por isso transportam os meninos nos braços.

Constatamos que as ilustrações, como paratexto ao romance, prenunciam parte do enredo que movimenta a história da família:

Os três dias de caminhada iam humanizando Mocinha.

O vestido, amarrotado, sujo, já não parecia toilette de missa. As chinelas baianas dormiam no fundo da trouxa, sem mais saracoteios nos dedos da dona. E até levava escanchado ao quadril, o Duquinha, o caçula, que, assombrado com a burra, chorava e não queria ir na cangalha (QUEIROZ, 1992, p.24-25).

O excerto situa os sujeitos ficcionais diante da trajetória dolorosa pela terra seca do sertão, em virtude disso, consideramos que a imagem da figura 2 detecta este episódio-chave do romance. Ao mesmo tempo retrata os laços afetivos do grupo, afinal adulto e criança associam-se na imagem. O desenho do pai resguarda a parentela e a mãe acalenta uma das crianças.

Na ilustração de Poty, a maneira como o sol aparece chama a nossa atenção de maneira especial, pois se trata do maior desenho da figura 2. A estrela central do Sistema Solar parece sugar as forças daquela família, especialmente dos mais frágeis, isto é, as crianças: “o sol ia esquentando. De cima da cangalha, o menino chorou com mais força, debatendo-se, até que Cordulina o retirou, com medo de uma queda” (QUEIROZ, 1992, p.22). No excerto, a mãe intervém a fim de evitar um mal ainda maior para o rebento, que angustia-se com o medo de ser transportado no lombo da burra. A queimadura provocada pelo ardor do sol impacienta a criança, fazendo a fome aparecer com mais vigor. Nas duas ilustrações, a mãe já transporta o filho nos braços, talvez porque o olhar do ilustrador enfatiza a preocupação da mãe com o pequeno.

Ao analisar a figura 2, Nunes (2015) esclarece que “o sol é representado como um círculo cortado por linhas, espécie de composição abstrata que se contrapõe, dominante, ao miserável grupo que caminha no espaço desolado” (NUNES, 2015, p.96).

Quem sabe, as linhas que cortam o sol fazem com que esta estrela mantenha analogia com o popular jogo brasileiro, conhecido como “jogo da velha”. Assim, para suportar a intensidade da estrela solar, talvez sejam necessárias sorte e artimanha para que a família retirante consiga vencer aquele jogo da seca.

As imagens visuais ressignificadas no trabalho de Poty cedem espaço maior para o plano narrativo da família de Chico Bento e Cordulina, em virtude disso, acreditamos que o ilustrador direciona o leitor para o drama vivido pelos pais e seus filhos. Uma das ilustrações bastante sintomática é aquela que recupera o episódio-chave da morte do menino Josias. A seguir, reproduzimos a imagem para melhor fomentar a discussão:

Figura 4



Fonte: ilustração de Poty para *O Quinze*.

Na figura 4, vemos a mãe pesarosa com o corpo do filho sobre as pernas. Assim, pelo padecimento da mulher, averiguamos que aquela criança sofre de alguma moléstia.

Segundo Nunes, esta imagem gráfica consiste numa “interpretação bastante livre do episódio, apresentando a mulher com o filho morto no colo (e não de cócoras, como no texto)” (NUNES, 2015, p.99). Deste modo, salientamos o nosso olhar para o desenho da mãe e da criança que aparecem eloquentes na imagem recriada. A mão elevada à cabeça – como expressão de tristeza, desolação e desespero – revela a infelicidade de Cordulina diante da dor do menino. O corpo franzino da criança aparece no desenho sem reação ou possibilidade de diálogo com a mãe. Desta maneira, a ilustração integra-se à referência textual a respeito do triste acontecimento para a família e em especial para a mãe:

[...] de cócoras junto à criança moribunda, a cabeça quase entre os joelhos, um filho agarrado à saia, Cordulina chorava sem consolo.

[...] A criança era só osso e pele: o relevo do ventre inchado formava quase um aleijão naquela magreza, esticando o couro seco de defunto, empretecido e malcheiroso.

[...] Cordulina ergueu por momentos a cabeça, fitou a velha, e depois, mergulhando de novo a cara entre os joelhos, recobrou o choro (QUEIROZ, 1992, p.34-35).

O personagem Josias é caracterizado pelo narrador como a “criança moribunda”, constituída apenas por “osso” e “pele”, que mais se assemelha ao esqueleto de um defunto fétido. O mau cheiro da criança indica a condição deplorável daquela infância, desprovida de higiene, por fim, enjeitada socialmente. Diante disso, a imagem constitui-se num texto que ressignifica o literário e seus personagens porque traduz e ao mesmo tempo sugere outras percepções sobre o episódio.

Na imagem criada por Poty percebemos que a criança encontra-se com a face voltada para a mãe, a qual parece chorar desanimada. O menino da gravura está com o braço largado ao corpo, a outra mão encontra-se por cima da barriguinha inchada, sem camisa e descalço; verificamos que a criança já não responde aos apelos da mulher, afinal o menino foi-se “[...] acabando devagar, com a dureza e o tinido dum balão que vai espocar porque encheu demais” (QUEIROZ, 1992, p.35).

Assim também, ao desenhar Cordulina de cabeça baixa, como sinal de resignação, Poty esconde através dos cabelos o rosto da personagem, mas notabiliza a aflição da mãe de família ao constatar que o pequeno partirá daquele mundo, por isso uma das mãos acaricia o corpo sem vida da criança.

Outro dado interessante desta ilustração são as gravuras dos mandacarus, que despontam nesta imagem visual. Os mandacarus parecem flutuar, simultaneamente reportam-se à seca. O desenho dos pássaros movimentando-se em direções opostas também é bastante enigmático: eles seriam urubus (que desejam devorar o pouco que resta da carne do pequeno defunto) ou aves de arribação (que evocam a condição de andarilho da família ou ainda uma possível esperança de chuva)? De acordo com Nunes,

na contraposição da figura da mãe em pranto, com o filho morto no colo e os pássaros que voam acima do mandacaru, o ilustrador sintetiza as situações de desespero e esperança presentes no romance, empregando uma iconografia cuja religiosidade também se faz presente no texto através do discurso dos personagens (NUNES, 2015, p.101).

A partir da leitura da figura 4, podemos discorrer sobre inúmeras questões suscitadas pelo romance de Rachel de Queiroz, como por exemplo: a expectativa pela chuva, a notável presença da religiosidade sertaneja, a responsabilidade da mãe diante

de um descuido com o filho e sua angústia em não poder prover da melhor maneira a família. É nesta perspectiva que a imagem da criança morta aparece com destaque em *O Quinze*. O falecimento do menino e o comportamento da mãe estampam a desintegração da família no romance e na ilustração.

De acordo com o nosso entendimento, através da imagem visual, Poty aproxima o leitor para o drama de Cordulina, deste modo, chama a atenção, novamente, para o plano narrativo da família. A mãe atormenta-se com a enfermidade e a morte do menino, quem sabe, sente-se responsável direta pela fatalidade com a criança. Segundo Silva e Tomás: “como os personagens infantis da narrativa de *O Quinze* pertencem a essa classe menos favorecida é notório que as crianças não são preservadas e cercadas de atenções e cuidados, elas estão sempre juntas com o grupo de adultos” (SILVA; TOMÁS, 2013, p.131), mas sem compreender muito bem os acontecimentos, e, talvez por isso, estejam mais sujeitas aos infortúnios. Talvez a personagem feminina se reconhece culpada pela desgraça de seus filhos, por isso a presença das crianças são determinantes para o enredo da obra literária e para a imagem ressignificada.

Segundo Patrícia Alcântara de Souza a presença desta personagem feminina torna-se crucial para o desenrolar da narrativa:

Cordulina, esposa de Chico Bento, é a figura que mais se aproxima dos papéis tradicionalmente delineados para as mulheres; seu espaço é reduzido ao exclusivamente doméstico. Ela argumenta que aquela terra era o chão deles e limita-se a chorar, quando o marido avisa que a família irá tentar a sorte em outro lugar. Percebendo que o marido não desistiria de seu intento, ela se cala e, na madrugada em que partiriam, levanta-se para cuidar dos filhos e faz o café enquanto seu marido divaga e dá ordens. Cordulina mantém-se firme na terrível caminhada que representa a diáspora nordestina, tentando prover a família, mesmo diante da morte de um filho devido ao cansaço e à fome e do desaparecimento de outro (SOUZA, 2008, p.24-25).

Sendo assim, evidenciamos a postura de uma mulher que não abandona sua cria na aflição, pelo contrário, a esposa de Chico Bento atesta a preocupação, o carinho e a angústia materna diante da impossibilidade de cuidar direito dos seus rebentos, o que também pode ser compreendido na leitura da figura 4.

A nosso ver, como focaliza o drama da mãe após perder o filho, a ilustração de Poty remonta um dos quadros da série *Retirantes*, de Portinari (1944), mais especificamente, a tela *Criança Morta*. Nesta tela, o defunto mirim é segurado nos braços por uma mulher, a qual encontra-se em equivalência à Cordulina recriada por Poty (figura 4).

Na pintura de Portinari, a mãe cabisbaixa, acompanhada pela família, permanece em total desespero e tristeza por causa da morte do filho pequeno, conforme podemos observar na imagem que segue:

Figura 5



Fonte: pintura de Candido Portinari. *Criança Morta*.

Reconhecemos que a produção artística de Portinari volta-se para uma iconografia da seca. Talvez por isso a figura se comunique com a ilustração de Poty (figura 4) e com o texto de *O Quinze*, porque a pintura consegue traduzir a tristeza do choro compulsivo de todos, além de atentar para o drama da mãe, para além da fome e da miséria, na dor de perder um filho pequeno. Sendo assim, recuperamos a descrição da tela (figura 5) conforme o esclarecimento no site do Projeto Portinari:

No centro da área da composição, mulher sentada em caixote, de frente, com o tronco inclinado para baixo. Usa vestido cinza, tem os braços dobrados com cotovelos apoiados sobre as pernas que estão afastadas. Segura nos braços, cadáver de criança nua na horizontal com a cabeça para a esquerda,

braço direito caído, pernas flexionadas nos joelhos. Tem o rosto e mão direita sugerindo estarem em avançado estado de decomposição⁹.

Ao realizarmos a leitura descritiva do quadro de Portinari não há como ignorarmos a referência direta ao sofrimento da personagem Cordulina e do menino Josias, figuras da ficção de *O Quinze*. Até parece que a cena do romance serviu de inspiração para a imagem narrativa de Portinari, assim como deve ter servido para a ilustração de Poty.

Logo, a catarse provocada pelas duas imagens e pela palavra escrita permite-nos conceber a amargura da mãe ao perder um filho, possivelmente mais devastadora até do que o flagelo da estiagem. Talvez por isso Nunes (2015) relacione uma possível aproximação entre a figura 4 e a escultura *Pietà*, ilustre obra de Michelangelo Buonarroti, datada entre os anos de 1498-99. Assim, o sentimento de perda de um filho torna-se universal, igualando a dor de toda mãe ao mesmo sofrimento da piedosa Maria ao perder seu filho amado.

Asseveramos, portanto, que Poty privilegia mãe e filho para, quem sabe, sensibilizar o leitor para uma dor universal e determinante no desenrolar da trama do texto literário de Rachel de Queiroz. Ao perder o menino Josias, a família de Chico Bento e Cordulina começa a desintegrar-se, a mãe precisa conviver com a saudade do filho, mas na verdade, “desde que o Josias morrera e o Pedrinho fugira, vivia cheia desses tremores de morte e abandono” (QUEIROZ, 1992, p.65), insegura com o futuro incerto de todos.

Neste caso, acreditamos que as ilustrações de Poty mostram a família migrante, cuja perspectiva de futuro é tão inconstante quanto o posicionamento dos personagens na fila indiana, conforme vimos nas ilustrações das figuras 3 e 4. No entanto, tudo indica que a sequência do grupo vai se acabando aos poucos, mas em ordem crescente: da criança para o adulto.

REFERÊNCIAS

⁹Informação obtida no site: <http://www.portinari.org.br/#!/acervo/obra/2735/detalhes>. Acesso em 16/07/2015.

BARTHES, Roland. “A escritura do visível”. In: **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BIONDO, Guiomar Josefina; COSTA, Maria Luiza Calim de Carvalho; BRITO, Sônia. “Ilustração: integração de linguagens”. In: BASSO, Ilda; ROCHA, José Carlos Rodrigues; ESQUEDA, Marileide Dias (orgs.). **Anais Simpósio Internacional de Educação**. Bauru, SP: USC, 2008. Disponível em: <http://www.usc.br/biblioteca/pdf/sie_2008_comu_arti_ilustracao_integracao_de_linguagens.pdf>. Acesso em 04/06/2015.

COUTINHO, Fernanda. “Seca e desolação: a infância em *O Quinze*”. In: BEZERRA, José Augusto; SCHWAMBORN, Ingrid; SOARES, Maria Elias [organizadores]. **Um novo olhar sobre O Quinze de Rachel de Queiroz**. Edição de Fortaleza 1930 (fac-símile). Fortaleza: Edições UFC, 2014.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil** (sua história). Tradução de Maria da Penha Villalobos e Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1985.

LIMA, Yone Soares de. **A Ilustração na Produção Literária**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros – USP, 1985.

LINDEN, Sophie Van der. **Para ler o livro ilustrado**. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**: uma história de amor e ódio. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MEURER, Clio. “Miró, Magritte: sobre a ilustração literária como tradução intersemiótica”. In: **Semiosis e Transdisciplinaridade em Revista**. Disponível em: <<http://www.semeiosis.com.br/miro-magritte/>>. Acesso em 09/06/2015

NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. **Livro ilustrado**: palavras e imagens. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

NUNES, Fabricio Vaz. **Texto e imagem**: a ilustração literária de Poty Lazzarotto. Tese (Doutorado), Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, Curitiba, 2015. Disponível em: <http://www.academia.edu/15196974/Texto_e_imagem_a_ilustra%C3%A7%C3%A3o_liter%C3%A1ria_de_Poty_Lazzarotto_-_vol._1>. Acesso em 20/08/2015.

PEREIRA, Nilce M. “Literatura, ilustração e o livro ilustrado”. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009, p. 379-393.

QUEIROZ, Rachel de. **O Quinze**. (ilustrações de Poty). 49.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

SANTAELLA, Lúcia; NÖRTH, Winfried. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. 1. ed. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SILVA, Liciane Rodrigues; TOMÁS, Maria Edinete. “Representações da infância na obra *O Quinze*, de Rachel de Queiroz. In: **Revista Homem, Espaço e Tempo**. Ano VII, número 2, ISSN 1982-3800, Dezembro/2013. Disponível em: <http://www.uvanet.br/rhet/artigos_dezembro_2013/07_representacoes_infancia.pdf> Acesso em 13/05/2015>.

SOUZA, Patrícia Alcântara de. **Marias de Rachel de Queiroz**: percursos femininos em **O Quinze, As Três Marias e Dôra Doralina**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras, Goiânia, 2008. Disponível em: <https://pos.letas.ufg.br/up/26/o/patriciaalcantara_completo.pdf>. Acesso em: 14/07/2015.

DISCURSO E INTERTEXTUALIDADE: UMA RETROSPECTIVA COM BASE EM 100 ANOS DE SECA

Avanúzia Ferreira Matias¹⁰
Larissa Naiara Souza de Almeida¹¹

Resumo:

Há muitos anos a saga da seca vem sendo denunciada e retratada de diversas formas por várias vias de informação, e os inúmeros gêneros textuais têm mostrado indícios dos motivos pelos quais, ainda hoje, no Brasil, ainda não se conseguiu reverter as consequências negativas desse fenômeno. Com base em registros feitos por meio de discurso verbal e/ou não-verbal, nossa proposta, neste artigo, é estabelecer relações dialógicas (BAKHTIN, 1997) por meio da intertextualidade constituída entre textos de diferentes semioses, com o objetivo de aproximá-los e provocar uma reflexão sobre o assunto a partir destes discursos que ora assumem caráter históricos, ora apresentam uma denúncia acerca do alheamento dos políticos com relação a esta problemática. Para tanto, delimitamos um íterim de 100 anos: de 1915 (ano em que aconteceu a primeira grande seca do século XX) a 2015 (ano atual e centenário desse fenômeno). A análise de recortes textuais sobre essa temática apresentados em gêneros multissemióticos permite ao interlocutor refletir a respeito de dois aspectos: 1. o descaso dos governantes para com as vítimas deste drama e 2. a negligência na aplicabilidade de políticas públicas para solucionar essa tragédia, anunciada desde o século XVI (1583/1585), com os primeiros indícios dessa calamidade, e reiterada inúmeras vezes, a exemplo da grave seca que assolou o Nordeste brasileiro em 1877, em 1915 e em 2013. Ao final dessa análise, pode-se concluir que os personagens mudam, mas o cenário continua o mesmo e, provavelmente, esse problema ainda continuará sem solução por algum tempo.

Palavras-chave: seca, intertextualidade, dialogicidade.

Abstract:

For many years the saga of the drought is being denounced and depicted in various ways by various avenues of information, and the numerous textual genres have shown evidence of the reasons for which, even today, in Brazil, still have not managed to revert the negative consequences of this phenomenon. On the basis of records made through

¹⁰Doutoranda em Educação, Universidade Federal do Ceará

¹¹Mestranda em Educação, Universidade Federal do Ceará. Bolsista CNPQ (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico).

verbal speech and/or non-verbal, our proposal, in this article is to establish the dialogical relations (BAKHTIN, 1997) by means of the intertextual lodged between texts of different semiosis, with the objective of bringing them and cause a reflection on the subject from these speeches that sometimes assume historical character, sometimes have a complaint about the alienation of politicians with regard to this problem. For both, restrict an interim period of 100 years: 1915 (year in that happened to the first great drought of XX century) to 2015 (current year and centenary of this murky phenomenon). The analysis of textual cutouts on this theme presented in multisemiotic genres allows the caller to reflect on two aspects: 1. the neglect of rulers for the victims of this tragedy and 2. negligence in the applicability of public policies to resolve this tragedy, announced since the 16th century (1583/1585), with the first signs of this calamity, and repeated numerous times, the example of the severe drought that ravaged the Brazilian Northeast in 1877, in 1915 and in 2013. At the end of this analysis, we can be concluded that the characters change, but the scenario remains the same and, probably, this problem still continue without solution for some time.

Key-words: drought, intertextuality, dialogicity.

Introdução

A história da seca no Brasil tem seus primeiros registros logo após o seu descobrimento pelos portugueses, por volta de 1559. De acordo com Guerra (1981), o primeiro registro de seca no Nordeste aparece no livro *História de companhia de Jesus do Brasil*, do Padre Serafim Leite. Mesmo a seca sendo um fenômeno que afetou os índios, não tinha muitos impactos socioambientais, porque o pouco número de habitantes e a abundância de recursos naturais minimizavam seus efeitos(GUERRA, 1981). Somente a partir do século XVIII começaram a ocorrer as secas de maiores gravidades.

Aproximadamente entre 1723 e 1727, a região Nordeste tem sua primeira grande seca, que atingiu, principalmente, a área onde ficava a Capitania de Pernambuco. Neste período, enfrentou-se a primeira grande estiagem, que ocasionou a fuga de muitos índios para outros locais. Além da seca, uma peste assolou a região no mesmo período, causando uma enorme mortalidade nas populações mais vulneráveis, principalmente os escravos.

Entre 1776 e 1778 o fenômeno se repete, agora combinado com um surto de varíola. A taxa de mortalidade foi altíssima, atacando pessoas e animais, principalmente o gado. Para amenizar as perdas, a Corte Portuguesa repartiu as terras próximas aos rios entre os povos flagelados.

A seca que ocorreu entre 1877 e 1879 atingiu todo o Nordeste, especialmente o estado do Ceará, e causou a morte de pelo menos 500 mil pessoas. Neste período, 120 mil nordestinos fugiram para a Amazônia e 68 mil partiram para outros estados brasileiros. Nesta época, o Imperador do Brasil, D. Pedro II, visitou o Nordeste e, aparentemente comovido pela tragédia, prometeu vender até a última joia da Coroa para amenizar o problema. Infelizmente, não houve uma ação para solucionar a problemática da seca, e o número de vítimas continuou aumentando a cada novo período de estiagem.

Tempos depois, já no século XIX, no ano de 1915, uma nova ocorrência do fenômeno assolou o sertão nordestino. Como das outras vezes, a nova seca fez com que muitos nordestinos tentassem migrar para as grandes cidades, entretanto, desta vez, o diferencial em relação às outras secas foi o fato de o governo cearense, representado pelo governador Benjamin Liberato Barroso, ter construído campos de concentração, denominados currais humanos, onde retirantes eram aprisionados e vigiados 24 horas por dia por soldados do exército para impedir que ficassem transitando desordenadamente pela cidade de Fortaleza, onde havia uma classe burguesa em ascensão descontente com tal “invasão”.

O período do nosso recorte

O período ao qual vamos nos referir está compreendido no ínterim entre 1915 e 2015, ou seja, a reflexão produzida neste artigo é baseada nos 100 anos de seca. As fontes históricas revelam que, em 1915, ocorreu a primeira terrível seca do Nordeste. Este foi um fenômeno catastrófico, não apenas pela escassez de alimentos, pela morte dos animais, pela luta para manter-se vivo, mas, acima de tudo, porque as vítimas dessa seca tiveram que enfrentar um segundo drama: a falta de apoio somada à falta de liberdade, ocasionada pela desastrosa ideia de aprisioná-los em uma área restrita. A seca do 15, como ficou conhecida, foi muito massacrante; isso motivou a escritora Rachel de Queiroz a escrever seu primeiro e mais famoso romance, O Quinze, a partir de fatos que marcaram este drama.

A ideia de manter muitas pessoas num terreno de aproximadamente 500 metros quadrados na localidade de Alagadiço, onde hoje estão os bairros São Gerardo e Otávio Bonfim, não funcionou, pois além de as casas serem pequenas e amontoadas umas às outras, o número de retirantes aumentou muito, algo em torno de 8 mil pessoas,

e mantê-los ali com boas condições de higiene e alimentação tornou-se impossível. Foram tantos óbitos que os cadáveres ficavam empilhados, por não haver como transportar tantos corpos em um curto espaço de tempo para um local onde pudessem ser enterrados. Foi nesta época que o governo ofereceu bilhetes de passagem gratuitos para todas as pessoas que aceitassem ir trabalhar nos seringais da Floresta Amazônica, e muitas aceitaram.

Em 1932, outra grande seca assolou o sertão nordestino, fazendo com que, novamente, centenas de pessoas migrassem para os centros urbanos. Este é de fato um absurdo, pois, sabendo-se das catastróficas consequências desse fenômeno, nem o governo federal, nem os governos estaduais preocuparam-se em planejar estratégias para amenizar os efeitos da seca. Desta vez, houve uma ampliação dos campos de concentração pelo interior do Ceará. Agora, os nordestinos amontoavam-se não apenas no campo de concentração do Otávio Bomfim, mas também em novos currais humanos criados nos municípios de Senador Pompeu, Ipu, Quixeramobim, Cariús e Crato.

Entre 1934 e 1936, houve outra seca violenta, uma das maiores do Brasil. Nesta época, a estiagem estendeu-se por todo o Nordeste, Minas Gerais e São Paulo. Foi neste período que a seca deixou de ser um problema do Nordeste e passou a ser um problema nacional.

A seca de 1963 também atingiu o Nordeste e os estados do Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, Paraná e Distrito Federal. Até a Amazônia sofreu com falta de chuva. Além disso, o calor forte atingiu quase todo o país. Já a seca de 1979 estendeu-se até o ano de 1985, foi a seca mais prolongada do Nordeste. A estiagem causou muita fome, desnutrição, perda de lavouras, morte de animais e, além disso, muitos armazéns foram saqueados por pessoas famintas à procura de alimento. Estima-se que 3,5 milhões de pessoas morreram.

No final da década de 90, entre 1997 e 1999, em mais um episódio de seca, 5 milhões de pessoas em todo o Nordeste sofreram novamente com a fome, perda de lavouras, morte de animais. Neste período, a falta de água foi tão crítica que, na cidade de Recife, a água encanada só era disponibilizada uma vez por semana.

Durante a seca de 2001, ainda sem se recuperar da seca anterior, o rio São Francisco sofreu com a pior falta de chuva de sua história, o que ocasionou a diminuição severa do volume de suas águas. Para tornar a situação ainda mais dramática, a falta de chuva em todo o Brasil colaborou para a pior crise energética que o

país já viveu, fato ocasionado pela estiagem prolongada e pela falta de investimentos no setor de energia.

Em 2007, o estado de Minas Gerais também sofreu com as consequências da seca. Entre os meses de março e novembro não choveu nada, e a estiagem continuou em 2008. No total, foram 15 meses de estiagem que resultou em, aproximadamente, 54 mil focos de incêndio e 190 mil mortes de cabeças de gado. Centenas de municípios decretaram estado de emergência.

Segundo a Secretaria Estadual do Desenvolvimento Agrário do Ceará, a seca de 2012 ocasionou a morte de milhares de cabeças de gado em todo o estado do Ceará em decorrência da estiagem no decorrer do ano. Em 2013, o agravamento desse fenômeno levou a região Nordeste a ter recorde de municípios em situação de emergência. As consequências da estiagem prolongada, considerada a mais intensa dos últimos 50 anos, preocupa pela pouca reserva de água, que é de baixa qualidade, não recomendada para o consumo humano. O agravamento estendeu-se pela região Sudeste, levando o estado de São Paulo a sofrer um rigoroso racionamento de água em 2014 e, devido a esse agravamento, ainda não existe, neste ano de 2015, uma situação confortável no tocante ao armazenamento de água que atenda à demanda da população brasileira.

Intertextualidade e dialogismo

Após essa breve recapitulação dos anos de reincidência de seca no Brasil, pretendemos explicar como faremos o diálogo entre vários gêneros textuais que tratam do mesmo assunto, porém sob perspectivas diferentes.

Primeiramente, de acordo com Bakhtin (1992), os textos mantêm relações intertextuais com outros textos, portanto é relevante esclarecer com qual conceito de intertextualidade estamos trabalhando.

O conceito de intertextualidade defendido por Bazerman (2007) e no qual nos apoiamos, para a análise desse trabalho, foi utilizado, a princípio, por Júlia Kristeva em um trabalho de teoria literária intitulado *Desire in language: a semiotic approach to literature and art*¹², em 1966. Neste trabalho, a autora caracteriza a produtividade textual a partir do conceito de dialogismo criado por Bakhtin, inclusive, em sua apresentação, publicada na revista *Critique* em 1967, a semioticista afirma que a

¹² Desejo em linguagem: uma abordagem semiótica da literatura e da arte.

intertextualidade aponta o texto como um “mosaico de citações”, ou seja, nenhum texto é original, pois estamos sempre compartilhando ideias e assumindo posições com base em referências de outros textos. Ao destacarmos a importância de se entender os vários intertextos responsáveis pela criação de sentido em gêneros multissemióticos, estamos revelando detalhes importantes de determinados acontecimentos.

Barros (1994, p. 3) afirma que “a persuasão e a interpretação envolvem sistemas de valores, do enunciador e do enunciatário, que, como afirma Bakhtin, participam da construção dialógica do sentido”. Nos gêneros explorados neste artigo (notícia, fotografia e charge) essa concepção é extremamente utilizada, pelo seu caráter informativo, crítico e questionador. Devemos entender os referidos gêneros como um mecanismo de denúncia, de exposição de fatos e de crítica, mas devemos também levar em consideração nossos valores e os valores do enunciador para tentarmos construir o sentido dialógico do assunto de forma que prevaleça a racionalidade.

De acordo com algumas reflexões de Bakhtin sobre o pensamento, a consciência individual é construída a partir da interação, por isso o universo cultural também terá grande influência para essa construção, pois, dialogicamente, através da elaboração de textos e fazendo-se ouvir em diferentes contextos semióticos, a comunicação certamente proporcionará aos interlocutores a estruturação de relações que confirmarão ou questionarão o já dito e possibilitarão acrescentar o ainda não dito, pois trata-se de um conjunto de fatores que constrói a cultura e a história social como um grande e infinito diálogo.

Segundo Fiorin (2008, p. 52), a abordagem que Bakhtin faz sobre o conceito de enunciado e de texto apresenta-nos, em relação ao primeiro termo, uma “posição assumida por um enunciador”. O texto é, portanto, “a manifestação do enunciado, dotada de materialidade”. O enunciado é responsável pelo sentido, e o texto é o domínio dessa manifestação. Como o enunciado não se manifesta apenas verbalmente, o texto é todo conjunto de signos (verbal ou não verbal) que se apresenta de forma coerente. Essa explicação sobre enunciado nos releva que existem relações dialógicas¹³ entre enunciados e entre textos. Confirmamos, portanto, que a intertextualidade, embasada nas teorias de Bakhtin e trabalhada neste artigo, são relações dialógicas materializadas em textos.

Por concordar com as ideias de Bakhtin, exploramos aqui a intertextualidade

¹³ Termo criado pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin

a partir da perspectiva de que esta ocasiona uma interdiscursividade; contudo, queremos explicitar que nem toda interdiscursividade implicará uma intertextualidade, visto que nem todo texto mostra o discurso do outro. Para nós, está claro que quando há relações dialógicas entre textos caracterizamos como intertextualidade, esta ocorre por meio de uma interdiscursividade. Quando há relações dentro do texto, por exemplo, se o texto não mostra, no seu fio, o discurso do outro, estabelece apenas uma interdiscursividade. A esse respeito, Fiorin (2008, p. 52) afirma que:

Intertextualidade deveria ser a denominação de um tipo composicional de dialogismo: aquele em que há no interior do texto o encontro de duas materialidades linguísticas, de dois textos. Para que isso ocorra, é preciso que um texto tenha existência independente do texto com que ele dialoga.

A intertextualidade é uma característica inerente a todos os gêneros que lemos, escrevemos, falamos, ouvimos, expressamos; isso ocorre porque as diferentes representações genéricas apresentam um material heterogêneo que estabelece relação com outros textos, com os quais dialoga, opondo-se ou apoiando-se, concordando ou discordando.

Analisar a leitura de gêneros multissemióticos (produzidos em mais de uma semiose, por exemplo, palavras, desenhos, cores, fotos) implica ver a linguagem em seu aspecto discursivo, e o sentido, nessa abordagem, abrange o uso da língua em diferentes situações sociocomunicativas, ou seja, é a partir da relação entre locutor e interlocutor, da relação entre os signos presentes no texto e conhecimentos de ordens diversas que interagem intertextualmente com o texto que chegamos ao sentido que queremos dar ao discurso. Nessa perspectiva, a associação da linguagem verbal com a não-verbal é uma excelente forma de explorar a interpretação do leitor, de incitá-lo a construir relações dialógicas entre um texto com outros textos e de estimulá-lo a fazer uma reflexão sobre o assunto a ser abordado.

Diálogos possíveis

Como afirmou Bronckart (1999, p.103), “a apropriação dos gêneros é um mecanismo fundamental de socialização, de inserção prática nas atividades comunicativas humanas”, o que permite afirmar que há inúmeros gêneros textuais que operam em diferentes contextos como forma de legitimação discursiva, já que se situam numa relação sócio-histórica com fontes de produção que lhe dão sustentação. Nestes termos, é possível dialogar com textos de gêneros diversos para falar sobre este assunto,

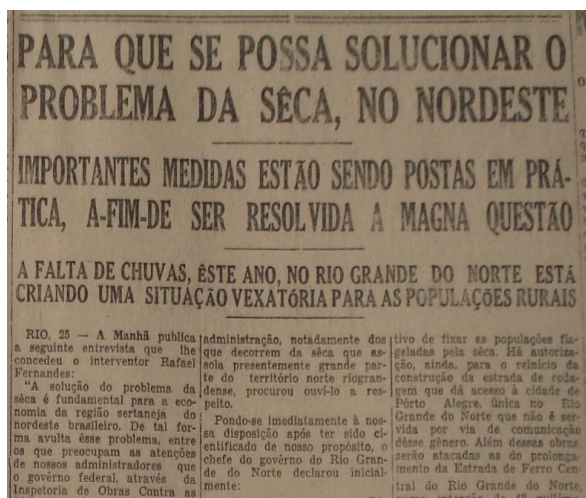
que é polêmico e causa consequências trágicas, principalmente para o povo do sertão que, por diversas vezes, perdeu tudo o que tem. Nestes cem anos, a contar a partir da seca de 1915, tem-se observado que o cenário não mudou muito e que muitas promessas feitas ao povo do sertão não foram cumpridas, e essa situação polêmica parece não ser um assunto prioritário para os detentores do poder, pois inúmeras vezes ouviram-se promessas de acabar com a seca, mas, lamentavelmente, a cada ano, novos registros de ocorrência dessa calamidade fazem novas vítimas.

Nossa proposta, portanto, é dialogar com seis textos construídos na perspectiva de três gêneros textuais (notícia, fotografia e charge), cujo teor funciona, ao mesmo tempo, como registro de fatos e instrumento de denúncia, podendo, inclusive, manifestar pontos de vista a respeito desse nefasto fenômeno e, sobretudo, o que ele tem causado às suas vítimas. Esperamos, com essa estratégia, convidar o leitor para refletir sobre a forma como tal problema vem sendo conduzido pelos políticos brasileiros. Se esse é um problema que ultrapassa séculos, já houve tempo suficiente para tentar bani-lo do sertão nordestino e das grandes cidades. Não podemos aceitar que, em pleno século XXI, ainda haja pessoas morrendo pelo agravamento de consequências das mazelas ocasionadas pela seca.

Vejamos os textos abaixo:

Imagem 1- Jornal natalense A República, edição de 6 de agosto de 1915.

Imagem 2- Jornal do Comércio, de Recife, edição de 26 de março de 1942.



<http://tokdehistoria.com.br/2012/12/05/seca-no-nordeste-por-que-somos-tao-pobres/imagem-693/>



<http://tokdehistoria.com.br/2012/12/05/seca-no-nordeste-por-que-somos-tao-pobres/dsc00119/>

Imagem 3– Museu de Imagens – fotografia das vítimas da seca de 1932. Crianças e adultos jazem ao lado da linha férrea que levava para o Campo de concentração de Senador Pompeu. De forma assustadoramente parecida, as cenas brasileiras dos currais humanos lembravam bastante os campos de concentração nazistas.



<http://www.museudeimagens.com.br/grande-seca-do-nordeste/>

Imagem 5 – Jornal A Tarde, charge sobre água,

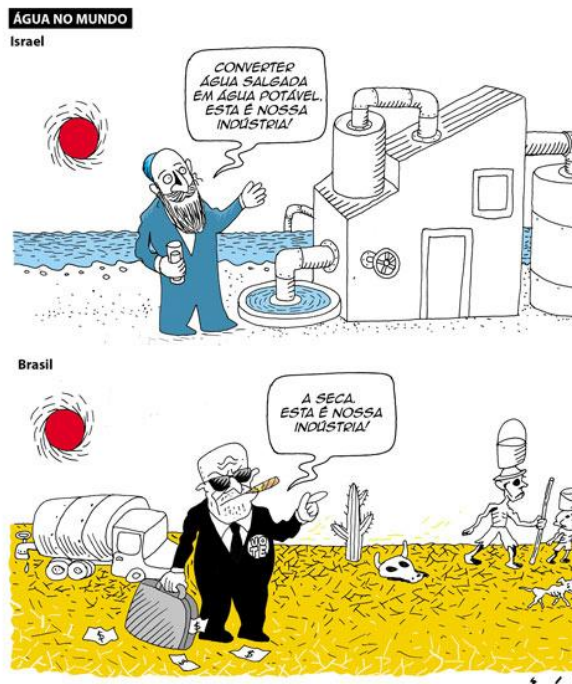
Imagem 4– Jornal A Notícia, fotografia da maior seca dos últimos 60 anos, sertão castigado e destruição da economia rural no Nordeste (abril de 2013)



<http://jornalanoticia.com/portal/a-maior-seca-dos-ultimos-60-anos-destroi-economia-rural-no-nordeste/>

Imagem 6 – Blog Metamorfoses Históricas,

publicada em 26 de abril de 2012.



charge sobre seca, publicada em 09 de novembro de 2012.



<http://metamorfoseshistoricas.blogspot.com.br/2012/11/combate-seca-do-nordeste-e-as-promessas.html>

<http://oferrao.atarde.uol.com.br/?m=201204>

Análise do corpus

Tomando como exemplo as duas notícias apresentadas nas imagens 1 e 2, percebe-se que, na notícia 1, a matéria remete à gravidade da seca e à necessidade de ajudar os flagelados que dela são vítimas. Observa-se no corpo da notícia que esse assunto estava sendo discutido em 1915 no Congresso Nacional. De lá para cá, o problema ainda persiste, mesmo sendo uma calamidade. O que teria acontecido após a discussão do referido ano? Lamentavelmente, a população vitimizada não obteve essa resposta.

Na notícia 2, publicada em 1942, nota-se que a seca permanece fazendo vítimas. Embora a notícia informe que, naquela época, importantes medidas estavam sendo postas em prática para solucionar este problema, isso não foi suficiente para resolvê-lo. Será que essas medidas sequer chegaram a ser postas em prática? Que medidas foram essas? O certo é que, tanto em 1915 quanto em 1942, a situação agravou-se e chegou a consequências extremas de miséria social, muitos sertanejos deixaram o pouco que tinham e foram obrigados a migrar para outras regiões em busca de melhores condições de vida.

As imagens 3 e 4, duas fotografias, feitas em 1932 e em 2013, respectivamente, funcionam como instrumento de registro e de denúncia acerca das

últimas consequências as quais chegaram as vítimas do alheamento político em relação ao período de estiagem. A morte nos currais (de pessoas e de animais) se deu depois de um longo período de resistência e de espera por políticas públicas que pudessem amenizar tal sofrimento.

Nas imagens 5 e 6, o tom jocoso das charges apresenta críticas em tom de deboche. O texto da imagem 5 apresenta um diálogo e relações intertextuais com uma situação de seca vivida em Israel que era semelhante ou pior do que a brasileira, com um diferencial apenas: lá o governo conseguiu uma solução para o problema dessalinizando a água salgada. Esta comparação induz o leitor a refletir sobre o real empenho dos governantes brasileiros para reverter o problema aqui no nosso país.

O texto presente na imagem 6 também dialoga com outro texto, ou seja, há relações intertextuais que ironizam as promessas da presidente Dilma, uma vez que uma promessa semelhante havia sido feita por D. Pedro II em 1877, quando o então imperador do Brasil prometeu vender até a última joia da Coroa para amenizar o problema. Pelo visto, ele não vendeu a referida joia, e, mesmo tendo ficado comovido com o sofrimento do sertanejo, acabou deixando tudo como estava.

Considerações finais

Para amenizar o problema da seca, o governo federal usa medidas paliativas à proporção que libera alguns recursos para manter os sertanejos vivos, mas o que se percebe é que esse problema se arrasta ao longo dos anos e nenhuma medida foi tomada para aniquilar de vez essa situação. Os projetos que foram postos em prática nunca ficaram prontos e, dessa forma, o problema continua se repetindo, e os discursos dos políticos se fortalecem com base em promessas que até agora só confirmaram o gasto do dinheiro público em vão, visto que, ano após ano, enche-se o sertanejo de esperança e deixa-se de solucionar o problema. Infelizmente não se tem resposta para tão descaso, nada justifica um problema durar tanto tempo sem nenhuma solução. É revoltante e inadmissível que um fenômeno anunciado ainda no século XVI tenha reincidido nos séculos seguintes e chegado ao século XXI sem solução. Isso leva à dedução de que há interesse por traz dessa tragédia, algum benefício deve existir para que essa situação se sustente até hoje, nada justifica a permanência desse sofrimento, pois a sociedade evoluiu, investiu em tecnologia e em equipamentos de última geração. O que, então, impede uma solução exitosa para anular os efeitos danosos da seca em nosso país? Por

que não se consegue extinguir o problema? Falta planejar e pôr em prática políticas públicas adequadas para garantir que a seca deixe de ser o maior problema do sertão nordestino e deixe de maltratar a população brasileira por meio da escassez de água.

REFERÊNCIAS

- ALVES, J. **História das secas**(séculos XVII a XIX). Edição Fac-Similar, 1953. Fortaleza: Fundação Waldemar de Alcântara, 2003.
- BARROS, D. P. de. Dialogismo, Polifonia e Enunciação. In BARROS, D. P. de. e FIORIN, J. L. (orgs.). **Dialogismo, polifonia e intertextualidade**: Em torno de Bakhtin. São Paulo: Edusp, 1994.
- BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. (Trad.) Michel Lahud e Yara Frateschi. São Paulo: Hucutec, 1992.
- BAZERMAN, C. **Escrita, gênero e interação social**. (org.) Dionisio, A. P.; Hoffnagel, J. C. (Trad.) Hoffnagel, J. C. São Paulo: Cortez, 2007.
- BRONCKART, J. P. **Atividades de linguagem, textos e discursos**. Por um interacionismosócio-discursivo. (Trad.) Machado, A. R; Cunha, P. São Paulo: EDUC, 1999.
- CAPANEMA, G. Apontamentos sobre as secas no Ceará. In: ROSADO MAIA, J. V.-U. **Sétimo livro das secas**. Mossoró: Fundação Guimarães Duque, 1983. p.64-5.
Disponível em:
<http://www.colecaomossoroense.org.br/acervo/setimo_livro_das_secas.pdf>.
- FIORIN, J. L. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2008.
- GUERRA, O. A Batalha das Secas. In: ROSADO MAIA, J. V.-U, (org). **Memorial da Seca**. Brasília, Centro Gráfico do Senado Federal/ESAM. Coleção Mossoroense, nº 163, 1981.
- GUERRA, P. Açudes e irrigação. Vida sertaneja. In: Philippe Guerra &Theophilo Guerra. **Seccas contra a secca**. Rio Grande do Norte, reeditada na Coleção Mossoroense, v. XXIX [fac-simile], 1909.
- MEDEIROS F. J.; SOUZA, I. A seca do Nordeste, um falso problema. A política de combate às secas antes e depois da SUDENE. Petrópolis, Editora Vozes, 1988.
- VIEIRA, M.S de P. A leitura de textos multissemióticos: novos desafios para velhos problemas. **Anais do SIELP**. Volume 2, Número 1. Uberlândia: EDUFU, 2012.
- XAVIER, T. de M.S.B .Classificação e monitoração de períodos secos e chuvosos para o estado do Ceará. Fortaleza, Fórum de Debates FJ.R.P.C., 1985.

Sites:

<http://super.abril.com.br/blogs/superlistas/os-10-maiores-periodos-de-seca-no-brasil/>

<http://www.museudeimagens.com.br/grande-seca-do-nordeste/>

DA SIMILITUDE: UMA CARTOGRAFIA DO ESPAÇO EM *OS SERTÕES*

João Batista Pereira¹⁴

Resumo

Este trabalho busca refletir sobre a representação do espaço em *Os sertões*, de Euclides da Cunha, cuja abordagem adota referentes simétricos para emoldurar a geografia sertaneja. O amparo teórico para nossas análises deriva das ideias contidas no livro *As*

¹⁴ Professor Adjunto da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE) e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará (UFC). Pesquisa o diálogo entre literatura e história e problematiza o alcance e os limites da alegoria como recurso interpretativo em narrativas literárias. E-mail: jmelenudo@hotmail.com

palavras e as coisas, de Michel Foucault, no qual a semelhança é vislumbrada pelo autor como um recurso para entender uma experiência da existência. Considerando a *convenientia*, a *aemulatio*, a *analogia*, a *simpatia* e a *antipatia* como figuras de semilitude que explicariam a ligação entre as coisas que fundam o universo concluímos que, na tentativa de adequar a geografia sertaneja no ideal Positivista, reverbera na leitura euclidiana um sertão projetado como um mundo uniforme e fechado, idealizado como um universo construído pela linguagem.

Palavras-chave: *Os sertões*. Similitude. Michel Foucault. Euclides da Cunha.

Abstract

This paper has as its goal to reflect about the representation of space in Euclides da Cunha's *Os sertões*, whose approach adopts symmetrical references to frame the geography of the backlands. The theoretical support for our analyses comes from the ideas contained in Michel Foucault's book *As palavras e as coisas*, in which the resemblance is seen by the author as a resource to understand an experience of existence. Foreseeing the *convenientia*, the *aemulatio*, the *analogia*, the *simpatia* and the *antipatia* as figures of similitude that would explain the link between the things that establish the universe, we have concluded that, in an attempt to fit the backlands geography in the Positivist ideal, a projected backland reverberates in the Euclidean reading as a uniform and closed world idealized as a universe built only by language.

Keywords: *Os sertões*. Similitude. Michel Foucault. Euclides da Cunha.

Introdução

O arco existencial que permite ao ser humano compor a realidade sob variadas proporções possibilita que ele encontre modelos e padrões de regularidade, ratificando a assertiva de que o cérebro é programado para vislumbrar o mundo como ele não é: ordenado e lógico. Por força da natureza o homem necessita encontrar sentido para um universo caótico, onde tudo é aleatório e casual, sendo o seu campo sensorial pródigo em explicitar igualdades semeadas pelo pensamento. A similitude estabeleceria concretude a esse caos originário por deter propriedades nas quais entes, objetos e formas encontram pontos de contato, refletidos mesmo à distância, relação em que a parte e o todo portariam um perfil harmônico. São a harmonia e o equilíbrio,

equivalências da chamada “proporção adequada” requerida pelos gregos na Antiguidade, onipresentes em obras onde a simetria concorria para legitimação da fruição estética, individualizando-as e conferindo-lhes caráter e expressão.

Convém lembrar que animais, vegetais, minerais e pessoas podem ser classificados sob parâmetros simétricos: real ou bilateral, quando seus lados são perfeitamente iguais, e, radial, quando segmentos retos passam por um único centro ou irradiam deste para a exterioridade. Os palíndromos, frases ou sequências de palavras que, quando lidas da direita para a esquerda, mantêm o mesmo registro informativo, são expressões que perpetuam a simetria no campo da linguagem. Essa igualdade também foi uma constante em projetos arquitetônicos que valorizaram o equilíbrio estático por longo tempo, perdendo espaço na modernidade quando o equilíbrio dinâmico preponderou como diretriz estética. Na música, a simetria comparece tecendo escalas e acordes – a harmonia e o contraponto simétricos, são exemplos do seu uso; na dança, principalmente no balé clássico, sua transposição é requisitada nas coreografias dos bailarinos, oferecendo uma perspectiva cênica uniforme aos espectadores. As cerâmicas e tapeçarias, cujas marcas geométricas obedecem a padrões regulares, atestam sua originalidade pela semelhança em desenhos frequentemente simétricos (Cf. ROHDE, 1982). Presença ubíqua no campo artístico, a simetria não oferece apenas beleza a um objeto ou ente – ela pode, inclusive, torná-lo monótono ou previsível, pormenor que não obscurece a longevidade com que perdura no universo da estética.

Essas breves digressões visam contextualizar o fim pretendido neste trabalho: refletir sobre a representação da geografia sertaneja pretendida por Euclides da Cunha em *Os sertões*. Dividido em três partes – O Homem, A Terra e A Luta –, sugerimos que, na descrição do espaço adotada pelo autor, ressoam referentes simétricos utilizados para descrever a formação e o desenvolvimento espacial daquela região do Brasil. O embasamento teórico para analisar essa característica na obra guarda crédito às proposições de Michel Foucault presentes no livro *As palavras e as coisas*. Um pressuposto defendido pelo autor vislumbra a semelhança como recurso inesgotável para entender uma experiência da existência. Devedor dessa premissa, ele concebe a *convenientia*, a *aemulatio*, a *analogia*, a *simpatia* e a *antipatia* como recursos para explicar a ligação entre as coisas que fundam o universo, deduzindo dessa relação um esquema para entender a realidade do mundo físico e espiritual do homem.

A simetria e a organização do mundo

Fixando um percurso histórico da similitude, sua funcionalidade retoma a asserção que a indicia como um artifício linguístico que forneceu uma estrutura compreensível aos dilemas de fundo espiritual que cercaram o homem, cujo ocaso se deu em fins do século XVI. Até esse período ela conduziu o saber na exegese de textos organizando símbolos, tornando visível o encoberto, desvelando princípios que encontravam na semelhança das formas um caminho para entender o mundo. Essa referência é retomada para destacar que a *convenientia*, a *aemulatio*, a *analogia*, a *simpatia* e a *antipatia* – algumas das figuras que compõem a similitude –, portam propriedades que não correspondem necessariamente a uma igualdade estrita. A remissão ao espaço sertanejo sob padrões simétricos, articulado em figuras que se entrecruzam, imbricando-se e estabelecendo limites para a aquisição do conhecimento, ficará restrita a um escopo no qual tentaremos responder ao *como* de sua ocorrência em *Os sertões*. Auferindo concretude a formas simbólicas abstratas, visamos assegurar o *onde* da emergência das semelhanças como rastros deixados pela linguagem. Convindo que o *como* dessa leitura obedeça aos parâmetros acima, o que recairá sobre o *onde*, modelado na dicção discursiva de Euclides?

Ao investigar os componentes epistemológicos dos quais se extrairia uma resposta para esse questionamento, ganha relevo a afirmação de que o encontro das figuras que dão forma à similitude não se constitui como um sistema fechado. Ao retomar a obra euclidiana para identificar suas igualdades, as marcas das semelhanças presentes no texto obedecerão a uma condição na qual elas frequentemente escapam de si, formando e tornando-se novas figuras. Sendo detentoras de uma constituição circular, as propriedades que estruturam a *convenientia* dão origem à *aemulatio*, ensejando a criação da *analogia* que as enlaça inteiramente, sintetizadas, todas, na *simpatia*. Retendo-as e alçando-as a um novo patamar semântico, na *simpatia* é proporcionado um recomeço cíclico concretizado nas suas formas constitutivas, colhido por meio do sentido e da significação encontradas em cada uma delas.

A *convenientia*, a *aemulatio*, a *analogia*, a *simpatia* e a *antipatia*, portanto, dizem de que modo o mundo e as coisas se dobram sobre si mesmos, como se duplicam, se refletem ou irradiam referentes simétricos para que haja a similitude. Entretanto, indicando os caminhos por onde passam, essas formas ignoram *onde* e *como* são observadas as semelhanças, impossibilitando a visualização das suas marcas físicas e

materiais. À assinalação dá-se a prerrogativa de destacá-las, trazendo-as à superfície e à materialidade do mundo objetivo, deixando um rastro visível através daquilo que é familiar ao homem. Corroborando a afirmação foucaultiana que não há semelhança sem registro, que o saber são similitudes fundadas na sùmula de sua decifração, pretendemos destacar que, no discurso presente em *Os sertões* a assinalação das semelhanças se concretiza como resultado das marcas deixadas pelo espaço geográfico no registro realizado por Euclides da Cunha.

A convenientia

Marginalmente situada no universo das formas simétricas, à *convenientia* é atribuída mais a força que designa a vizinhança dos lugares mantidos pelas coisas do mundo do que uma estreita ligação com a similitude. Ela seria “uma semelhança ligada ao espaço e na forma da ‘aproximação gradativa’. É da ordem da conjunção e do ajustamento, por isso pertence menos às próprias coisas que ao mundo onde elas se encontram” (FOUCAULT, 1981, p. 34-35). Sua expressão se insinua quando são tangenciadas coisas, seres e objetos aproximando-se um do outro, tocando-se nas extremidades, misturando-se em suas capilaridades: cada prolongamento designa o começo de outro ser, outra parte que lhe é assemelhada, absorvendo mutuamente suas propriedades. Comunicando-se através desse movimento ela influencia o que é estranho ao mundo requisitado e transforma o espaço por meio de novas ramificações. A descrição da formação do sertão espelha essa ocorrência:

[...] simultaneamente ao abrir-se a época terciária, se realiza o fato prodigioso do levantamento dos Andes; novas terras afloram nas águas; tranca-se, num extremo, o canal amazônico, transmutando-se no maior dos rios; ampliam-se os arquipélagos esparsos, e ganglionam-se em istmos, e fundem-se; arredondam-se, maiores, os contornos das costas; e integra-se lentamente, a América (CUNHA, 1985, p. 30).

Do contato da terra com os seus contornos nasce por permuta, ajustamento ou mimetismo novas semelhanças impostas por um regime comum. A similitude é justaposta numa igualdade contaminada pela dispersão da terra que, integrando-se em si mesma, iguala-se ao que é sùmile, resultando dessa assimilação o efeito visível alcançado pela proximidade. Textualmente fica assegurada uma leitura que busca nesse recurso simétrico o que Euclides chamou de contornos formativos de uma terra ignota:

Os morros do Lopes e do Lajedo aprumam-se, à maneira de disformes pirâmides de blocos arredondados e lisos; e os que se sucedem beirando de

um e outro lado as abas das serras da Saúde e da Itiúba, até Vila Nova da Rainha e Juazeiro, copiam-lhe os mesmos contornos das encostas estaladas, exumando a ossatura partida das montanhas (CUNHA, 1985, p. 23-23).

Comunicando-se numa sucessão, os movimentos da terra se imbricam, sedimentando a ideia geográfica do sertão. Transformando o que é próximo, ligando-se às influências e às características do que ratifica, surge da articulação entre partes da natureza as semelhanças de propriedade e de local, abrigando a mesma estrutura geológica. Essa forma de instituir simetria entre os espaços é recuperada pelo discurso e a unidade pautada no parentesco incidente na formação do mundo mineral acompanha a vegetação. Como um processo que explica o poder da ascendência do que está próximo, provocando uma adesão por contato, os vegetais se transmutam, adaptando-se ao clima. O mecanismo das espadas das bromélias, aviventadas pelas chuvas, ilustra essa propriedade da *convenientia*, refletindo-se em outros vegetais:

[...] os caroás verdoengos, de flores triunfais e altas; os gravatás e ananases bravos, trançados em touceiras impenetráveis, copiam-lhe a mesma forma, adrede feita aquelas paragens estéreis. As suas folhas ensiformes, lisas e lustrosas, como as da maioria dos vegetais sertanejos, facilitam a condensação dos vapores escassos trazidos pelo vento [...] resultante de longa evaporação pelas folhas, esgotando e revivendo a atração pelas radículas (CUNHA, 1985, p. 47).

Da conexão entre os seres e o clima, a semelhança surge como uma marca, um efeito visível internalizada pelos agentes da natureza, influenciando na formação da vegetação. Essa condição reflexa se repete na descrição das espécies decaídas da família dos cereus, mandacarus, xiquexiques e cabeças-de-frade. Destituídos da postura imperial daqueles, essas semelhanças se reportam às formas de adaptação assumidas pela vegetação à terra, resumidas nos quipás raptantes – espinhosos, humílimos, trançados sobre a terra à maneira de espartos de capacho –, e às ripsálicas, serpeantes e flexuosas, tal qual víboras verdes pelos ramos. O discurso que exige a adaptação da flora ao mundo mineral potencializa a leitura que antevê na *convenientia* a atribuição de assemelhar o que se avizinha, constituindo um mundo que pratica uma interseção consigo mesmo, onde cada ponto de contato enseja novas transformações através de elos simétricos que se sobrepõem.

A aemulatio

Singular figura que atenta para a similitude das formas, a *aemulatio* seria uma espécie distendida de conveniência liberada da lei do lugar em que se assenta,

atuando, imóvel, na distância. Ela remete à ruptura da espacialidade que abrange a *convenientia*, fazendo com que as cadeias que a justifica, desunidas, reproduzam seus círculos longe um dos outros, seguindo uma semelhança sem contato. Mantendo a descritividade emoldurada em *A Terra*, na apresentação dos rios fica patente a emergência da *aemulatio*. A ordem, a configuração e os traçados da natureza recuperam um encadeamento simétrico emulando em sua cartografia uma explicação para a formação do país. Tal proposição se ancora no discurso que tende a vê-los vertendo positividade quando sua localização instituiu o ambiente social do litoral e, em contrapartida, reiterando negatividade quando sua existência concerne ao sertão, colaborando para o afastamento do homem da terra. Nas disposições dos rios ficam sugeridas marcas de semelhança liberadas das leis da *convenientia* em ruptura com o espaço, emulando a representação da formação social do litorâneo e do sertanejo.

Esses contornos do desenvolvimento geográfico do Brasil são detectados no Planalto Central indo das montanhas do Rio Grande a Minas e do litoral do Rio de Janeiro ao Espírito Santo. Para Euclides, nesses espaços convergem os aspectos astronômico, topográfico e geológico da nação, afigurando-os afeiçoados à vida. Apropriados para receber e manter as vagas humanas nos territórios que recortam, os rios do litoral confirmariam uma harmoniosa coabitação entre a natureza e seus habitantes. Na formação geológica do país ressalta-se a hipótese na qual a terra atrai o homem, convidando-o para seu convívio: “arrebata-o na própria correnteza dos rios que, do Iguaçu ao Tietê, traçando originalíssima rede hidrográfica, correm da costa para os sertões, como se nascessem nos mares e canalizassem as suas energias eternas para os recessos das matas opulentas” (CUNHA, 1985, p. 18).

Sugerindo continuidade na sinergia entre espaço geográfico e avanços sociais, a formação para o leste se altera quando outros desenhos o exigem. As cordilheiras do Planalto Central se transformam em planaltos na serra da Mantiqueira alcançando a região do Itatiaia, aproximando-se das paisagens alpestres de Minas Gerais. Na descensão para o norte, as caudais revelam leitos contorcidos de rios que venciam o antagonismo das montanhas: “o Rio Grande rompe, rasgando-a com a força viva da corrente, a Serra da Canastra, e, norteados pela meridiana, abrem-se adiante os fundos vales de erosão do Rio das Velhas e do S. Francisco” (CUNHA, 1985, p. 19). Esse padrão se repete no perfil de regiões onde o regime climático impôs variações benéficas na conformação do homem que as ocupava. Euclides cita como exemplo o

Mato Grosso, erguido em solo de vegetação exuberante e irrigado por rios que irradiavam pelos quatro pontos cardeais. Antevendo uma simetria registrada por laços distendidos espacialmente, o traçado e função desses rios refletiriam o desenvolvimento alcançado pelos habitantes dessas regiões.

A perspectiva que demonstra a divisão social do país decorrendo das funções exercidas pelos rios se reporta aos contornos traçados pelos Iguaçu e Tietê: as alterações no *facies* geográfico impuseram uma modificação materializada na sociedade sertaneja. Um indicador que demonstra a alteração do perfil pacificador entre ela e o meio é sumarizado no percurso dos rios que vão de Barbacena a Ouro Preto:

[...] descem, acachoados, para o levante, tombando em catadupas ou saltando travessões sucessivos, todos os rios que do Jequitinhonha ao Doce procuram os terraços inferiores do planalto arrimados à Serra dos Aimorés; e volvem águas remansadas para o poente os que se destinam à bacia de captação do S. Francisco, em cujo vale [...] se acentuam outras transições na contextura superficial do solo (CUNHA, 1985, p. 19).

Partindo dessa configuração os rios mudam com a paisagem, metaforizando a condição social do homem, cujo sentido material é assimilado pelo contraste entre acidentes geográficos em constante movimento, por declives e aclives a serem vencidos, renunciando nesses obstáculos a incerteza e ausência de devir para os habitantes do interior do Brasil. Saindo da perenidade e vastidão fluvial esboçadas nos rios do centro-sul e litoral, a aridez vai marcar os do sertão como instáveis e temporários, cúmplices identificados com a vida do sertanejo. Em outra direção, as marcas de semelhança se alteram e ganham novas nuances, tracejando a região diamantina da Bahia:

o eixo da serra geral se fragmenta. Desfaz-se. A cordilheira eriça-se de contrafortes e talhados de onde saltam, acachoados, em despenhos, para o levante, as nascentes do Paraguaçu. [...] Transmuda-se o caráter topográfico, retratando o desapoderado embater dos elementos, que ali reagem há milênios entre montanhas derruídas, e a queda, até então gradativa, dos planaltos, começa a derivar em desnivelamentos consideráveis. Revela-os o S. Francisco, no vivo infletir com que torce para o levante, indicando do mesmo passo a transformação geral da região (CUNHA, 1985, p. 21).

Dos furtivos aspectos relacionais representados pelos rios e nos consequentes reflexos incidentes sobre o homem emerge a *aemulatio* miscindo e aproximando campos temáticos distantes. Reafirmando a diretriz que modula as semelhanças assinaladas por vestígios geográficos, ela externaria uma condição análoga à correspondência entre a cópia e o espelho, na qual se aufere uma ligação entre coisas dispersas no mundo físico. Como figura que adapta a realidade ao referenciar universos distanciados espacialmente, ela pressupõe uma relação contígua e ao mesmo tempo

paradoxal entre objetos, seres e o espaço, imitando-se de uma extremidade a outra, sem encadeamentos nem proximidades. A *aemulatio* nasceria sempre de uma dobra do ser que se multiplica, cujos lados se defrontam, sem chegar a um conflito. Se a definição que assegura sua funcionalidade supõe que dessa proximidade sejam externadas simetrias entre diferentes realidades, como a representação projetada pelos rios acolheria o *ethos* e a formação social do sertão?

Como indica a citação acima, a aproximação permitida pelo rio São Francisco demonstra o desencanto do litorâneo quando adentra o interior do país. O encontro com as ‘terras grandes’ denuncia florestas extintas e vastos territórios que retratam o desnudamento da terra. Quando nela chegava, ele custava acreditar no que via e a se adaptar à inclemência do clima que “quebra o encanto de ilusão belíssima. A natureza empobrece-se, despe-se das grandes massas, abdica o fastígio das montanhas, erma-se e deprime-se – transmudando-se nos desertos exsicados e bárbaros, onde correm rios efêmeros” (CUNHA, 1985, p. 72). O fenecimento e efemeridade dos rios, longe de serem circunstanciais, eram características que os definia como reflexo do espaço e das condições materiais onde subsistia o sertanejo.

A descrição dos afluentes do rio Patamuté atenta para o declínio da formação social do sertão contrapondo-se àquela distinguida ao litoral. Volvendo águas transitórias das estações chuvosas, eles eram canais de esgotamento, adstritos ao clima: “são rios que sobem. Enchem-se de súbito; transbordam; reprofundam os leitos, anulando o obstáculo do declive geral do solo; rolam por alguns dias para o rio principal; e desaparecem, volvendo ao primitivo aspecto de valos em torcicolos, cheios de pedra, e secos” (CUNHA, 1985, p. 33). Essa incompletude se repete na descrição do rio Vaza-Barris. Destituído de nascentes, cujo traçado era transformado ao sabor das variações do tempo, decorrência de invernos incertos e ocasionais, ele se fracionava em gânglios estagnados e, quando avolumado nas cheias, sobrevivia algumas semanas, extinguindo-se em esgotamento completo. Reflexo do espelho desenhado pela teorização positivista que guiou Euclides, o sertanejo surge como uma geminação natural das condições climáticas que determinavam a existência dos rios: potencialmente limitados, existencialmente exauridos.

Importante por ressaltar a incapacidade de soerguimento social na construção do espaço e a inviabilidade de seu povoamento, as características requeridas para os rios do sertão deploram qualquer prenúncio de grandiosidade ou redenção.

Denotando transitoriedade em suas funções, eles têm uma permanência dimensionada pelo contraste na forma como são formados: com a chuva acumulam-se os primeiros fios de água, “derivando pelas pedras, as primeiras torrentes em despenhos pelas encostas, afluindo em regatos já avolumados entre as quebradas, adensando-se, estes, em rios barrentos traçados ao acaso, à feição dos declives” (CUNHA, 1985, p. 44). Essas correntes provocam a revivescência da terra e tracejam uma ilusão apagada pela drenagem do solo e súbita evaporação, estabelecendo uma simetria temática que emula as limitações do sertanejo patenteadas na aridez de rios que já nascem mortos.

Se a menção aos rios Patamuté e Vaza-Barris referencia o sertão negativamente, emulando, por contraste, a importância dos rios Iguaçu e Tietê na formação do litoral, outras manifestações exemplificam quão aguda era a realidade daquela sociedade. As miudezas da existência tornam-se sinônimos dos limites impostos ao seu *modus vivendi*: apenas eventualmente os benefícios oferecidos pelos rios operam como uma intercorrência benfazeja. As cacimbas e caldeirões abertos nas pedras, demarcando uma escala obrigatória aos caminhantes, expõem a natureza desse *pathos*. As várzeas deprimidas, sedes de antigos lagos, são exemplos que atentam para a composição do espaço geográfico excluindo a possibilidade de atenuar a escassez apresentada no curso da vida. Nesse inóspito clima, até o fundo das cacimbas se enterroava, tornando o sertão impróprio ao modo gregário de viver (Cf. CUNHA, 1985). Justapondo latitudes geográficas que não conjugavam dos mesmos pressupostos físico e material, do diálogo definido pelas marcas da similitude surge a possibilidade de Euclides expor assimetrias na formação do Brasil condicionadas pela descrição dos rios que o singrava.

Uma das vertentes que concebe a *aemulatio* a define como uma amena correspondência que transcende o espaço, aludindo para o fato de que ela não deixará, necessariamente, inertes as duas figuras refletidas que opõe e converge. Poderá ocorrer de uma das faces ser mais fraca e acolher a influência daquela que vai refletir-se no seu espelho passivo, recorte que não encontra ressonância no que ora analisamos. Todavia, é pertinente aceitar que essa contenda possa permanecer aberta e esse passivo espelho assumo o combate de uma forma contra a outra: separada de sua projeção identitária pelo peso da matéria ou pela distância percorrida, ela poderia expressar a valoração de uma ordem de mundo distinta. Nessa coexistência de marcas de semelhanças sobrepostas que anseiam pela supremacia de um universo sobre o outro, invocamos o

rio São Francisco como símbolo que explicita a *aemulatio* explicitando essa correspondência entre termos e ideias.

Convencido de que similitude no discurso euclidiano afigurou nos rios a capacidade de exprimir faces da formação do Brasil, a descrição do São Francisco adensa essa condição quando nele recaem as diretrizes que definiram a existência do litorâneo e do sertanejo. No corte feito por Euclides para delinear sua morfogenia foi assentida essa justaposição de mundos. Demonstrando uma composição atrelada a formações geológicas díspares e de idades indeterminadas, subsiste na sua constituição estratificações discordantes formando, no predomínio exclusivo de umas, ou na combinação de todas, a fisionomia da nação brasileira. Há pertinência em supor que os estratos geológicos que fundam o rio São Francisco correspondem em igual medida à transformação que ele operou na definição dos estamentos sociais do país.

Essa ponderação é percebida na mudança da sua topografia no perímetro em que ele se afasta das gerais e adentra o sertão, retratando o “desapoderado embater dos elementos, que ali reagem há milênios entre montanhas derruídas, e a queda, até então gradativa, dos planaltos, começa a derivar em desnivelamento consideráveis” (CUNHA, 1985, p. 21), revelando uma transformação na natureza da região. Pode-se recuperar essa mesma condição para o universo humano quando se observa que, nas altas cabeceiras, o rio foi sede da agitação mineira, no seu curso inferior abrigou o teatro das missões e, na sua região média, deu-se ao usufruto do regime pastoril, afeito à situação social e econômica que mantinha a colônia. Nominado por Euclides como o grande ‘caminho da civilização brasileira’, a história do São Francisco seria um diagrama da formação do país. Ele foi palco do encontro de bandeirantes, jesuítas, vaqueiros e sertanejos: “abrindo aos exploradores duas entradas únicas, à nascente e à foz, levando os homens do Sul ao encontro dos homens do Norte, o grande rio erigia-se desde o princípio com a feição de um unificador étnico, longo traço de união entre as duas sociedades que se não conheciam” (CUNHA, 1985, p. 91).

A *aemulatio*, portanto, percorre a narrativa demarcando um desenho onde os rios Tietê, Iguçu, Patamutê e Vaza-Barris assenhorearam com o seu curso a construção social do país, ainda que a distância que ela transpôs não tenha anulado as singularidades da representação que descreveu o litoral e o sertão. Ambas as realidades foram afrontadas, apossando-se uma da outra; nos trajetos cumpridos pelos rios mobilizam-se princípios e valores de ambas as sociedades, deixando rastros que

influenciaram na formação de cada uma delas. No processo em que a *aemulatio* duplicou e refletiu realidades distanciadas fisicamente do litorâneo e do sertanejo, ela se apossou simbolicamente dos rios como universos distintos que se aglutinam: com o São Francisco ficou instaurada uma dinâmica delineando uma síntese do Brasil. Diferente dos elos que formam uma cadeia coesa na *convenientia*, a *aemulatio* se pauta pela progressão rumo ao infinito, ao indeterminado, alcançando o pensamento e as formas ao vencer o espaço e o tempo.

A analogia

Terceira das figuras que compõem a similitude, a *analogia* é a que mais se aproxima da realidade palpável consignada no mundo objetivo. Usualmente superpondo a *convenientia* e a *aemulatio*, a partir desta fica assegurado o afrontamento das semelhanças através do espaço, ainda que aluda, como aquela, a ajustamentos, liames e junturas. O alcance das *analogias* não é necessariamente visível no campo das próprias coisas e seres, contentando-se com as semelhanças resultantes das relações, podendo irradiar referências partindo de um número indefinido de parentesco. A relação dos astros com o céu sugere similitudes análogas para outros contextos: ela se dá na da erva com a terra, dos seres vivos com o globo onde habitam, dos minerais com as rochas onde se enterram. Essa propriedade polivalente lhe confere um espectro universal podendo, por ela, todas as figuras da similitude se aproximar (Cf. FOUCAULT, 1981).

Nesse espaço poroso do qual a *analogia* migra e recebe influências de todas as direções, um ponto privilegiado em que as relações são invertidas encontra no homem o seu centro: ele referencia o céu, os animais, as plantas e a terra, sendo por todos emulado e, inversamente, transmitindo as semelhanças que recebe. Ele é o grande fulcro de proporção de onde as relações vêm se apropriar e são novamente refletidas. Na alusão ao campo de atuação da *analogia* em *Os sertões*, o relevo sertanejo repõe o escopo no qual deve ser perscrutada sua ocorrência. A trama elaborada por Euclides para descrever a entrada do sertão a partir do topo da Favela reforça essa percepção:

Ali estavam os mesmos acidentes e o mesmo chão, embaixo, fundamente revolto; sob o indumento áspero dos pedregais e caatingas estonadas. Mas a reunião de tantos traços incorretos e duros – arregoados divagantes de algares, sulcos de despenhadeiros, socavas de bocainas, criava-lhe perspectiva inteiramente nova. E quase compreendia que os matutos crendeiros de imaginativa ingênua acreditassem que ‘ali era o céu’ (CUNHA, 1985, p. 34).

A perspectiva do céu, turvada pela visão do sertanejo, assume uma concretude somente realizável quando consignada pela *analogia*. A citação enseja compreender a terra afigurada como um reflexo do céu na medida em que a similitude é registrada como um paralelo entre o universo formulado pela imaginação do “matuto crendeiro” e a construção do discurso que submete essa assimilação aos ditames ideológicos do autor. A semelhança decorrente da familiaridade suscitada pelas grandezas celestes e o chão revoltado a ser vencido pelo olhar corresponderiam às distâncias distendidas no espaço infinito. Os pedregais e as caatingas manteriam uma relação simétrica com as estrelas, delimitando os espaços sideral e terreno, além dos acidentes geográficos que os estratificam, análogos aos astros que demarcam a Via Láctea, mundo desconhecido, nublado de mistérios, mapa a ser decifrado pelo homem.

Na percepção em que a *analogia* compactua uma construção assinalada na personificação dos mundos mineral e vegetal, o homem volta a ser a proporção da qual derivam as semelhanças, reencontrando relações em um universo recriado pelo discurso. O seu corpo e ações passam a caracterizar um imenso atlas a ser referenciado. Na descrição das caatingas, a antropomorfização repõe à natureza valores e emoções humanas, processo que remonta ao constante revoltear de que elas são objeto. Lembrando-se do seu brocejar imenso, da tortura que as agoniza, essas espécies empreendem uma luta pela vida evitando o sol e dirigindo-se em direção ao solo, aparelhando-se para reagir contra a aspereza do clima. Essa atuação das caatingas elabora uma *analogia* que rememora a vida do sertanejo: a narrativa altera sua constituição natural, passando a existir uma aproximação entre as ações inerentes à sua sobrevivência e injunções nomeadamente humanas: “espancado pelas canículas, fustigado pelos sóis, roído dos enxurros, torturado pelos ventos, o vegetal pode derrear-se aos embates desses elementos antagônicos” (CUNHA, 1985, p. 46).

Todavia, o clima implacável ignora os meandros formativos das caatingas, preparadas para a hostilidade que se lhes apresenta: pressentindo a imunação, elas enterram os caules no solo, divagantes em busca de água. As raízes entranhadas em divisões dicotômicas denunciam a resistência e a capacidade de perscrutar novos caminhos para sobreviver no árido solo que as recebe. A descrição das *favelas* acompanha essa urdidura, expondo a função cumprida por suas folhas que, alongadas em vilosidades, proporcionam mecanismos de condensação, absorção e defesa contra o clima adverso. Como culminância desse processo de assinalação da natureza pautado

nos movimentos atribuídos ao homem, lembramos os dispositivos das cesalpinas, catingueiras, alecrins-dos-tabuleiros e canudos-de-pito, plantas que, individualmente, não se mostram armadas para reagir às intempéries climáticas: elas “unem-se, intimamente abraçadas, transmudando-se em plantas sociais. Não podendo revidar isoladas, disciplinam-se, congregam-se, arregimentam-se” (CUNHA, 1985, p. 47). A disposição e os artifícios da vegetação para resistir às secas tornam visíveis as sutilezas emanadas pelo jogo de resistência entre a natureza e o clima, expondo a relação que essa associação inspira com as ações do sertanejo.

A simpatia e a antipatia

Diferindo das figuras citadas anteriormente, a *simpatia* atesta uma semelhança que granjeia sua atuação em estado livre, assegurada por um padrão que obedece ao acaso, ao desconhecido. Nela nenhuma via é de antemão determinada, nenhuma distância é suposta, nenhum encadeamento é prescrito: “em um instante percorre os espaços mais vastos: do planeta ao homem que ela rege” (FOUCAULT, 1981, p. 39). A *simpatia* não se contenta em brotar de um único contato ou apenas percorrer os espaços: ela suscita o movimento das coisas e procura a aproximação das mais distantes, a exemplo das raízes impelidas para o solo em busca de água, e do girassol, perseguindo continuamente o sol que o alimenta. Regida pelo princípio da mobilidade, atraindo o que é pesado para o solo e o que é leve para os céus, ela proporciona esse tipo de experiência na busca de uma igualdade entre as coisas do mundo.

O voltar-se para a infinitude dos céus e o derivar para as entranhas da terra sentencia a lógica que singulariza a *simpatia* em *Os sertões*. Ao dirigirem-se para o alto, encimando a matéria para o espaço, propriedade das plantas que assediam a luz solar, destacadas em meio à inanição imposta sobre a flora, faz-se remissão à vegetação que aprecia o ambiente em fogo dos desertos. Essa propriedade persegue os cereus, “esguios e silentes, aprumando os caules circulares repartidos em colunas poliédricas e uniformes, na simetria impecável de enormes candelabros [...] eles dão a ilusão emocionante de círios enormes, fincados a esmo no solo, espalhados pelas chapadas e acesos” (CUNHA, 1985, p. 48). Alcança, também, os mandacarus: atingindo notável altura, assomam isolados sobre a flora: “Aprumam-se tesos triunfantes, enquanto por toda a banda a flora se deprime. [...] Gravam em tudo monotonia inatural, sucedendo-

se constantes, uniformes, idênticos todos, todos do mesmo porte, igualmente afastados, distribuídos com uma ordem singular pelo deserto” (CUNHA, 1985, p. 48). Por fim, a *simpatia* marca o desenho disforme dos cabeças-de-frade, deselegantes e monstruosos, coroados por uma rubra flor que o enobrece, oferecendo, soberano, cor e poesia a um degradado sertão.

Buscando uma unidade interpretativa para o registro dessa vegetação que sobrevive à aridez e aspereza próprias da região sertaneja, como esse conjunto de informações construiria uma semelhança calcada na *simpatia*? Ela se caracteriza por assimilar a formação de seres tornando-os idênticos e destruindo-os, fazendo-os desaparecer de sua individualidade como uma instância do Mesmo que seduz o Outro. A propriedade de transformar as coisas do mundo em direção ao similar alude ao posicionamento dos cereus, mandacarus e cabeças-de-frade: o ato de encimar o espaço expressa, além de exasperante monotonia geométrica, a perda de suas identidades, desencadeada pela necessidade de adaptação ao solo e ao clima. Nessa conversão rumo a uma identidade unificada, reduzindo as partes que os distinguia, a narrativa remete ao homogêneo, reforçando a significação do universal que se sobrepõe ao particular. A *simpatia*, portanto, reforça os elos que comunicam e sustentam estruturalmente uma igualdade, evitando o rompimento dos liames que ensejariam o surgimento das contradições entre as coisas do mundo.

Com a *simpatia* colige-se no discurso euclidiano um repertório de situações pautando a uniformidade do Mesmo em detrimento da heterogeneidade do Outro. O processo de condensação das propriedades dos seres neutraliza o singular, transforma o ser que era original e condiciona estruturas que, perfiladas pelos contornos do discurso, ignoram a existência do específico em cada um deles, extinguindo o diferente, o aleatório. Todavia, a instauração desse discurso unívoco tem uma contraparte na *antipatia*. Outorgando-se o poder de manter as coisas em seu isolamento e contrariando a normatividade imposta pela *simpatia*, ela busca manter os seres sob os princípios que regem suas identidades, impedindo uma assimilação, encerrando-os em suas diferenças, propendo a conservá-los naquilo que são. Sua atuação contempla um constante contrabalancear com os atributos da *simpatia*: eles podem assemelhar-se a outras coisas e delas se aproximar sem se dissipar, preservando as características que as torna singular. A oposição entre a *simpatia* e a *antipatia*, mantida nas propriedades que compõem cada um dos seres, sem que nessa vizinhança sejam perdidas suas

individualidades, remete aos parâmetros constituintes da estilística euclidiana. Sua modulação linguística reflete a construção de um pensamento contraditório, traduzido nas antíteses, paradoxos e oxímoros, presentes de forma abundante em *A Luta*.

O confronto entre *simpatia* e *antipatia* em *A Terra*, polos que se conectam sem perder suas singularidades, constituindo cada uma das partes confrontadas, fica demonstrado na descrição da entrada do sertão, quando a amplitude das gerais é contrastada pelo fastígio das montanhas, compondo a visão retida dos planaltos baianos. Esse aparente antagonismo pode ser identificado nas forças que trabalham a terra: “dissociam-na nos verões queimosos; degradam-na nos invernos torrenciais” (CUNHA, 1985, p. 27), composição que amplifica uma dinâmica na qual as estações e o que elas expressam para a economia da terra ligam-se e completam-se, ganhando sentido pelo discurso. Essa oposição comparece nas referências às estações climáticas como fatores que acentuam os contornos geográficos e topográficos da região. Euclides lembra que “Se, por um lado, as condições genéticas reagem fortemente sobre os últimos, estes, por sua vez, contribuiram para o agravamento daquelas; e todos persistem nas influências recíprocas” (CUNHA, 1985, p. 35).

À luz do que destacamos, a fisiografia do sertão surge traduzida no jogo entre a *simpatia*, requerendo a unidade para amalgamá-la no todo, e a *antipatia*, preservando a individualidade das partes, diálogo mantido permanentemente na definição do espaço. Nesse conflito *simpatia* e *antipatia* subsistem resistindo em seus conceitos e mantendo intactas as peculiaridades de cada um dos contornos que dão forma à geografia sertaneja. Como a familiaridade entre formas e seres que rege a similitude é adstrita ao homem, as forças que explicam como os mundos vegetal e animal surgem, se desenvolvem e desaparecem em *Os sertões* resultam, em larga medida, do contraste formulado pelas ações da *simpatia* e *antipatia* no discurso. Para compreender a função exercida por essas figuras em *A Terra*, a sua soberania no movimento e dispersão que prescreve aos seres daria lugar a todas as formas de similitude: o volume do mundo retido na vizinhança da *convenientia*, os ecos da *aemulatio* e os encadeamentos da *analogia* são suportados, mantidos e duplicados em um espaço simétrico que não cessa de aproximar as coisas e, concomitantemente, mantê-las à distância.

Considerações finais

A representação da qualquer realidade deriva, em grande medida, das injunções construídas pelos parâmetros ideológicos que rodeiam o homem. Nesse sentido, as ponderações feitas ao uso das semelhanças para creditar à narrativa euclidiana marcas que assegurassem um ordenamento do espaço ultrapassou a projeção que vinculava essa prática como parte de um plano aleatório o autor. Resultante de um pensamento que almejou dimensionar simetricamente as diversas camadas que compunham o espaço sertanejo, visando uma harmonização da natureza, Euclides insulou o pensamento que inquieta e questiona, suprimindo a dicotomia que opõe o diverso, mantendo-o autêntico, ao similar, supressor da individualidade. No universo em que as figuras da similitude mantêm relações articuladas na narrativa, caberia denominar sua presença como um percurso no qual a linguagem furta do seu significante a possibilidade de autonomia, excluindo os reinos animal, vegetal, mineral do patamar em que se encontravam no mundo natural.

Registro da tentativa de adequação do sertão nos moldes preconizados pelas ideologias vigentes à época, o sentido que reverbera de nossa leitura absorve o espaço geográfico à luz de ciclos evolutivos, numa progressão contínua e reflexa, circundado pela projeção de um mundo uniforme e fechado, sacrificado pelas palavras. Na institucionalização de uma realidade guiada pelos princípios de mundo defendidos por Euclides, a dialética foi alijada como método para alicerçar uma explicação daquela terra ignota, obnubilada pelas teorizações contraídas da filosofia positivista. Pleiteando um enquadramento da natureza condicionado pela ideologia que o envolve, o autor abraça a definição rígida dos conceitos que defende e calca um discurso objetivo baseado na observação, análise e classificação. Em *A Terra*, as incongruências e distorções do espaço geográfico não existem como fatos determinados pela ação humana, mas decorrentes de uma condição apriorística, ignorando as contradições que o discurso se propõe a negar. No continente chamado *Os Sertões*, onde o discurso patenteia o desacordo instituído entre a linguagem e a realidade, os não-ditos ocultos nas entrelinhas do texto sublimam um ordenamento que instrumentaliza a natureza pautada pela ciência, reclamando por uma completude inexistente na matéria descrita.

BIBLIOGRAFIA

CUNHA, Euclides da. **Os sertões** [1902]. Edição crítica de Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Brasiliense, 1985.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. 5ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

ROHDE, Geraldo Mario. **Simetria**. São Paulo: Hemus, 1982.

A REPRESENTAÇÃO DA SECA NA LITERATURA DE CORDEL SOBRE O CALDEIRÃO

Ana Cláudia Veras Santos¹⁵

Resumo:

A história da seca na literatura de cordel sobre o Caldeirão traz reflexões acerca da comunidade liderada pelo beato José Lourenço que o enaltecem e acusam segmentos governamentais de abandonarem o povo à própria sorte à época das calamidades causadas pela ausência sucessiva de chuvas. A reflexão depreendida dessas narrativas coincide com pensamentos como os de Landim (2005), ao tratar do enfoque sociopolítico da seca em seu livro *Seca: estação do inferno*, como também com as memórias dos remanescentes ao fenômeno que evocam as benfeitorias realizadas no Caldeirão no período de estiagem em *Caldeirão*, de Lopes (2011), além de *Caldeirão da Santa Cruz do Deserto*, obra de Holanda e Cariry (2007), resultado do trabalho cinematográfico que a dupla fez na década de 1980. O cotejo dessas obras nos sugere que o que resultaria dessa simbiose de vozes presente nesses textos é o que Barthes (1972) e Compagnon (1999) denominam de *efeito de real*. Desse modo, a seca apareceria nesses textos não apenas como uma personagem impiedosa; antes disso, os sujeitos das narrativas refletem sobre o seu efeito em suas vidas, através de um discurso talvez político ao primeiro instante, mas principalmente indignado diante à destruição do Caldeirão, que se configurava como única alternativa naquele momento de calamidade.

Palavras-chave: Literatura de cordel. Caldeirão. Seca. *Efeito de real*.

Résumé:

L'histoire de sécheresse dans de la littérature de cordel sur le Caldeirão apporte des réflexions sur la communauté dirigée par le Beato José Lourenço qui élogie et le blâme segments de gouvernement abandonne les gens à leur sort au moment de la catastrophe causée par l'absence successive de pluie. Réflexion déduit ces récits coïncident avec des pensées comme celles de Landim (2005), lorsqu'ils traitent avec sèche approche sociopolitique dans son livre *Seca: estação do inferno*, mais aussi avec des souvenirs de rester le phénomène qui évoquent les améliorations apportées dans le Caldeirão dans le période sécheresse dans *Caldeirão*, Lopes (2011), et *Caldeirão da Santa Cruz do Deserto*, le travail de Holanda e Cariry (2007), à la suite de l'œuvre cinématographique, le duo a fait dans les années 1980. La comparaison de ces œuvres fait suggéré que ce résultat de la symbiose de cette voix de ces textes est le que Barthes (1972) et Compagnon (1999) appelle l'effet du réel. Ainsi, la sécheresse

¹⁵ Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará

semble dans ces textes, non seulement comme un caractère impitoyable avant que les sujets de récits reflètent son effet sur leurs vies, à travers un discours peut-être politique, la première fois, mais surtout en colère avant la destruction de la vasque, qui a été configuré comme la seule alternative au moment de la catastrophe.

Mots-clés: Littérature de cordel. Caldeirão. Sécheresse. Effet du réel.

A seca no Caldeirão

A proposta de análise da seca, nas narrativas sobre o Caldeirão, parte primeiramente das leituras de cordéis sobre a comunidade liderada pelo Beato José Lourenço. A partir daí, uma teia de conjecturações se formou sobre essas narrativas, que direcionavam para outras leituras, através das quais foram estabelecidas, desde que possível, relações de “verossimilhança” e de “efeito de real”, conforme apontado por Barthes (1972) e Compagnon (1999). Nessa perspectiva, o poeta cordelista (re) criou sua história a respeito do Caldeirão e da seca, de modo a compará-los à luz dos aspectos considerados por ele determinantes, como por exemplo: a religião, a política, a sociedade, a História, a cultura, o misticismo ou outros textos.

Sobretudo, as análises basearam-se através da forma pela qual os fatos, no caso a história do Caldeirão do beato José Lourenço e a seca, foram apropriados, posteriormente, pela literatura de cordel e as outras narrativas em cotejo. Diante disso, percebemos que os fatos recriados não são aqueles ocorridos nas primeiras décadas do século XX, mas sim o que resultou do desenvolvimento e transformação desses fatos, ao chegarem nos textos e contextos dos anos 1970, 1980, 1990, 2000, depois, inclusive, de vivenciar três décadas de silêncio, o que certamente fez muita diferença nessa retomada.

Partindo dessa reflexão, pensamos que o poeta aqui visitado, além de artesão da palavra, pode ser considerado um cronista por excelência, porque conta histórias de seu tempo ou mesmo de acontecimentos passados, que ele não conheceu, no entanto “ouviu falar”. Ele atualiza esses fatos, algumas vezes tirando do esquecimento situações que podem ter sido enterradas pelo tempo ou pelas mãos do poder estabelecido.

A maneira como o poeta vai tecer sua narrativa se dá através de uma fórmula particular, cada abordagem requer um olhar diferenciado, pois seus autores são diferentes entre si, o que nos permite dizer que o desafio em contemplar um *corpus*

diversificado do ponto de vista da autoria, por exemplo, faz com que mesmo havendo confluências nessas narrativas, a memória em cada uma delas é construída de maneira distinta e impulsionada por fatores também peculiares, de modo a termos em cada cordel uma nova história sobre o Caldeirão, elaborada por teias que se encontram em algum ponto do tempo ou do espaço. Vejamos *A história do beato José Lourenço e o boi Mansinho*, cujo destaque é dado à seca:

**A mentalidade era outra
sem juventude avançada
quando a seca aparecia
não queria saber de nada
o povo morria as tontas
de fome, peste e cansada.**

[...]

**Agora, quando se estuda
essa história sem atenção
chama-se o beato de fanático
perverso, ruim, ladrão
mas o beato foi bom
caridoso, justo e cristão.**

(BATISTA, 1990, p. 12-13 – grifo nosso).

O poeta, conforme se depreende de seus versos, é um partidário de José Lourenço. Ele lança a crítica da falta de assistência ao povo do sertão e alude que se morria de fome na época da seca. Evidencia o cume do problema e, além disto, fala do desamparo da juventude, da falta de escolas, da ausência do “seu doutor”.

A ação de narrar pela memória ou pela emoção pode ser o reflexo de uma consciência que ora busca por suas raízes históricas, outra necessita comunicá-las aos demais. Batista afirma que sua perspectiva sobre o Caldeirão lhe foi transmitida por sua mãe, que teria conhecido o beato e a comunidade de perto¹⁶. Acerca das motivações das representações, não cabe generalizá-las, pois cada poeta tem seu motivo específico para compor sua narrativa, que pode ir do ato de contar uma história simplesmente, a fazer justiça através das rimas ou até mesmo “devolver para o povo sua história”, segundo o cordelista Paulo de Tarso (1992).

As informações sobre os conflitos travados no Caldeirão chegaram ao nosso presente, de certa maneira, como notícias velhas de um tempo em que reinavam no sertão a desordem, a seca, a fome, o fanatismo religioso e a insubordinação de povos, que se apresentavam como ameaça à civilização e ainda como contraventores

¹⁶Em entrevista realizada com Abraão Batista por mim durante a Bienal do livro de Fortaleza em 2012.

partidários de um ideal oposto ao regime político brasileiro, visto que eram acusados comunistas em plena ditadura Vargas.

A narrativa, por outro lado, sobreviveu a esse colapso de informações cotidianas, haja vista que, sob uma perspectiva benjaminiana: “Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver” (BENJAMIN, 1994, p. 204). É dela, pois, que nosso poeta bebe, é uma fonte que mesmo em terreno árido não seca. Embora perene, por vezes parece também oásis inatingível para a boca abrasada sem “voz” nem “verso”. Nesses momentos, o silêncio a alivia e juntos eles vão se misturando, numa metamorfose gerada pelo tempo, resultando em um novo estado de coisas.

Caldeirão é o lugar onde a comunidade liderada pelo beato José Lourenço viveu entre os anos de 1926 e 1936, situado nas proximidades do município do Crato. Na época que Lourenço foi para lá, sob as recomendações do Padre Cícero, dono da propriedade, o sítio era um lugar inóspito. De acordo com observações em estudos do tema, os romeiros que chegavam ao Juazeiro do Norte iam em grande maioria fixar moradia junto ao beato e lá passaram a desenvolver benfeitorias e a compartilhar de um regime de trabalho, cujos resultados eram divididos igualmente.

Nesse ritmo, a comunidade cresceu e chegou aos anos 1930 demonstrando desenvolvimento e organização quanto aos ritos religiosos e à sua estrutura, de tal maneira que, na época da seca de 1932, o Caldeirão alimentou diariamente centenas de retirantes que ali recorriam para não morrer de sede ou fome, segundo os versos a seguir do cordel *O beato Zé Lourenço e o boi Mansinho ou: a chacina do Caldeirão*:

Como em Juazeiro não cabia
o povo que ali chegava
fugindo da seca grande
que o Nordeste assolava
Padre Cícero então mandou
e o beato concordou
e pro Caldeirão se mudava

O lugar era ingrato
pois água ali não havia
era um socavão de serra
dos piores que existia
seu povo então trabalhou
com muita fé e amor
fez ali sua moradia

Em novecentos e trinta
o povo em mutirão
fez um açude e barragem

para aguar a plantação
mais de mil ali morava
e todo mundo se ajudava
era tudo como irmão
(RODRIGUES, 1981, p. 4 - 5 – grifo nosso).

Rodrigues faz um percurso como os poetas partidários da proposta do Caldeirão fizeram, relatando as benfeitorias desenvolvidas na comunidade e o ideal de igualdade na divisão dos frutos do trabalho, o que sem dúvida é apresentado pelas representações aqui analisadas, como o grande mérito de José Lourenço.

Tinha engenho de rapadura
plantio de algodão
nas baixas plantava arroz
na serra milho e feijão
guardava o que se colhia
num armazém **repartia**
prá todos uma ração

Em trinta e dois quando a seca
devastou todo o sertão
lá ninguém morreu de fome
ou se passou precisão
repartiam o que sobrava
com todos que ali chegavam
cresceu a população

Para o pobre retirante
que da sequeidão fugia
procurando água no Crato
curral do Governo havia¹⁷
era um chiqueiro prá gente
morrer ou ficar demente
só maldade acontecia

Os poucos que escapavam
fugiam pro Caldeirão
sabendo que lá na serra
recebiam proteção
em troca do seu trabalho
receberiam agasalho
comida, água e oração.

[...]
Depois de repartir tudo
e guardar pra precisão
o que sobrava vendiam
nas feiras da região
tinha tudo pra dar certo
o povo pobre é esperto
e sabe ter decisão

¹⁷“Curral do Governo” é como os camponeses se referiam aos campos de concentração reservados aos chamados flagelados da seca. Sobre o assunto ver RIOS, kênia Sousa. **Campos de concentração no Ceará: isolamento e poder na seca de 1932**. Fortaleza: Museu do Ceará, 2001.

(RODRIGUES, 1981, p. 5 - 6 – grifo nosso).

Todavia, com a morte do Padre Cícero em 1934, os Salesianos, herdeiros das terras, passaram a reclamar a posse e exigir a saída dos caldeirenses.

A memória pelo fio do cordão

Em 1936, deu-se a expulsão dos trabalhadores do Caldeirão e depois um conflito com mortes de oficiais e camponeses, que culminaria em 1937 no massacre de centenas de pessoas e em uma “perseguição” que durou anos, passando então o assunto a ser proibido, inclusive na literatura de cordel.

Conforme Lopes (2011), o Caldeirão era lugar de trabalho e oração, alternativa à miséria e à exploração que muitos camponeses viviam no sertão, bem como quando sob a lida com os proprietários de terras.

E assim a vida da gente era essa. Trabalhando. Então, tinha muita fartura. Muito legume. Nada faltava. Tudo que tinha era nosso. Nós vivia em comum. Tudo se comia em comum. [...] Agora, a gente era um povo mais ou menos. Um povo simples. Um povo que não tinha luxo. Não tinha escândalo. Um povo decente. Se havia qualquer coisa o beato chamava atenção, dava um bom conselho. E, ali aquilo tudo passava (...). (D. MARINA apud LOPES, 2011, p. 68).

A literatura de cordel se insere nesse plano formado por ambiguidades, conservadorismo e opressão, tendo sido em certas ocasiões alvo de censura, perseguição e depredação de seu produto material, que é a própria obra literária e artística ou até mesmo do poeta, seu autor intelectual.

Intuímos estar aí também os motivos da escassez de folhetos acerca de determinados assuntos em períodos recortados da história, no qual inserimos o fenômeno deste trabalho. Outros fatores contribuem para essa carência de títulos que tratam do Caldeirão. Afora os já mencionados, apontamos a fragilidade do material em que são confeccionados os folhetos e a forma como as editoras, tipografias, folhetarias ou mesmo os proprietários guardavam suas coleções, sem muito zelo, na maioria dos casos. São explicações que pesquisadores, como Kunz (2011) e Carvalho (2006), alcançaram ao longo de anos de observações em campo. “Além do mais a repressão violenta dirigida contra Canudos e mais tarde contra o Caldeirão não deve ter encorajado o desabrochar da liberdade de expressão dos porta-vozes do povo.” (KUNZ, 1994, p. 29).

Passados meio século do fenômeno, atentemos para mais uma versão feita pelo poeta popular para o cordel *Pequena história do Caldeirão: à guisa do romance popular*:

**Em trinta e dois no sertão
Houve uma grande seca
Que expulsou muita gente
E a coisa ficou muito preta
No Caldeirão, não faltou.
Comida não, meu senhor,
Mesmo com a coisa estreita.**

**Amigo aquela receita
Difícil de ser aplicada,
Pelos “Coronéis” do Sertão
De incompetência provada
Para o trabalho com o povo,
Com aquele estilo novo,
A consciência foi tocada.
(ALVES, 1984, p.4 – grifo nosso).**

Nesse ponto, há concordância também com Landim (2005), Holanda e Cariry (2007) e com a memória do Sr. João Silva, remanescente entrevistado por Lopes (2011), conforme acompanhamos respectivamente nos trechos a seguir:

O que confere à seca a peculiaridade de um fato social e de grande significação pode ser resumido da seguinte maneira: em primeiro lugar, a desarticulação do processo de acumulação em termos regionais e de classe social; em segundo lugar, a desagregação das famílias e aglomerados humanos, sobretudo entre camponeses e trabalhadores sem terra; finalmente, a pressão social e política que as classes subalternas e a classe dominante da região exercem sobre o poder público municipal, estadual e federal para que ponha em execução uma política de amparo às populações flageladas pela seca (dela decorrem, o coronelismo e o cangaço muitas vezes. (LANDIM, 2005, p. 12).

A perspectiva apontada por Landim acerca da situação de seca é que ela se agrava quando o povo está desarticulado politicamente, por exemplo, e ainda quando ação dos responsáveis legítimos é falha. No Caldeirão, segundo consta nas narrativas aqui apreciadas, a figura do Beato José Lourenço aparece como líder, organizando o estado caótico dos retirantes que ali chegavam a todo instante.

Antônio de Alencar Araripe, prefeito do Crato na época, conta que todos os dias chegavam trens repletos de flagelados [...]. Sem outros recursos, o prefeito mandava colocar essa gente no sítio Buriti, espécie de campo de concentração, que o povo chamava de “Curral do Governo”. [...] Antônio Alencar Araripe confessa: “Eu mandava diariamente abrir grandes covas para enterrar os mortos. Só tinha fome e peste, era um horror.” Para os flagelados que chegavam ao Caldeirão, na seca de 32, o beato José

Lourenço abriu os celeiros de víveres da comunidade. Alimentados, os retirantes juntara-se ao trabalho com a irmandade da Santa Cruz do Deserto. Dois **grandes açudes foram construídos, tornando possível um sistema rústico de irrigação.** (HOLANDA e CARIRY, 2007, p, 72 – 74 – grifo nosso).

Observa-se um discurso de total inadequação entre função e representação de autoridade. Alencar Araripe, responsável político naquela região, detendo essa condição não consegue suprir as necessidades básicas daquele povo, que morria aos milhares de sede, fome e peste. Por outro lado, a comunidade organizada pelo Beato José Lourenço cumpria o papel das instituições governamentais, em meio ao seu sistema rústico, alimentou e deu de beber a milhares de pessoas que a ele recorriam como alternativa a não morrer de sede, de fome ou “empanzinado” pela farinha distribuída pelo Governo.

A seca de 32... é que tudo quanto ele (beato) tinha, desde o Caldeirão, que tinha plantado até a Serra do Araripe, tinha 600 tarefas de mandioca, isso aí tudim, foi pra o povo se alimentar. [...] Graças a Deus, nós que tava lá com ele nunca foi preciso vir pra esse Curral do Buriti. É, esse pessoal aqui (Juazeiro), coitado dos pobrezim, tudo iam pro Curral do Buriti morrer empambabo com a suruina da Bahia, com aquela farinha. (LOPES, 2011, p. 80).

Os diferentes pontos de uma mesma teia

É consensual que o ponto comum entre as narrativas do cordel referentes ao Caldeirão, após romperem com o silêncio de tantos anos, é a menção à referida seca de 1932. Nessas representações o episódio é lembrado como momentos de grandes dificuldades acrescidas pela falta de assistência dos órgãos públicos. No entanto, quando se referem a esse mesmo tempo vivido no Caldeirão, o discurso é de que lá havia amparo tanto para os moradores da comunidade, quanto para aqueles que recorriam diariamente ao beato José Lourenço.

A situação retratada, de que José Lourenço promovia melhorias na vida daquela gente, especialmente, no período da seca, diferenciava-o dos responsáveis “legítimos”, o que finalmente repercutiu negativamente contra o beato.

**Com a vassalagem abalada
Pelo exemplo do Caldeirão,
Começaram a inventar
Histórias sem proporção,
Diziam que o Beato
Tinha no seu amparato**

Regime de escravidão.

**Espalharam no sertão
As calúnias e maldades,
A ponto de incentivarem
Até as autoridades,
E passaram a colocar
Pessoas pra observar
A todas as atividades.
(ALVES, 1984, p.5 - grifo nosso).**

De acordo com o poeta Rodrigues (1981, p. 6), as pessoas que recorriam ao Caldeirão durante a seca de 1932, “em troca do seu trabalho/receberiam agasalho/comida, água e oração”, de modo que o que José Lourenço fazia não era propriamente caridade, tampouco “escravidão”, visto que o poeta fala que as pessoas trabalhavam e recebiam por isso.

Hoornaert (1988) confirma essas ressalvas, quando menciona a ocasião da seca de 1932, em que o Caldeirão mostrou seu valor entre os “camponeses pobres do Cariri”, alimentando-os diariamente: “Essa façanha, não só de caridade, mas de operacionalidade e organização, foi mantida durante 23 meses, por todo o tempo em que a seca assolava o sertão e o vale do Cariri.” (HOORNAERT, 1988, p. 100).

Observa-se que as representações em contemplação convergem quando relatam a situação de seca vivida no Caldeirão. As diferenças podem ser apontadas no tocante à escolha dos argumentos, talvez pelas ideologias do poeta ou do contexto a que ele se associa, assim, aspectos religiosos, políticos ou biográficos são expostos de acordo com a percepção de cada poeta. Comparemos uma última narrativa desenvolvida no cordel *O Beato José Lourenço e o Caldeirão*:

**No ano de trinta e dois
Com a seca no Nordeste
O povo passava fome
No grande sertão Agreste
Pois o governo safado
Era pior que a peste.**

**Mas o Beato Lourenço
Homem muito prevenido
Abrigou no Caldeirão
Quem o fazia pedido
Fazendo sem interesse
Pois não tinha nem partido.
(GOMES, 1992, p, 07 – grifo nosso).**

Vemos que a seca de 1932 aparece na versão de Gomes, com críticas ao Governo e defesas ao beato José Lourenço que, segundo ele, sustentou os famintos

naquela ocasião. Associando isso às reflexões de Lopes (2011), é possível notar mais semelhanças entre essas e os versos de cordel aqui apreciados:

Durante a seca 1932 no Cariri, houve uma outra forma de ajudar os flagelados. O Caldeirão acolheu e deu alimento a centenas de sertanejos de Pernambuco, Rio Grande do Norte e do próprio Ceará. Muitos dos que foram escapar da fome no Caldeirão acabaram ficando lá mesmo e integraram-se à comunidade. O acolhimento foi uma prática não só nos períodos de seca, mas é claro que nas secas chegavam mais gente. Em 1932, a organização do Caldeirão já estava tão bem estruturada que não houve grandes problemas no socorro dos flagelados. (LOPES, 2011, p. 79).

Importa dizer ainda que as narrativas aqui em destaque abordam a temática da seca no Caldeirão através de ângulos diferentes, trazendo à tona o que o seria o “real” ou o “verossímil” na história do Caldeirão e do seu líder, de maneira que a representação se realize circunstancialmente através do embate dessas memórias. De modo que a presença da seca aí se configura como uma personagem fundamental para o desenvolvimento dos argumentos dos poetas. Esse processo seria “o puro encontro de um objeto e sua expressão”, algo que Barthes (1972) denominou de *efeito de real*.

Referências bibliográficas:

BARTHES, Roland. **Literatura e semiologia: pesquisas semiológicas**. Petrópolis: Ed. vozes, 1972.

BATISTA, Abraão. **A história do beato José Lourenço e o boi Mansinho**. Juazeiro do Norte: Ed. Esp. 3M, 11/1990.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnabin. 7. ed. – São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v.1)

BINES, Rosana Kohl. Cotejando a dor: narrativas da barbárie. *In*: HENRIQUES, Ana Lúcia de Souza (org.). **Literatura e comparativismo**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005.

CARIRY, Rosemberg. **O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto**. Fortaleza: Cariri Filmes, 1985. Longa- metragem. Documentário. (78 min).

CARVALHO, Gilmar de. **Lyra popular: o cordel de Juazeiro**. Fortaleza: Museu do Ceará, Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, 2006

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

GOMES, Paulo de Tarso B. **O Beato José Lourenço e o Caldeirão**. 1. ed. 2M. Fortaleza: [s.n.], 1992.

HOLANDA, Firmino e CARIRY, Rosemberg. **O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto: apontamento para a história**. Fortaleza: Interarte, 2007.

HOORNAERT, Eduardo. Questões metodológicas acerca da igreja de Caldeirão (heurística e hermenêutica). *In*. 1º Simpósio internacional sobre o Padre Cícero e os romeiros de Juazeiro do Norte, 1., 1988, Juazeiro do Norte. **Anais...** Fortaleza: UFC, 1988. p. 88-109.

KUNZ, Martine: **Cordel: A voz do verso**. 2. Ed. Fortaleza: Museu do Ceará, 2011.

_____. Os milagres do milagre na voz do poeta popular. *In*: Caderno cultural nº 10 – **Padre Cícero**. Fortaleza: Edições Fundação Cultural de Fortaleza, janeiro/fevereiro - 1994.

LANDIM, Teoberto. **Seca a estação do inferno – uma análise dos romances que tematizam a seca na perspectiva do narrador**. 2ª Ed. Fortaleza: Editora UFC, 2005.

LOPES, Régis. **Caldeirão: estudo histórico sobre o beato José Lourenço e suas comunidades**. 2. ed. Fortaleza: Instituto Frei Tito de Alencar/ Núcleo de Documentação Cultural – NUDOC/UFC, 2011.

RODRIGUES, J. Normando. **O beato Zé Lourenço e o boi Mansinho ou: a chacina do Caldeirão**. Crato: Gráfica ABC, junho de 1981.

**O QUINZE: REVISITANDO A IMPORTÂNCIA DE RACHEL DE QUEIROZ
PARA A CULTURA CEARENSE, A LITERATURA BRASILEIRA E O
FEMINISMO NO BRASIL DO SÉCULO XX**

Yls Rabelo Câmara¹⁸
Yzy Maria Rabelo Câmara¹⁹
Melina Raja Soutullo²⁰

Resumo:

O fenômeno da seca, que assola o sertão nordestino de tempos em tempos, está intrinsecamente vinculado à memória daqueles que dele escapam como a “crônica de uma tragédia anunciada”. Algumas obras primas de nossas Letras como *O Quinze*, de Rachel de Queiróz, ambientado no eixo Quixadá-Fortaleza (Ceará) de 1915, retratam o horror vivido pelos nordestinos pobres e desassistidos que padecem as consequências desta catástrofe que há muito deveria ter sido solucionada. Após um lapso de cem anos, a seca que inspirou a autora a escrever este que foi seu primeiro romance, volta ao cenário nacional no momento em que o debate orbita em torno da “indústria da seca”. Pioneira, Rachel de Queiroz, assumidamente comunista, foi a primeira escritora a tornar-se membro da sexista e androcêntrica Academia Brasileira de Letras, abrindo espaço para outras escritoras igualmente exponenciais como Ana Maria Machado, Diná Silveira de Queirós, Cleonice Berardinelli, Rosiska Darcy de Oliveira, Lygia Fagundes Telles, Zélia Gattai e Nélide Piñon. Passados doze anos de seu falecimento, Rachel de

¹⁸ Yls Rabelo Câmara é licenciada e especialista em Letras (Português – Inglês) pela Universidade Estadual do Ceará, mestra e doutoranda em Filologia Inglesa (Letras – Inglês) pela Universidade de Santiago de Compostela e especializanda no ensino do espanhol como língua estrangeira pela Faculdade Ateneu. yiscamara@hotmail.com.

¹⁹ Yzy Maria Rabelo Câmara é licenciada e bacharel em Psicologia e bacharel em Serviço Social pela Universidade de Fortaleza e Universidade Estadual do Ceará respectivamente e mestra em Saúde Pública pela Universidade Federal do Ceará. yzyrabelo@hotmail.com.

²⁰ Melina Raja Soutullo é licenciada e mestra em Filología Hispânica pela Universitat de València. noaveiga@hotmail.com.

Queiroz continua sendo uma referência literária academicamente relevante, especialmente quando o tema é intrepidez e vanguardismo.

Palavras-chave: Romance regional, Feminismo, Seca, Nordeste brasileiro.

Abstract:

El fenómeno de la sequía, que ha asolado el *sertão* del nordeste de Brasil desde hace mucho tiempo, está intrínsecamente vinculado con la memoria de los que han logrado escapar de él, como una “crónica de una *tragedia* anunciada”. Algunas obras maestras de nuestras Letras, como *O Quinze*, de Rachel de Queiroz, ubicada en el eje Quixadá-Fortaleza (Ceará) de 1915, retratan el horror experimentado por los nordestinos pobres y desasistidos que sufren las consecuencias de unas catástrofes que deberían haberse solucionado cientos de años antes. De tal modo, la sequía que inspiró a la autora a escribir su primera novela vuelve al escenario nacional en el momento en el que se está debatiendo la “industria de la sequía”. Rachel de Queiroz fue una escritora pionera, que se declaró comunista; la primera escritora en hacerse miembro de la Academia Brasileña de Letras, lo cual abrió paso a otras escritoras igualmente relevantes como Ana Maria Machado, Diná Silveira de Queirós, Cleonice Berardinelli, Rosiska Darcy de Oliveira, Lygia Fagundes Telles, Zelia Gattai y Nélide Piñón. Doce años después de su fallecimiento, Rachel de Queiroz sigue siendo una referencia literaria académicamente relevante, especialmente cuando el tema está relacionado con la intrepidez y el vanguardismo.

Palabras clave: Novela regional, Feminismo, Sequía, Nordeste brasileño.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

No inconsciente coletivo da nação, as secas estão visceralmente ligadas ao nordeste do país. Tão forte é esta associação que, mesmo havendo seca no sul e no sudeste brasileiros nos tempos atuais, o que prevalece é a imagem que se faz do nordestino faminto, escapando da morte ao deixar para trás sua casa de taipa e seu gado esquálido, que perecerá de fome e sede longe do dono, e cujos esqueletos repousarão no solo rachado e ferirão a retina de quem os retratar.

Mais do que um problema geográfico-hidrológico, a seca é para nós um problema de cunho político. As verbas destinadas para saná-la, desviadas para as contas bancárias de terceiros, evidenciam o desmando que sempre caracterizou nossa região como mais um berço da corrupção, em um país onde, como bem definiu Antônio Delfim Netto: “o braço da justiça não alcança os homens de dinheiro”.

Neste cenário de pobreza, onde a miséria está unida ao descaso, Rachel de Queiroz entronizou suas personagens e o enredo vanguardista de sua primeira obra publicada, que a catapultaram do anonimato para o foco da atenção de literatos e leitores. Para que evidenciemos a importância de *O Quinze* para nossa Literatura, cultura e História, primeiramente discorreremos sobre o fenômeno das secas no Nordeste e o contexto histórico que as envolvem. Em seguida, tratamos desta obra como pioneira para, por último, traçarmos um perfil de Rachel de Queiroz como escritora.

As secas sazonais no Nordeste e seu contexto histórico

A estiagem no Nordeste é um fenômeno periódico que provoca um êxodo rural que impacta no social. As secas mais avassaladoras, responsáveis pela grande mortandade provocada pela fome e pelas doenças delas advindas, registradas com dor e presentes na memória dos nordestinos da época em que ocorreram e na de seus descendentes, são: as de 1877-1879, a de 1915, a de 1934-1936 e a de 1979-1985.

Dentre estas, a de 1877-1879, ainda no Brasil Império, provocou a migração forçada de parte dos cearenses afetados para a região Norte, mais amena e promissora. Destarte, os filhos do Ceará, junto com outros nordestinos, ajudaram a impulsionar o primeiro Ciclo da Borracha. Na tentativa de solucionar o problema da estiagem, retendo água em reservatórios apropriados, Dom Pedro II investiu na abertura de estradas e no estudo da geografia local por meio de engenheiros brasileiros e ingleses e concluiu-se que a construção de barragens e açudes poderia ser uma solução (SCOVILLE, 2011). Foi assim que surgiram projetos que foram executados *a posteriori* pelos subsequentes governos republicanos, o Instituto de Obras contra as Secas (atual DNOCS) foi criado no governo de Nilo Peçanha, nosso sétimo Presidente, e açudes como o do Cedro foram concretizados.

Com as estradas abertas, os flagelados da “Seca de 77”, famintos e doentes, invadiram os grandes centros urbanos em busca de comida, refúgio e amenização de suas dores; saquearam estabelecimentos comerciais de Fortaleza, implantando o pânico entre a população. Sobre isso e o processo de higienização, Rios (2001 *apud* SCOVILLE, 2011, p. 175) comenta que:

Até meados de 1878, existiam muitos abarracamentos de retirantes localizados em áreas centrais da capital. O processo de “higienização” da cidade foi executado, então, com base em estudos técnicos que recomendavam a transferência dos retirantes para regiões periféricas estrategicamente escolhidas de modo que o vento não levasse as moléstias

para a população de Fortaleza. Com o passar dos anos, a insistência nessa linha de ação contribuiu, entre outras consequências, para a formação de alguns dos atuais bairros e favelas de Fortaleza.

Com as estiagens de 1915 e 1934-1936 vieram os campos de concentração ou os currais do governo, que objetivaram evitar que os flagelados seguissem ocupando e saqueando a capital do Ceará. A Seca do Quinze foi o cenário para a implantação do primeiro destes campos, no Alagadiço, a oeste de Fortaleza, com cerca de oito mil pessoas mal alimentadas e mal cuidadas, vigiadas de perto por soldados nada complacentes que Rachel de Queiroz plasmou em sua obra de estreia, *O Quinze* (1930). Repetindo o que ocorrera na Seca do Quinze, na seca de 1934-1936 os campos de concentração foram novamente cogitados e implantados. Desta vez não somente no Alagadiço e no Pirambu, em Fortaleza, mas estendidos para outras regiões do estado, providas de estações de trem, como Quixadá, São Mateus, Quixeramobim, Ipu, Crato, Senador Pompeu e Cariús. Confinados, os retirantes eram obrigados a seguir rígidas regras de conduta e não podiam partir sem autorização (SCOVILLE, 2011). Um aglomerado de aproximadamente setenta e três mil pessoas foi reunido nestes redutos insalubres e, deste total, uma parcela foi utilizada nas trincheiras da Revolução de 1932, em São Paulo.

De acordo com Ribeiro (2012), quando da seca de 1934-1936, o cenário político nacional estava impregnado pelo populismo de Getúlio Vargas, com a implantação do Estado Novo e as transformações político-culturais e sociais do período entre guerras, além da ascensão do Socialismo em escala mundial e do medo que campeava os sertões, infundido por cangaceiros e cangaceiras que tinham em Lampião seu líder máximo. No terreno da fé, políticos como Padre Cícero Romão Batista, ligado ao coronelismo e aos cangaceiros, ainda que sub-repticiamente, dominavam a volição de seus seguidores e os manipulavam. Um panorama mais completo daquele momento histórico é-nos facilitado por Cattapan (2012, p. 99-100) nestes termos:

Na década de 30, tornou-se cada vez mais evidente a incapacidade do capitalismo liberal de solucionar as mazelas sociais que ele mesmo engendrava. Após a Primeira Guerra Mundial e no rastro da crise de 29, era tempo de pensar novos caminhos para a crise do sistema capitalista e novos meios de fazer frente à expansão imperialista que levava à Primeira Guerra. Nesse contexto, proliferaram ideologias que buscavam se firmar como alternativa ao capitalismo liberal: fascismo, nazismo, anarquismo, comunismo, socialismo. A extrema direita e a extrema esquerda empreendiam um feroz embate ideológico em busca de predomínio, engendrando uma época de radicalismos e polarizações. No Brasil, essa polarização também se fez fortemente presente. É o período de crescimento

do Partido Comunista, de organização da Aliança Nacional Libertadora e também da Ação Integralista, do populismo trabalhista de Getúlio e do Estado Novo. Em tempo de polarizações e radicalismos ideológicos, os artistas e intelectuais são levados a tomar posição. Alguns se voltam mais à direita, mergulhando nos ideais fascistas ou no catolicismo conservador. Outros, mais à esquerda, adotam o pensamento marxista ou produzem uma arte socialmente engajada com os problemas do país. Nesse clima de polarizações, os romancistas da década de 30 precisaram escolher um dos lados. Os escritores que se posicionaram mais à esquerda produziram a literatura mais consistente do período. Eram romances de denúncia, de combate, socialmente engajados, cuja vertente nordestina foi carro-chefe. Esta tinha como temas a seca, o cangaço, a decadência dos engenhos, a miséria dos migrantes, a crise econômica do Nordeste.

Entre estes últimos Rachel de Queiroz encontrou seu lugar e nele destacou-se, inspirada pelos romances regionalistas nordestinos que surgiram como uma resposta ao abandono em que o Nordeste sempre esteve submerso, mesclando preocupações sociais com ideias marxistas:

Sem superar a antiga rivalidade, o antagonismo entre modernistas e regionalistas da década de 1920 evolui para uma espécie de convergência nos romances nordestinos da década seguinte, numa síntese que agrega os temas nordestinos, a renovação da linguagem literária e a nova abordagem histórica e sociológica da região. Além disso, incorpora uma forte preocupação social e um sentido político muitas vezes vinculado aos preceitos do marxismo. A grande repercussão dos romances de autores como José Américo de Almeida, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, Jorge Amado e Graciliano Ramos completa um quadro em que se consolida o reconhecimento do Nordeste como unidade regional, bem como difunde os temas que, desde então, estariam associados à região e formariam seu conceito identitário (SCOVILLE, 2011, p. 47).

Antes dela, aclamou-se uma plêiade de escritores cujas obras literárias têm como pano de fundo o fenômeno das secas. Dentre eles: José de Alencar, com *O Sertanejo* (1875); Franklin Távora, com *O Cabeleira* (1876); José do Patrocínio, com *Os retirantes* (1879); Rodolfo Teófilo, com *A fome* (1890); Domingos Olímpio, com *Luzia-Homem* (1903) e José Américo de Almeida, com *A Bagaceira* (1928). Nelas, o estilo realista/naturalista e a preocupação com as consequências das estiagens se mesclaram com o contexto político da época em que estes escritores cristalizaram em forma de romance, além de outros subtemas, de acordo com Telles (1990 *apud* SCOVILLE, 2011, p. 109), “a migração, o cangaço, o messianismo, o coronelismo, a prostituição, a conscientização, o folclore e o conflito de vivência no sul do país”.

Sem embargo, por mais importantes que estas obras tenham sido em seu momento e atualmente, quando fazemos uma releitura daqueles idos através das lentes de intelectuais como os supracitados, *O Quinze*, de Rachel de Queiroz, revela-se como

um romance precursor: a obra-prima de uma jovem desconhecida e que transferiu para seu primeiro trabalho publicado as ideias marxistas que a fizeram vibrar, não se utilizando de seu português polido, mas do linguajar de seu povo, vítimas diretas ou indiretas das secas sazonais. Seu pioneirismo é o tema que analisamos a seguir.

***O Quinze*, o romance regionalista pioneiro**

A Seca do Quinze não foi a mais avassaladora das que vimos mencionando neste trabalho, mas foi a mais marcante para Rachel de Queiroz porque teve lugar quatro anos antes de seu nascimento, levou consigo a plantação de arroz e quase todo o gado da família, segundo Oliveira *et al.* (2012), e forçou-os a migrar para o Rio de Janeiro, Belém do Pará, Fortaleza, Guaramiranga e Quixadá (RENARD, 1970 *apud* HAI DUKE, 2008, p. 63). Contudo, conforme Ribeiro (2013), a procissão de migrantes esfomeados continuou e alcançou a infância de nossa escritora, quando já morava com os pais, irmãos e agregados em uma fazenda localizada a dezoito quilômetros da cidade de Quixadá. Pouco antes, já morando em Fortaleza com a família, em uma casa grande no bairro do Alagadiço, onde se estabelecera o primeiro campo de concentração do estado do Ceará, frequentemente a ele se dirigiam Rachel e suas tias com o intuito de prestar auxílio.

A publicação d'*O Quinze* impressionou primeiramente pela linguagem utilizada na obra, que é simples e direta, o que a aproximou do povo pela forma como a autora plasma o linguajar do sertão. Ao contrário dos romances regionalistas anteriores, este, tal como afirma Cattapan (2012), apresenta inovações importantes que contribuíram para com as obras de cunho regional subsequentes, como, por exemplo, o foco do enredo nas relações humanas e não na seca em si. Em suma, podemos dizer que, como apontam estes investigadores:

[...] la temática de la obra en análisis tiene carácter documental, sociológico, y autobiográfico, el cual comprende todos los problemas condicionados por la sequía de forma global: la sequía que acarrea la esterilización de la tierra y del hombre; la migración, siendo esta la única posibilidad de vida para el emigrante y la oralidad fecunda y viva en el escenario de esa ficción (RIBEIRO, 2012, p. 146).

[...] em *O quinze*, com um caráter mais psicológico, a narrativa é centrada principalmente nos diálogos interiores das personagens; assim o espaço externo deixa de ser a parte mais importante e a tensão é centrada na comunicação fragmentada e na incomunicabilidade. Observa-se, desta maneira, um isolamento típico para o moderno e seus personagens, que vivenciam uma descontextualização permanente nos seus enquadramentos sociais. Por isso, o predomínio em toda a narrativa dos silêncios e a escassez

na fala de Chico Bento e sua família demonstram não somente as misérias da vida, mas também a sua solidão existencial (HAIDUKE, 2008, p. 99).

Quanto à forma dos modernistas e regionalistas dos anos 30 utilizarem a linguagem escrita para a expressão de suas ideologias e a captação de um público leitor fiel, podemos dizer que:

[...] enquanto os modernistas de 22 empreendiam experimentações com a linguagem em busca de uma nova forma, rompendo com a linguagem parnasiana vigente até então, os romancistas de 30 propunham o engajamento social e político da literatura, defendiam a necessidade de um posicionamento ideológico. A forma de ver o Brasil e as considerações sobre o destino do país também mudam bastante de uma geração para a outra. A geração de 20 acreditava, numa concepção vanguardista, que o Brasil era um país novo, a ser construído, numa visão utópica em que o país se encontrava em processo de desenvolvimento e modernização; é, portanto, uma visão otimista de acordo com um projeto de vanguarda artística. Para a geração de 30, entretanto, o presente do país é desastroso e pouco promissor. [...] buscaram transpor para a literatura a língua falada cotidianamente pelo povo. A linguagem utilizada era propositalmente simples, a narração mais enxuta, direta e sintética, com o objetivo de alcançar uma maior proximidade do público e um maior poder de penetração de sua mensagem. Para a geração de 30, os experimentalismos dos modernistas de 22 produziram uma linguagem artificial e pouco compreensível para o público, ainda que buscassem captar a língua falada no Brasil (CATTAPAN, 2012, p. 100, 102).

No que concerne à narrativa d'*O Quinze*, a mesma não se faz sobre os acontecimentos *per se*, mas sobre cenas conectadas tal qual na linguagem cinematográfica, consolidada pelos modernistas paulistas de 1922, de quem Rachel era profunda admiradora. Além disso, há três núcleos distintos no enredo, cada um com seu protagonista, que por vezes se cruzam. A novidade do estilo narrativo desta obra está, como aponta Cattapan (*ibidem*, p. 103):

[...] no enfoque, na forma, na linguagem, na estruturação do enredo, nos ideais defendidos. Os romances nordestinos que abordavam a seca antes de *O quinze* tinham ainda forte cunho naturalista, com preocupações científicas e linguagem rebuscada, ainda sob nítida influência da obra de Euclides da Cunha, ou traziam uma narração excessivamente dramática e artificial. *O quinze* introduz uma linguagem simples e direta. A descrição da seca é feita de forma objetiva, com o predomínio de substantivos sobre adjetivos e advérbios. A narrativa é enxuta, prende-se ao essencial e dispensa o supérfluo. A narração é sóbria, sem apelar para sentimentalismos românticos, nem para o brutalismo naturalista. O tom dramático está na situação descrita, não nos artifícios do narrador.

Duas outras novidades que a autora introduziu com este romance foram a profusão de diálogos sem a quase interferência do narrador e a pluralidade de planos narrativos. O enredo possui dois eixos principais, o sertão e a cidade, cruzados pelas vinte e uma personagens pertencentes a planos distintos em seus deslocamentos,

encontros e desencontros, mas que não estão especialmente destinados a coincidirem. Este movimento pendular entre cidade-sertão-cidade encontra eco na própria autora, que passava seis meses em seu apartamento, no Rio de Janeiro, e seis meses em sua fazenda “Não Me Deixes”, em Quixadá, herança de seu pai e onde ela bebia de suas origens para logo voltar à solidão da cidade grande. *O Quinze* é, sobretudo, uma obra que evidencia contrastes irreconciliáveis. Por exemplo: Dona Inácia e Conceição não comungam das mesmas ideias quanto ao papel da mulher na família e na sociedade; Vicente, homem inculto, conservador, vigoroso e ligado às tradições, à terra e ao sertão, em nada se parece com o irmão bacharel, artificial e afetado, que vive na cidade, desapegado de suas origens e de sua família.

Pode-se dizer também que com *O Quinze*, Rachel de Queiroz estabeleceu-se como uma pioneira da Literatura feminista no Brasil (RIBEIRO, 2013). Não obstante, segundo Gomes (2010, p. 45), “[...] essa obra continua sendo pouco explorada pela crítica feminista e pelos estudos de gênero quanto às particularidades de como a identidade feminina é construída nesse romance”. Nela, a protagonista Conceição se abstém de um relacionamento no qual seria apenas uma esposa submissa, uma mãe devotada e uma prendada dona de casa e opta pela integração social, o que *per se* já evidencia as concepções de cunho revolucionário de sua autora. Assim como Rachel, Conceição é afeita aos livros e sua formação autodidata reforça a diferença ideológica entre elas e suas congêneres. A Conceição de Rachel de Queiroz neste clássico de nossas Letras é a típica mulher do início do século XX, a meio caminho entre a criação de vínculos impostos pelo matrimônio (e a conseqüente maternidade) e a emancipação. O fato de optar por não casar-se e criar sozinha o afilhado é uma patente demonstração de ousadia para a época porque é, em poucas palavras, uma afronta ao paternalismo reinante, levantada por uma jovem de 20 anos de idade em sua obra primeira, quando ainda era completamente desconhecida do público leitor. Esta heterotopia é defendida por Foucault (*apud* GOMES, 2010). Conceição se converte, então, na primeira protagonista híbrida da história da autoria feminina brasileira conforme Gomes (*ibidem*, p. 53):

Além de sua preocupação com causas femininas, ela não deixa de ajudar aos retirantes e faz trabalhos de assistência social. Ela também pode ser vista como um projeto de resistência da personagem feminina brasileira por não se conformar com a submissão ao casamento. [...] Por meio de um tema próprio da região, a autora dá sua contribuição para debater a formação intelectual da

mulher sem abrir mão da solidariedade e da cumplicidade indispensáveis quando estamos diante do caos social.

Recalcando na protagonista seu *alter ego*, Rachel de Queiroz a afasta do socialmente desejável e previsível. Assim as descreve Ribeiro (2012, p. 150):

La protagonista y autora pertenecen a la clase media, sus familiares poseen tierras, son consideradas en su medio de origen futuras herederas. Igualmente sabemos que tanto Rachel como Conceição son dos jóvenes de familias tradicionales, las abuelas eran matriarcas del sertão y los abuelos y padres profesionales liberales, ambas familias tenían una biblioteca que se destacaba en la región con una gran variedad de temas. Ambas vivieron entre el campo y la ciudad, pasaban el verano en la ciudad estudiando y en el invierno se iban al sertão a descansar y a vivir la vida campesina. Allí se entregaban a la intensa lectura, lo curioso es que tanto Rachel como Conceição tenían el mismo gusto en cuanto a la lectura y por lo tanto leían los mismos libros, fueron estas lecturas las que influenciaron en la escritura y el modo de vivir de ambas. Conceição tal vez sea, de las protagonistas de Rachel de Queiroz, la que más demuestra preocupación con lo intelectual, pues, además de la lectura variada, escribía poemas y un libro sobre pedagogía y, aún, citaba a Nordau y a Renan. Las dos fueron Normalistas, y se hicieron profesoras y escritoras. Además vivían en Fortaleza por sus profesiones. Aunque la literata fuera dos años más pequeña que su protagonista, describe con precisión la sociedad y las costumbres que ambas vivieron y presenciaron en la sociedad de Fortaleza de los años 20 y de los inicios de los 30.

Sem inclinações matrimoniais nem maternais, Conceição não se sente pertencente ao sertão nem se encaixa na cidade, onde não tem casa própria e necessita se mudar de tempos em tempos, quando o contrato de aluguel expira. Vista por outro prisma, a protagonista é alguém que busca se encontrar como singular na pluralidade de seu meio, incapaz de enquadrar-se no que lhe é imposto assim como incapaz é de trilhar outro caminho e ser aceita socialmente ao mesmo tempo. Trocando em miúdos:

Esse talvez seja um dos principais motivos da sobrevivência de *O quinze* ao passar dos anos. Dialoga com sua época, mas não se prende a ela. E as questões que aborda são problematizadas até hoje: a mulher ainda busca um novo lugar na sociedade, a divisão entre cidade e sertão persiste, e pouco se fez para atenuar os efeitos da seca e a miséria no sertão (CATTAPAN, 2012, p. 113).

É interessante perceber que a autora normalmente vincula suas protagonistas à orfandade. Guerellus (2009) faz uma leitura curiosa desta lacuna na vida de personagens como Conceição, por exemplo. Para a estudiosa, esta carência de figuras maternas e paternas significa algo maior: a solidão da busca da própria liberdade. Como Rachel de Queiroz concebe a mulher como um ser que não nasceu para viver confinada à egrégora do lar que a acolhe, seu discurso perpassa questões meramente figurativas

como a presença ou a ausência dos genitores para mergulhar na questão da mulher como arquiteta de seu próprio destino. Desta maneira, suas protagonistas escapam do casamento e de uma existência destinada à monotonia de cuidar da família e de descuidar de si. A emancipação feminina que Rachel pregava não a impediu de casar-se duas vezes e de ser mãe, embora sua única filha, Clotilde, morrera-lhe aos dois anos, deixando-a para sempre desolada por esta perda jamais superada.

A mulher, inserida ou não no contexto que define como ideal para si é um reflexo da jovem Rachel de Queiroz, que aos 20 anos legou-nos uma obra que se fez clássica por muitas razões; uma delas porque reflete a escritora ousada por detrás de um romance despretensiosamente singular. A seguir, analisamos a relevância desta escritora para a Literatura brasileira.

A importância de Rachel de Queiroz como escritora

Nascida em Fortaleza em 17 de novembro de 1910, em uma família politicamente influente, provida de recursos financeiros e impregnada de amor pela cultura, suas origens remontam ao sertão, à Quixadá e Beberibe, onde a figura da mulher desejável era moldada como sendo branca, pouco instruída, obediente, prendada e desejosa de uma vida pautada entre o marido e os filhos. O esperado era que a mulher se conformasse com a reclusão em casa. Com sua educação aprimorada no estudo e na leitura constantes, percebemos em Rachel uma tensão característica das intelectuais de sua época, divididas entre os antigos modelos de comportamento social feminino e os avanços neste sentido, oriundos de países desenvolvidos como França, Itália e Inglaterra. Rachel queria conhecer o mundo e escrever para que o mundo a lera; nada semelhante a algumas de suas familiares mais diretas no interior do estado do Ceará, que sonhavam com casar muito jovens, ter muitos filhos e devotar-se completamente ao marido e ao lar.

Rachel de Queiroz teve a infância e a adolescência mergulhadas na Literatura; tinha, pelo lado materno, ligação sanguínea com José de Alencar e orgulhava-se do caráter revolucionário e culto desta família que teve, entre suas grandes mulheres, Bárbara de Alencar, a primeira heroína brasileira, participante ativa da Revolução Pernambucana de 1817 e da Confederação do Equador, em 1824. Tanto os Queiroz como os Alencar eram famílias empoderadas naqueles idos e suscitavam o respeito e a admiração entre seus conterrâneos.

Rachel, a primogênita de quatro filhos, aprendera a ler através de manchetes de jornais. Como em sua casa a leitura era mais que um hábito, um prazer, lia de tudo o que lhe aparecia: de revistas aos clássicos como Tostoi, Dostoiévski, Gorki, Balzac, Anatole France, Eça de Queiroz, Júlio Verne e Machado de Assis (OLIVEIRA *et al.*, 2012, p. 207). Sua avó influenciara-lhe o gosto pelos idiomas; sua mãe, o amor pelos livros, e seu pai, a apetência pela política e pela justiça social. De sua mãe herdou cinco mil livros e a devoção por Machado de Assis e de seu pai, a verve combativa e a coragem de dizer o que pensava. Sua família organizava saraus, peças de teatro, recitação de poemas, leituras grupais e outros eventos culturais e a avó de Rachel exigia que as netas lessem para ela em francês, tamanha era a erudição de sua família (GUERELLUS, 2009). Contando com pessoas tão sensíveis em seu entorno primeiro, Rachel teve o apoio dos seus quando decidiu emancipar-se e, principalmente, quando se envolveu em querelas políticas, algumas das quais saiu direto para a prisão.

Educada formalmente em casa até os dez anos, entrou para o Colégio da Imaculada Conceição, tradicional escola fortalezense e referência de educação religiosa no estado do Ceará, para daí concluir os estudos na Escola Normal aos quinze. O pai, Daniel de Queiroz, seguira a carreira jurídica; devido a isso, a família se mudava constantemente, o que contou positivamente para a nossa escritora, que ampliou seus horizontes e sua cultura de mundo. Passados alguns anos, ele desistiu de seu labor e voltou para o sertão, repassando à Rachel e a seus irmãos o valor da terra. Rachel, aos dezesseis anos, já escrevia profissionalmente sobre os modernistas de São Paulo, as conquistas feministas e a participação política ativa das mulheres (GUERELLUS, 2009) na página literária do jornal *O Ceará*, onde recebia cem mil réis como salário (OLIVEIRA *et al.*, 2012).

Seu *debut* literário deu-se com a publicação de *O Quinze*, financiada por seu pai em 1930, quando contava apenas vinte anos de idade. No romance, a autora reflete suas inquietações quanto às questões sociais e suas personagens são habilmente tratadas no que se diz respeito à análise psicológica: “Com essa obra, a autora inicia sua galeria de personagens que não aceitam o ‘destino de mulher’, pois optam por viver fora das regras do patriarcado” (GOMES, 2010, p. 45). O sucesso e o reconhecimento foram imediatos. Algumas das razões para tal são expostas por Guerellus (2009, p. 6), a saber:

Rachel de Queiroz cumpriu alguns objetivos do próprio modernismo: a simplicidade, a objetividade e a clareza do texto. Por outro lado, os modernistas também conheciam escritoras importantes no ambiente

internacional e talvez esperassem uma correspondente no Brasil. O espaço da escrita, portanto, estava aberto a elas, mas o fato de serem mulheres continuava a ditar o que deveriam ou não escrever.

Ribeiro (2013) observa que a escritora, apesar de fazer uso de uma linguagem coloquial para expressar os sentimentos de suas personagens, que se distancia da desconstrução linguística característica dos modernistas, aproxima-se da erudição europeia, uma vez que Rachel de Queiroz era uma leitora voraz de autores portugueses e assimilara bem a estrutura semântico-gramatical dos lusitanos. Seu amor pelo estudo e pelo aprendizado a levou a ser uma destacada jornalista, tradutora, cronista, dramaturga e romancista. Foi a primeira escritora brasileira a ganhar o Prêmio Camões, em 1933, o maior prêmio em se tratando de língua portuguesa e, quebrando tabus hegemônicos e falocêntricos, foi a primeira escritora a ingressar na Academia Brasileira de Letras, em 1977. Por ocasião do centenário da Academia Cearense de Letras, em 1994, tornou-se um de seus membros a partir de então.

Ao embrenhar-se pelo mundo das Letras e da política em uma época em que estes campos eram impermeáveis ao elemento feminino, Rachel de Queiroz estabeleceu um divisor de águas importante no que concerne à presença e relevância da mulher na sociedade. Devido à sua conduta e estilo literário, houve quem duvidasse de sua identidade quando da publicação d'*O Quinze*, como Graciliano Ramos (1982, p. 137):

O quinze caiu de repente ali por meados de 1930 e fez nos espíritos estragos maiores que o romance de José Américo, por ser livro de mulher e, o que na verdade causava assombro, de mulher nova. Seria realmente de mulher? Não acreditei. Lido o volume e visto o retrato no jornal, balancei a cabeça: Não há ninguém com esse nome. É pilhéria. Uma garota assim fazer romance! Deve ser pseudônimo de sujeito barbado. Depois, conheci João Miguel e conheci Rachel de Queirós, mas ficou-me durante muito tempo a ideia idiota de que ela era homem, tão forte estava em mim o preconceito que excluía as mulheres da literatura. Se a moça fizesse discursos e sonetos, muito bem. Mas escrever João Miguel e *O quinze* não me parecia natural.

Por este depoimento de um ícone de nossa Literatura acerca da autora, podemos delinear com que surpresa o mercado editorial brasileiro recebeu *O Quinze*. Em uma sociedade profundamente patriarcal, onde as moças da idade de Rachel àquela época tinham a “obrigação” de serem doces e pusilânimes, uma jovem escritora com seu perfil causou assombro e descrença, uma vez que “à escrita feminina era permitido apenas o sentimentalismo romântico. A literatura racional, ‘séria’, considerada então como a literatura de qualidade, era território de homens” (CATTAPAN, 2012, p. 105). Há que se considerar que ela já poderia ser denominada de intelectual aos dezesseis anos, quando iniciou seu trabalho jornalístico em *O Ceará*. Assim como ela, outras, mas

nem por isso aquele contexto concebia uma jovem escritora estreada ousada a ponto de ter sua escrita confundida com a masculina, tamanha era a convicção que suas palavras supunham.

Os ideais que a inspiraram a levaram a abraçar o Comunismo posteriormente e pagar um preço relativamente alto por defender ideias que destoavam do que era socialmente aceito como ideal para uma mulher naqueles idos. Tempos depois, Rachel demonstrou simpatia pelo Golpe Militar de 1964 e passou a ser vista com reserva pelos intelectuais de esquerda da época, que sofreram os resultados das perseguições políticas na própria carne, com as inevitáveis torturas (OLIVEIRA *et al.*, 2012).

Rachel legou-nos sete romances (todos sucesso de vendas e premiadíssimos), traduções várias de autores clássicos, livros infanto-juvenis e memorialistas, além de inúmeras peças de teatro; teve igualmente parte de sua obra transformada em séries e filmes (OLIVEIRA *et al.*, 2012). Resumidamente, ela foi o modelo sobre o qual muitas outras escritoras se basearam para imprimir sua marca na Literatura e mudar os rumos da escrita feminina em nosso país. Analisando-a sob o prisma dos estudos de Gênero, Rachel foi, como aponta Guerellus (2009, p. 1-2):

[...] uma das primeiras a complexificar a personagem feminina através de seus romances e crônicas, contrapondo-se ao estereótipo criado pela obra de autores brasileiros desde o Romantismo do século XIX e perpetuado pelos companheiros de letras de Rachel de Queiroz no século seguinte.

Curiosamente, embora tenha contribuído decisivamente para com as nossas feministas, escritoras ou não, Rachel de Queiroz descarta o rótulo de “feminista”, como podemos vislumbrar através de suas palavras: “Eu sempre tive horror das feministas; elas até me chamavam de machista. Eu acho o feminismo um movimento mal orientado. Por isso tomei providências para não servir de estandarte para ele.” (QUEIROZ, 1997 *apud* HAIDUKE, 2008, p. 69). Conforme Guerellus (2009, p. 32): “sua fuga deste epíteto marca quase toda a trajetória de sua obra, provocando enormes confusões quando procuramos definir concepções de gênero através do estudo sobre ela”.

Considerações finais

Assim foi Rachel de Queiroz, indefinível: deu voz às mulheres de sua geração, mas não abraçou a causa feminista; foi uma intelectual poliglota mas escrevia de tal maneira simplificada que os sertanejos a lêem e com ela se identificam;

tratava da mulher que buscava a emancipação mas que não se interessava pelo casamento e a prole quando ela casou-se duas vezes, com um divórcio polêmico pelo meio, e foi mãe. Da mesma forma que *O Quinze* é um romance de contrastes, assim foi Rachel de Queiroz, mas acima de tudo: um marco literário, um ícone, um exemplo.

A plêiade de mulheres especiais como o foi nossa autora, que precocemente mostram ao mundo ao que vieram, está cada vez mais escassa nos dias atuais, haja vista os modelos identificatórios inferiores que pululam nas mídias e que, infelizmente, a grande massa traga sem filtrar.

Passados cem anos da Seca do Quinze, ainda não fomos capazes de solucionar o problema das estiagens sazonais que assolam o sertão nordestino porque a “indústria da seca”, corrupta e preponderante, amordaça nossa indignação e ceifa nossas atitudes combativas. Passados oitenta e cinco anos de sua publicação, *O Quinze* ainda é o retrato de nossa realidade de penúria, solidão, desencontros e frustrações. Passados doze anos de seu falecimento, Rachel de Queiroz continua sendo a voz da seca, a embaixadora do sertão, o *alter ego* dos sertanejos que, como ela, levam uma vida pendular, em busca de melhores dias.

O que leva a gente a escrever o primeiro livro? Não sei. (...) O que tinha lido de literatura sobre seca não era satisfatório para mim e quis dar uma espécie de testemunho. E, com essa petulância da juventude, eu me meti a escrever o romance (Rachel de Queiroz).

REFERÊNCIAS

- CATTAPAN, Júlio César Rodrigues. 2012. O quinze: contrastes e tensões. **Revista Diadorim**, vol. 7, Dossiê Rachel de Queiroz, Rio de Janeiro, p. 99-114.
- GOMES, Carlos Magno. 2010. A aula de alteridade em O quinze. **Revista Diadorim**, vol. 7, Dossiê Rachel de Queiroz, Rio de Janeiro, p. 45-56.
- GUERELLUS, Natália de Santanna. 2009. **Rachel de Queiroz: mulher, escritora, personagem**. ANPUH – XXV Simpósio Nacional de História, Fortaleza, p. 1-11.
- HAI DUKE, Alessandro Andrade. 2008. **Chão Partido: conceitos de espaço nos romances O quinze de Rachel de Queiroz e A bagaceira de José Américo de Almeida**. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Geografia, curso de Mestrado, Setor de Ciências da Terra da Universidade Federal do Paraná. 125p.
- OLIVEIRA, Maria Eveuma de; FREIRE, Manoel; CHAVES, Sérgio Wellington Freire. 2012. **Rachel de Queiroz: uma Mulher à Frente do seu Tempo**. Pontos de Interrogação, vol. 2, nº 1, p. 203-215.

QUEIROZ, Rachel de. 1937. **O Quinze**. Rio de Janeiro: Editora do Brasil.

RAMOS, Graciliano. 1982. **Linhas tortas**. São Paulo: Record.

RIBEIRO, Lilian Adriane dos Santos. 2012. *O Quinze*, de Rachel de Queiroz: aspectos autobiográficos y de género. **Gênero na Amazônia**, p. 133-162.

RIBEIRO, Maria Aparecida. 2013. A sertaneja que não quis ser traduzida: Rachel de Queiroz e a Livros do Brasil. **Ciências & Letras**, Porto Alegre, nº 53, p. 13-26.

SCOVILLE, André Luiz Martins Lopez de. 2011. **Literatura das Secas: Ficção e História**. Tese Doutoral. Universidade Federal do Paraná, Departamento de Ciências Humanas, Letras e Artes. 240p.

JESUÍNO, O PROFETA, DE CHICO ANYSIO: O MESSIANISMO EM SEUS ASPECTOS TEOLÓGICOS

Joaquim Lopes da Silva Neto²¹
Sebastião Alves Teixeira Lopes²²

Resumo:

O presente artigo apresenta *Jesuíno, o profeta*, de Chico Anysio, como *corpus*. Romance constituído pelas andanças da personagem Jesuíno pelo Sertão do Nordeste, carregando consigo profecias positivas, cujo intuito seria de atenuar a sensação de penúria a que o sertanejo, ao longo do tempo, se vê acometido. O autor revela na

²¹ Mestre em Letras (Estudos Literários) – UFPI (Universidade Federal do Piauí)
E-mail: jocanettu@hotmail.com

²² Doutor em Letras – UFPI (Universidade Federal do Piauí)
E-mail: slopes10@bol.com

personagem Jesuíno um sujeito que é considerado por alguns como um enviado Divino. Objetiva-se, em linhas gerais, investigar a representação dos aspectos messiânicos presentes em *Jesuíno, o profeta*, abordando especificamente os aspectos teológicos da narrativa, a fim de identificar a presença marcante da religiosidade constante no romance de Chico Anysio. Para tanto, apropriou-se dos aportes teóricos de Isaura Queiroz (1976), Alexandre Rossi (2002), João Décio (2002), Maurício Queiroz (2002), Otto Maduro (1983), Max Weber (1944), Roger Bastide (1959), dentre outros. Trata-se de uma pesquisa no campo da Crítica Literária com forte diálogo interdisciplinar com a Teologia. A conclusão deste artigo identifica os aspectos religiosos oriundos do messianismo praticado na região Nordeste, presença marcante na vida do sertanejo, identificando a personagem Jesuíno como profeta, um anunciador de boas novas.

Palavras-chave: Literatura brasileira. Chico Anysio. Jesuíno, o profeta. Messianismo. Teologia.

Abstract:

This paper has *Jesuíno, o profeta*, by Chico Anysio, as *corpus*. The novel presents Jesuíno's wanderings through the Brazilian Northeastern backlands, preaching positive prophecies, aiming at attenuating the suffering, which for such a long time afflicts the people of the region. The author reveals in the character of Jesuíno someone who is considered by some a person sent by God. In general terms the paper's objective is to investigate the representation of the kind of messianism present in *Jesuíno, o profeta*, trying to identify specifically the theological aspects of the narrative, highlighting the strong religiosity described in the Chico Anysio's novel. Authors like Isaura Queiroz (1976), Alexandre Rossi (2002), João Décio (2002), Maurício Queiroz (2002), Otto Maduro (1983), Max Weber (1944), Roger Bastide (1959), among other thinkers, are cited as theoretical background. It is a research in the field of Literary Criticism with a strong interdisciplinary dialogue with Theology. To conclude religious aspects of the messianism practiced in the Brazilian Northeast are highlighted as well as the strong religiosity of the people of the region, identifying the character Jesuíno as a prophet, an announcer of good news.

Keywords: Brazilian literature. Chico Anysio. Jesuíno, o profeta. Messianism. Theology.

INTRODUÇÃO

Francisco Anísio de Oliveira Paula Filho (que logo assinaria Chico Anysio) nasceu na cidade de Maranguape, no Ceará, no dia 12 de abril de 1931. Faleceu em 23 de março de 2012, aos 80 anos, em decorrência de falência de múltiplos órgãos. O reconhecido humorista, além de compositor, músico, ator, diretor teatral e pintor, enveredou pelos caminhos da Literatura a partir de 1972, publicando o livro de contos *O batizado da vaca*. Livro este que nas 57 edições no Brasil vendeu mais de 400 mil

exemplares²³. Durante a vida literária de Chico Anysio, somam-se 24 livros publicados, tendo sido o último: *O fim do mundo é ali* (2011). Na função de escritor, pode-se adiantar que Anysio desprende-se quase que totalmente da profissão que lhe consagrou nos meios televisivos. Muito raramente percebe-se em sua atividade literária o humor tão marcante na carreira deste plural artista.

O *corpus* de estudo deste artigo – *Jesuíno, o profeta* (1993) – foi inspirado na personagem Jesuíno, membro da seleção das mais de 200 personagens criadas pelo humorista. Esta personagem, nos quadros de televisão, tinha a função de encerrar os programas; na maioria das vezes com provérbios e citações proféticas, algumas até em forma de crítica social.

Em 1993, portanto, Chico Anysio lançou o romance *Jesuíno, o profeta*, tendo como personagem principal da narrativa, Jesuíno, um sujeito que muitos consideram um ser com dons que o elevam da condição de mero ser humano para a figura de um enviado de Deus.

Em *Jesuíno, o profeta*, Chico Anysio apresenta um sujeito tido como messiânico, um distribuidor de provérbios, que peregrina pelo sertão pobre e castigado pela seca, sem nenhum objetivo aparente, movido apenas pelo desejo de anunciar às pessoas que cruzam seu caminho a certeza de que dias melhores sempre poderão vir.

O romance apresenta cenas típicas do Nordeste sertanejo, abordando hábitos peculiares do homem e da mulher do Sertão, como as crendices e a religiosidade acentuadas dos sujeitos simples da região.

1. ENTENDENDO O MESSIANISMO

Para que uma discussão sobre o tema do messianismo em *Jesuíno, o profeta*, de Chico Anysio, seja iniciada, convém uma explanação acerca dos termos “profeta” e “messias”. Por um viés teológico, deve-se falar de “messianismo” e “profetismo”, já que se trata de conceitos distintos, embora interligados e mesmo, em alguns contextos, confusos, já que Jesus Cristo não é considerado o Messias por alguns, Messias por outros, existindo ainda aqueles que acreditam que se confunde o profeta Jesus Cristo com a figura de um Messias. No título do artigo, contudo, contempla

²³ A informação referente à venda de livros do escritor foi retirada do blog da Rede Globo de Televisão. Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/platb/chicoanysio/quem-e-esse-cara/escritor/>. Acesso em 22 fev. 2015.

apenas o termo “messianismo”, por representar melhor o tema deste estudo, que se volta para o fenômeno social de caráter popular, marcado pela existência de um líder carismático, que, inconformado com o estado de coisas, prega que melhores dias virão, conseguindo arrebatar um considerável grupo de seguidores.

Sobre “messias” e “messianismo”, aponta-se alguns conceitos e fundamentações que vão nortear teoricamente este artigo. No sentido que equivale para a origem do termo “Messias”, Velloso (2015, p. 9) aponta que “A palavra tem origem na expressão comum hebraica ‘māsîáh’, significando ‘ungido’. Em grego, é transcrito como ‘Messias’, e traduzido como ‘Christos’”.

Para Queiroz, a figura de um messias torna-se emblemática, tal qual um ser Divino, que tem poder de manipular pessoas através da crença, sendo que essa concepção tem origem nos próprios textos bíblicos:

[...] O messias é alguém enviado por uma divindade para trazer a vitória do Bem sobre o mal, ou para corrigir a imperfeição do mundo, permitindo o advento do paraíso terrestre, tratando-se, pois de um líder religioso e social. O líder tem tal status não porque possui uma posição dentro da ordem estabelecida, e sim porque suas qualidades pessoais extraordinárias, provadas por meio de faculdades mágicas ou estáticas, lhe dão autoridade; trata-se, pois, de um líder essencialmente carismático. (QUEIROZ, 1976, p. 27).

Para a pesquisadora, além dos dons (provavelmente) espirituais, o sujeito intitulado “messias” deve ser munido de carisma, de modo a ser capaz de arrebatar seguidores em busca de uma palavra de conforto e, muitos outros, em torno de uma expectativa da salvação.

Neste mesmo sentido, Rossi discorre que o messias é um líder popular, como segue:

[...] O conceito de messias adotado pelos movimentos populares e teorizado por um número expressivo de sociólogos não possui a eficácia desejada. Afinal, parece-me que este conceito está ligado a uma consequência final chamada vitória e ainda à construção de um paraíso na história. (ROSSI, 2002, p. 12).

Para Rossi, há ligação direta entre o messias e a vitória que os seguidores desejam, no sentido de que o sujeito em questão possa levá-los a uma situação de paraíso, conforme mencionado nos livros que compõem a *Bíblia*.

Logo, no messianismo, o sujeito tido como messias pode intervir providencialmente. Segundo João Décio: “O messianismo consiste, estrita e originariamente, na crença ou esperança da problemática intervenção de circunstâncias

ou individualidades providenciais para assegurarem uma era de felicidade pública ou particular”. (DÉCIO, 2002, p. 50).

Corroborando com Décio, Queiroz (1981) aponta que o conceito de messianismo:

Compreende todo e qualquer conjunto de crenças religiosas, ideias e atividades, através do qual uma coletividade dada expresse a sua recusa diante de intoleráveis condições de existência e manifestando a esperança de que um herói sobrenatural abrirá as portas de uma vida livre de misérias e injustiças. (QUEIROZ, 1981, p. 250).

Já, Queiroz (1976) entende messianismo como:

A ação de um grupo obedecendo às ordens do líder sagrado, que vem instalar na terra o reino da sonhada felicidade. A crença nasce do descontentamento, cada vez mais profundo, de certas coletividades, diante de desgraças ou de injustiças sociais que acabrunham; afirma formalmente a esperança numa transformação positiva nas condições penosas de existência prestes a se produzir, desencadeada por um personagem divino. (QUEIROZ, 1976, p. 383).

Os pesquisadores mencionados abordam pontos cruciais do tema do messianismo, podendo-se destacar: a obediência ao líder, que para os seguidores é alguém com origem sagrada e características sobrenaturais; a instalação de um provável novo reino, onde a justiça e a paz prevalecerão; e principalmente, em função do descontentamento social em que o povo vive, a propagação da esperança em face das mazelas sofridas.

1.1 Um parêntese ao profetismo

Antes da chegada do redentor (messias), há a necessidade de um anunciador que lhe promova a ideia de espera. Nessa espera, o profeta, além de anunciar a suposta vinda, também tem como característica (missão) formar seguidores para a chegada daquele que é anunciado, de modo que possam presenciar o cumprimento das profecias acerca da figura do messias.

Conforme Queiroz, o profeta equivale a uma espécie de “pré-messias”, uma ligação direta entre os seguidores, as profecias e o esperado e anunciado messias.

O messias é sempre “anunciado” por um personagem anterior (pré-messias) que lhe profetiza a vinda; ou então ele mesmo aparece, apregoa sua doutrina, retira-se para local incógnito ou santificado, para em seguida volver trazendo a Idade de Ouro ou os Novos Tempos. (QUEIROZ, 1976, p. 30).

No sentido de apontar as prováveis atribuições, ou características, do sujeito tido como profeta, Maduro aponta que:

O profeta é aquela pessoa (ou grupo) capaz de fazer explícito o implícito, capaz de unir o desunido, capaz de formular – no discurso e nos atos – um conjunto de procuras religiosas insatisfeitas, de maneira tal que clientes insatisfeitos (leigos e clérigos) se achem expressos nessa formulação profética e mobilizem então as próprias energias em torno do profeta, de seu discurso e de seus atos. (MADURO, 1983, p.143).

Os seguidores do profeta, normalmente, têm como característica o descrédito no sistema vigente, no sentido de se sentirem pressionados a aderir ao movimento, acreditando nas profecias anunciadas pelo precursor do redentor.

O objetivo do profeta, assim, é preparar a chegada do messias. Suas profecias sempre dirão respeito ao líder que irá, segundo suas profecias, trazer um novo reino, de justiça e paz para aqueles que resolverem dar crédito às falas proféticas. Logo, o profetismo, como menciona Décio (2002, p. 50) é uma “doutrina religiosa baseada nas profecias, compreendendo-as como predições de inspiração divina de qualquer acontecimento futuro”.

Relacionando-se o profeta com os seguidores, pode-se entender que as profecias giram em torno, principalmente, da consumação de um reino justo para todos, com esse advento acontecendo ainda nesta vida terrestre.

1.2 Do real à ficção: Antônio Conselheiro e Jesuíno

De modo a prefaciá-la a personagem Jesuíno, apresenta-se o “Beato Conselheiro”, que, por alguns anos, viveu no Sertão nordestino com a provável condição de profeta do seu povo.

Antônio Conselheiro, que de batismo era Antônio Vicente Mendes Maciel, era considerado por seus seguidores “o bom Jesus” – o conselheiro do povo nordestino. O relato das andanças de Antônio Conselheiro foi descrito por Euclides da Cunha em **Os Sertões**, publicado em 1903.

Antônio Conselheiro nasceu na cidade de Quixeramobim, no Ceará, em 1830, e se considerava apenas um peregrino. Mas pelos seus seguidores era chamado de “meu pai”; os mais devotos o chamavam de “bom Jesus”. Além de ser uma espécie de

salvador para o povo da pequena cidade de Canudos²⁴, Conselheiro tornou-se líder da resistência contra o novo regime que iniciara no país, passando de Monarquia para República. O beato Conselheiro é descrito por Toledo, mencionando que:

Vestia um camisolão azul, sem cintura. Tinha cabelos longos como Jesus, e barbas longas. Nos pés calçava sandálias, para enfrentar o pó das estradas e, a cabeça, protegia-se do sol inclemente com um chapelão de abas largas. Nas mãos levava um cajado, como os profetas, os santos, os guias de gente, os escolhidos, os que sabem o caminho do céu. Saudava as pessoas dizendo “Louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo” [...] (TOLEDO, 2002, p. 93).

Conselheiro considerava que todos eram iguais e que o tratamento deveria ser de forma igualitária e humana. A todos chamava de “irmãos” e acreditava que a cidade poderia seguir seu rumo próprio, sem que dependesse do restante da Nação. Desta forma, Conselheiro atraía seguidores em busca de uma nova expectativa de vida e, por outro lado, despertava olhares investigativos por parte dos gestores políticos, que culminou na Guerra de Canudos.

A personagem fictícia de Chico Anysio, Jesuíno, assemelha-se em alguns aspectos ao que foi apresentado na figura de Conselheiro. Como apresenta Anysio:

Ninguém sabia sua idade. De tão velho, aparentava a idade do mundo. Uma túnica de madapolão cobria seu corpo até os calcanhares encardidos. Nos pés, sequer uma alpercata de rabicho. [...] Os cabelos brancos e longos, davam a impressão de nunca terem sido cortados, assim como o bigode que se confundia com a barba no canto da boca. Na mão, o cajado. [...] Seu nome era Jesuíno, mas todos o chamavam de Profeta. (ANYSIO, 1993, p. 9).

A semelhante simplicidade no vestir, no agir e no falar é marca constante na figura da personagem Jesuíno, que nutre como expectativa de vida a ideia de causar contentamento a quem quer que possa cruzar seu caminho.

Neste sentido, Pereira, na orelha do livro, *Jesuíno, o profeta*, aponta que:

Assim é o Profeta. Ele vem de mansinho, com sua suavidade, dizendo coisas antigas que os homens já esqueceram. As boas palavras são palavras que geram paz, harmonia, e **contentamento**. Que nos enchem de entusiasmo, mudando para melhor as perspectivas do nosso cotidiano. (PEREIRA, 1993, s/p, grifo nosso)²⁵.

Muito das semelhanças física e psicológica de Conselheiro podem ser percebidas na personagem fictícia de Chico Anysio. No entanto, o beato de Canudos, no

²⁴Canudos era, conforme Toledo (2002, p. 95), “uma multidão de casas de taipa, desordenadas em volta de uma praça: eis o que era o arraial. O exército calculou em 25 mil os seus habitantes, o que equivalia à segunda cidade da Bahia, na época, só inferior a Salvador”.

²⁵Informação retirada da orelha do livro *Jesuíno, o profeta*(1993), de Chico Anysio.

Sertão baiano, tinha uma das características marcantes que possa diferenciá-lo de Jesuíno, a liderança do povo.

Muitos dos que estavam a seguir Conselheiro acreditavam que ele poderia levá-los a uma espécie de revolução, da qual pudesse se originar um tipo de reino em que passassem a usufruir de justiça igualitária para todos. Jesuíno também pregava isso; pregava e seguia seu caminho. Não tinha seguidores. Seu ideal de revolução era algo no interior de cada pessoa. Por vezes, o Profeta contestava o fato de que as pessoas deveriam, por obrigação, tornar suas vidas bem melhores, dependendo do seu esforço para o trabalho, do amor que deve ser dedicado ao seu semelhante e da certeza de que dias melhores estariam por vir, ali mesmo em suas terras.

2. OS ASPECTOS TEOLÓGICOS EM *JESUÍNO, O PROFETA*, DE CHICO ANYSIO

O sertanejo tem forte apego religioso. Por menor que seja o povoado ou a vila, sempre há uma pequena capela onde possa dedicar sua fé. Mesmo nos locais mais afastados dos centros urbanos, o sertanejo encontra espaço para proferir sua crença.

Neste tópico, discute-se a religiosidade do sertanejo e como essa religiosidade é interpretada e demonstrada por Chico Anysio em *Jesuíno, o profeta*; em seguida, examina-se os discursos de Jesuíno, enquanto parábolas proferidas ao povo sertanejo.

2.1 A religiosidade do sertanejo: promessas e crendices no Sertão de Jesuíno

Nas casas do Sertão, ainda é comum se manter um oratório ou, como o sertanejo costuma chamar, um “santinho”, onde pode elevar suas preces, na intenção de que assim seja ouvido e atendido.

Muitas vezes, em meio ao desespero, o sertanejo se apega a devoções que o leva a realizar algo que se cristalizou com o nome de promessas, feitas às mais variadas imagens daquilo que, na concepção católica, são considerados santos.

Para o sertanejo, a promessa é atitude sagrada; o cumprimento desta torna-se obrigação para com o que ele considera divino. Em *Jesuíno, o profeta*, se pode observar esse apego religioso pelas promessas, como se cita:

- Oh, Profeta, o senhor?
- Como vai, Irmão?
- Enrolado, Profeta. Parece que não tem mais jeito, porque eu já fiz de tudo. Promessa é coisa que já fiz pra tudo que é santo. (ANYLIO, 1993, p. 61).

Como citado, a adesão a essas promessas se dá em momentos de profundo desespero. Não tendo mais como encontrar solução possível, o sertanejo se apega ao sobrenatural, suplicando pelo que chama de “graça a ser alcançada”.

O sertanejo é também muito ligado a credices populares, que vão passando de geração em geração e terminam por se perpetuar como leis do sertão. Segundo Ferreira (2001, p. 193), “credice” equivale a uma crença popular, que por sua vez, a palavra “crença” tem significação de “fé religiosa”.

Essas prováveis leis são quase imutáveis, no sentido de que o respeito pela execução das credices tenha validade e caráter praticamente hereditário. Sobre essas credices, em forma de mitos, Machado Neto menciona que:

A problemática do sertão, do "outro" Nordeste, não está ainda completa. Resta o fanatismo religioso, o messianismo, os mitos de salvação surgidos no Brasil desde os primeiros momentos da colonização, mesclando as crenças nativas com os mitos de origem portuguesa sob as mais diversas formas sincréticas. As crenças e mitos têm dado lugar a uma série de manifestações e movimentos dos mais diversos tipos, e vêm ocorrendo, desde o século XVI, em variados pontos do Brasil. (MACHADO NETO, 1971, p. 109).

Muitas dessas crenças não são exclusividades do sertanejo; são conhecidas e mantidas por todo o Brasil. Em *Jesuíno, o profeta*, encontra-se algumas dessas credices, que Chico Anylio descreve nas andanças do seu profeta, como segue:

O canto do acauã

Um das credices importantes mencionadas por Chico Anylio em *Jesuíno, o profeta* faz referência ao canto de um pássaro comum no Sertão – o acauã.

Ouviu-se o canto de um acauã. No sertão é agouro o canto do acauã. É chamamento de seca, leva a chuva pra longe. O homem esbravejou da segunda vez que o acauã cantou. – Vai cantar no inferno, bicho agourento. Vai cantar pro diabo. – Deixe o pássaro cantar, irmão [...] Não é ele que

afasta as nuvens, ou racha este chão. Veja que ele fica. Nada há para beber ou comer e ele fica. (ANYLIO, 1993, p. 31).

A crendice sobre o canto do acauã ainda hoje é espalhada pelo Sertão e foi perpetuada na canção “Acauã”, escrita por Zé Dantas, em parceria com Luiz Gonzaga, e gravada em 1952 pelo saudoso Rei do Baião, como segue:

Acauã, acauã vive cantando
durante o tempo do verão.
No silêncio das tardes agourando,
chamando a seca pro sertão.
Chamando a seca pro sertão.
Acauã, acauã,
teu canto é penoso e faz medo.
Te cala, acauã!
Que é pra chuva voltar cedo.
Que é pra chuva voltar cedo.
Toda noite no sertão
canta o João Corta-Pau,
a coruja, mãe da lua,
apeitica e o bacurau.
Na alegria do inverno
canta sapo, jia e rã.
Mas na tristeza da seca
só se ouve acauã.
Só se ouve acauã.
Acauã, acauã... (DANTAS; GONZAGA, 1952, n.p).

O sertanejo, não havendo mais a quem atribuir as mazelas sofridas por conta da seca, termina criando mitos que vão, ao passar do tempo, sendo cristalizados pelo povo.

O profeta de Chico Anylio faz questão de mostrar que a indefesa ave não tem culpa nenhuma do agouro que lhe é atribuído, padecendo de igual forma na seca que assola o Sertão. Ao contrário, ressalta a resiliência da ave, que, mesmo sem água ou alimento, permanece na região, servindo de exemplo ao sertanejo.

Dessa forma, as crendices são cristalizadas pelo povo sertanejo, fazendo-se repassar quase que hereditariamente essa espécie de crença, tornando-se hábito corriqueiramente percebido no Sertão, bem como em *Jesuíno, o profeta*.

2.2 Seca no Sertão: castigo Divino?

Para se entender a problemática da seca no Sertão, recorre-se à possibilidade entendida por grande parte dos sertanejos que, pobres e abandonados pelas políticas

públicas que deveriam assisti-lo, passa a inferir que uma força superior tende a massacrá-los em forma de castigo, mantendo-os sentenciados a viver na penúria.

Sobre a ideia de que a seca no Sertão é percebida como castigo Divino, Antunes menciona que:

Os nordestinos tendem a atribuir à Natureza ou a Deus a responsabilidade pelos graves problemas da região, tornando, assim, seu mundo social uma realidade dada e, portanto, imutável (ou, se mutável, não dependente dele, mas de Outro). (ANTUNES, 2002, p. 126).

Os grandes períodos de seca na região Nordeste também são citados por Bastide, apontando que:

Há secas que ficaram famosas: a de 1790 a 1793, conhecida como “Grande Seca”; a de 1824-1825, acompanhada por uma epidemia de varíola; e principalmente a de 1877-1879, com 5780 mortos, 125.000 expatriados, dos quais alguns foram obrigados a comer cadáveres pelo caminho para também não morrerem de fome – seca que acarretou a perda de 180.000 cabeças de gado; a de 1915, com 30.000 mortos, 42.000 mil imigrantes e o desaparecimento de 680.000 bois, mais de dois milhões de cabras e carneiros, 122.000 burros e 211.000 cavalos. Mais perto de nós, houve ainda as de 1932 e de 1952-1953. Longos rosários de sofrimentos que explicam por que o vaqueiro vive no temor constante da cólera divina, que se abate impiedosa, sobre a terra.(BASTIDE, 1959, p. 85-86).

Em busca de solução para o problema da seca, o sertanejo se apega a rezas e crenças, promovendo rituais, acreditando que trará, por consequência, a chuva, como cita Araújo:

Aqui no sertão a vigília da chuva é a mais demorada de todo o Brasil. Espera-se por ela. Rezas e cerimônias religiosas são praticadas para vencer a periodicidade das secas implacáveis. Começam as observâncias tradicionais registradas no seu rico folclore do “**ad petendampluviam**”²⁶.(ARAÚJO, 1972, p. 33-34, grifo do autor).

O sertanejo é, por demais, envolvido nesses tipos de crenças e superstições voltadas para a sequidão. Dessa forma, os rituais se multiplicam, apegando-se o sertanejo ao que for, no desejo de que possa vir o alento tão esperado – as chuvas.

²⁶ Expressão oriunda do latim: para pedir chuva [diz-se das preces públicas ordenadas após tempos de grande estiagem]. Disponível em <<http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/ad%20petendam%20pluviam;jsessionid=jGnU9xKAKHxkTOXJsQBEZQ>> Acesso em 10 mai. 2014.

Logo, pode-se compreender que o sertanejo, por padecer à espera das chuvas, vive em constante conflito consigo e com aquele que ele passa a acreditar ser o “culpado” pela vida penosa que é percebida no Sertão. Atribuindo, portanto, essa “culpa” quase unicamente a Deus, desconhecendo, assim, que se o sertanejo fosse assistido de forma satisfatória por benfeitorias sociais, muito do seu sofrimento seria minimizado.

2.30 discurso de Jesuíno: parábolas e profecias do Sertão

A proposta deste tópico é demonstrar como Jesuíno faz uso de parábolas²⁷ como ferramentas de discurso, a fim de alcançar êxito em suas pregações proféticas. Por algumas passagens, Jesuíno as utiliza, fazendo com que sua mensagem chegue a seus seguidores em forma de alegorias, como fez Jesus Cristo.

Apresenta-se uma dessas parábolas utilizadas pelo profeta de Chico Anysio:

A vida e o mar

A comparação feita no discurso a seguir faz com que o sujeito seja levado a buscar, no mais íntimo do ser, sua verdadeira essência, seu real valor. Jesuíno argumenta, através desta parábola, que os problemas são visíveis, porém tenta advertir que são superficiais e, como o mar, lá no fundo a tranquilidade se distancia da turbulência que há na superfície.

O homem que se dedica ao sucesso na vida exterior não encontra um momento livre para experimentar a paz. A paz está aí, solta no mundo, ao alcance de todos. Mas não é fácil alcançá-la. Para obter a paz o homem tem que procurar o ritmo que está no mais profundo de si mesmo. A paz está nas profundezas de cada ser humano, porque a vida é semelhante ao mar. A superfície do mar está sempre em movimento, mas o fundo do mar está com águas paradas. Se nossa vida é atirada no mar da atividade, fica na superfície, onde a água não para de se mover, onde tudo é sempre atribulado e difícil. Precisamos nos tornar conscientes de que a paz vive lá no fundo de nós mesmos. (ANYSIO, 1993, p. 72).

Neste sentido, Jesuíno revela, através da parábola, que a verdadeira paz está no que é pouco visível ou palpável. No interior de cada ser humano. Quando se entende que as tribulações são coisas superficiais, mas que com a busca no profundo de cada ser,

²⁷ Conforme Sanoki (2013, p.110), “Parábola é um gênero literário e seu conhecimento nos apresenta o uso de uma técnica utilizada pelos grandes filósofos para fazer conhecer ou transmitir ideias novas, fazendo analogias ou colocando de um lado um fato conhecido para comunicar algo novo ou incompreensível”.

este possa realmente se conhecer e se encontrar. As profundezas de cada ser humano, como mencionado equivalendo ao fundo do mar, tornam-se algo que nunca foi explorado e que, cada um pode, e deve, utilizar-se da calma e da paz que o fundo do oceano, e de si mesmo, podem proporcionar.

O discurso de Jesuíno também vai de encontro ao que, propriamente dito, seria a finalidade do profeta – o uso das profecias. Na narrativa, ainda que mencione sobre o fato de não serem ensinamentos, apenas conselhos, o profeta determina, através do discurso profético, que mudanças não de vir e que a vida das pessoas será transformada. Para tanto, há a extrema necessidade de que as pessoas possam acreditar que isso é possível e que tudo aquilo que elas acreditarem é capaz de que aconteça tal qual ele mesmo proferiu. Jesuíno não prevê a data da provável mudança, mas afirma que, pela fé, essa mudança virá. Cita-se:

Quando esta fartura virá, ninguém poderá dizer. Mas que virá é certo. A terra dá frutos e esses frutos pertencem ao homem. Se o fruto da terra é nosso, nós temos o direito de o colher. Um dia, Maria do Socorro, um dia há de vir em que não só as suas, mas todas as panelas estarão cheias. **Todas**, porque esta é a lei de Deus e esta lei está acima da vontade dos homens. (ANYSIO, 1993, p. 151).

O profeta Jesuíno faz uso de mais uma parábola de modo a profetizar e chamar a atenção das pessoas para que possam crer que algo melhor está por vir. A fartura mencionada por ele não será usufruída apenas pela pessoa que o escuta, mas o grifo representa que todas as pessoas serão beneficiadas pela lei Divina, que também é reconhecida nesta pesquisa como profecia e, assim, aqueles que acreditam, aguardam cumprimento.

O Profeta menciona a terra como geradora dos frutos que todos consumirão com fartura. Fartura esta que pode ser rebuscada nos primórdios bíblicos, quando da concepção da terra, na qual o Criador gerou Adão e Eva e os deu fartura abundante (GÊNESIS 2, 9).

Jesuíno, ao citar que “o fruto da terra é nosso”, nessa concepção, tenta mostrar a ideia de coletividade, como apregoa por todo seu discurso. Não se utilizou dos pronomes “seu” ou “meu”, mas, como em tantas outras situações, revela que todos têm direito às bonanças que possam levar para uma vida com riqueza e fartura. Cabe citar que a riqueza que, por vezes, Jesuíno menciona não se refere a bens financeiros, mas principalmente ao apego espiritual e à família. Como cita:

[...] e o menino apresentou-se, levantando o dedo, com um sorriso bonito como o de qualquer criança.

– Pois aí está a sua riqueza: a mulher a quem ama e o filho de quem cuida. São pobres, como eu, mas estão vivos e, o quanto é possível, saudáveis. (ANYSIO, 1993, p.19).

Neste sentido, Jesuíno menciona a família e a saúde como ideais de riqueza que, realmente, importam. Menciona também, no contexto, que a fartura a que se refere é algo que provoque contentamento não só físico, mas principalmente de ordem emocional, voltado para uma aproximação espiritual com o Criador.

Em outra situação, que pode equivaler a uma espécie de profecia, Jesuíno aborda a ideia de que um novo momento está prestes a chegar. O novo reino que se pode inferir que seja o “retorno glorioso”, já mencionado nesta pesquisa, como o momento em que o Messias regressa para levar seus seguidores ao paraíso. No trecho em questão, Jesuíno fala sobre um mal que o ser humano deixa florescer em si: a violência para com os outros; um mal que faz com que a pessoa se sinta no direito de ser desumano. Assim, Jesuíno comenta sobre a violência e profetiza sobre uma era vindoura.

O mundo precisa de harmonia e para isso os sentimentos devem ser de celebração. Há muita coisa a ser louvada e um dia essas coisas serão festejadas. A violência é inútil, só gera maus frutos. Essa é a sabedoria, é o que a vida nos ensina e aos ensinamentos da vida os inteligentes não podem dar as costas. Uma era de paz está se aproximando. A violência será varrida da face da Terra. (ANYSIO, 1993, p.29).

Na citação acima, pode-se perceber a veia profética de Jesuíno. Quando diz que “a violência será varrida da terra” e que “um reino de paz está se aproximando”, apresenta uma profecia clara e objetiva. Pode-se fazer aqui um pequeno paralelo com o Evangelho de **Marcos** (1, 15), em que se lê: "O tempo é chegado, dizia Ele. O Reino de Deus está próximo. Arrependam-se e creiam nas boas-novas!".

Desta forma, analisando-se o seu discurso, infere-se que o profeta se faz entender na medida em que cada pessoa provoca em si o seu próprio fim. Trocando em miúdos, Jesuíno determina que as pessoas são exatamente aquilo que querem ser. A nova era mencionada, por vezes, Jesuíno deixa a entender que é uma nova vida ainda nesta vida. A partir do momento em que as pessoas promovessem uma mudança em si mesmas, como sugere: “Quando todos nós decidirmos que assim será. O homem é o

grande e verdadeiro juiz dos seus atos e, por se comandar, é ele quem decide”. (ANYLIO, 1993, p.29).

O poder de decisão mencionado pelo profeta Jesuíno pode equivaler ao que se aborda nesta pesquisa como “revolução”, explanada mais detalhadamente nos tópicos a seguir, que parte de uma revolta individual, a fim de que possa ser contemplada, em momento posterior de forma coletiva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No entendimento que nenhuma pesquisa pode ser dada como concluída, chega-se neste momento do artigo apresentado sobre a escrita de Chico Anylio, *Jesuíno, o profeta*, compreendendo que são inesgotáveis as maneiras interpretativas a que um texto literário possa ser submetido. O objeto de estudo tratado neste texto não poderia ser diferente e muitas temáticas ainda podem ser esmiuçadas acerca da personagem principal (Jesuíno) e sobre o Nordeste, principalmente em relação ao sertanejo. Com isto, espera-se que a feitura desta pesquisa contribua para que caminhos diversos tenham sido abertos e que o autor – Chico Anylio – possa ser bem mais apreciado e discutido na qualidade de escritor, mesmo com o nome tão bem quisto no cenário da mídia brasileira sob a função de humorista.

No tocante à temática, a conceituação mencionada proporcionou a compreensão dos fundamentos que envolvem o tema messiânico, bem como as diferenciações teóricas existentes entre o messianismo e o profetismo. As diversas pesquisas realizadas acerca dos dois termos e todos os aspectos envolvidos no tema propuseram o entendimento de que o messianismo é um movimento amplo e complexo, que abarca até mesmo o profetismo. Baseado nisto, chegou-se a uma ideia aproximada do que poderia ser instituído como uma definição para o messianismo, mesmo entendendo que quando se estabelece uma definição “fechada” de algo, corre-se o risco de contra-argumentação, mas, assim, abrem-se cada vez mais debates preciosos e importantes sobre determinada temática.

Pôde-se inferir que o messianismo é um movimento religioso, social ou político que envolve os seguidores em torno da figura de alguém considerado libertador ou redentor das mazelas sofridas pelo povo. Alguém que através de promessas de dias melhores (ou de salvação) possa manifestar uma sede de transformação em seus

seguidores, a fim de provocar, no meio que os cerca, uma revolução que os liberte da condição de indivíduos cativos ou dependentes de um sistema, seja ele religioso, social ou político, que de alguma forma os mantiveram sob custódia do poder que vigora.

Sobre a ideia de que se compreendeu que o messianismo agrega até mesmo o profetismo, o entendimento causado é que o profetismo, na verdade, precede, ou seja, a figura de um profeta equivale a um anunciador daquele que possa vir na condição de messias, sendo assim o pré-messias.

Sobre o *corpus* deste artigo, culminou-se que, através dos mais relevantes conceitos e fundamentos que esta pesquisa se apropriou, a personagem fictícia de Chico Anysio, Jesuíno, pode ser percebida como sugere o título do próprio livro, tal qual um profeta, tornando-se marcante na narrativa como um aliviador das penúrias que acometem o sertanejo.

A abordagem teológica citada neste artigo demonstrou a forte presença da religiosidade do sertanejo e, principalmente, da personagem fictícia Jesuíno. As credences, as parábolas e as profecias utilizadas no transcurso desta pesquisa traçaram a ligação que há entre a personagem de Chico Anysio e a vida (religiosa) do nordestino sertanejo.

O aspecto trabalhado nesta pesquisa demonstra que o *corpus*, *Jesuíno, o profeta* carrega em seu conteúdo essa forte presença e apego do sertanejo à religiosidade, bem como é percebida na narrativa uma marcante e acentuada crítica social em relação ao desamparo que o sertanejo é acometido. No entanto, o profeta Jesuíno surge para atenuar através, não de milagres, mas de sua fala serena e revigorante, de modo que o sertanejo comece a sentir valor no pouco que lhe parece oferecido pela vida.

As palavras do Profeta são transformadas em bálsamo cicatrizante para todos aqueles que, já sem esperança de melhoria de vida, têm no discurso verdadeiro e amável do velho andarilho do Sertão, vislumbrado por Chico Anysio, a certeza de dias melhores.

REFERÊNCIAS

ANYSIO, Chico. **Jesuíno, o profeta**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

ANTUNES, Nara Maria de Maia. Caras no espelho: identidade nordestina através da literatura. In: BURITY, JoanildoA. **Cultura e Identidade: Perspectivas interdisciplinares**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

ARRUDA, G. **Cidades e sertões: entre a história e a memória**. São Paulo: Edusc, 2000.

BASTIDE, Roger. **Brasil, terra de contrastes**. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1959.

BÍBLIA. Português. **BÍBLIA SAGRADA**. Tradução João Ferreira de Almeida. Revista e atualizada no Brasil. 2. ed. Barueri – SP: Sociedade bíblica do Brasil, 2008. 1664p.

CUNHA, Euclides. **Os sertões**. São Paulo: Círculo do Livro, 1991.

DANTAS, Zé; GONZAGA, Luiz. Acauã. Intérprete: Luiz Gonzaga. In: Luiz Gonzaga. **Adeus, Pernambuco**. [S.I.]: Victor, p1952. 1 CD. Faixa 3. Remasterizado em digital.

DÉCIO, João. Profetismo, messianismo e utopia na obra do padre Antônio Vieira. **Revista Letras**. Santa Maria, n. 24, p.49-56, jan, 2002. Semestral. Disponível em: <<http://w3.ufsm.br/revistalettras/letras24.html>>. Acesso em: 10 jul. 2014.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio século XXI escolar: o minidicionário da língua portuguesa**. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

GÊNESIS. In: **BÍBLIA SAGRADA**. Tradução João Ferreira de Almeida. Revista e atualizada no Brasil. 2. ed. Barueri – SP: Sociedade bíblica do Brasil, 2008.

MACHADO NETO, Zahidé. **Estrutura social dos dois nordestes na obra literária de José Lins do Rêgo**. 1971. 118 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas)

MADURO, Otto. **Religião e luta de classes**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1983.

MARCOS. In: **BÍBLIA SAGRADA**. Tradução João Ferreira de Almeida. Revista e atualizada no Brasil. 2. ed. Barueri – SP: Sociedade bíblica do Brasil, 2008.

PEREIRA, Vicente. Orelha. In: ANYSIO, Chico. **Jesuíno, o profeta**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. **O messianismo no Brasil e no mundo**. São Paulo: Dominus editora, 1976.

QUEIROZ, Maurício Vinhas. **Messianismo e conflito social**. São Paulo: Ática, 1981.

SANOKI, Koichi. Parábola: um gênero literário. **Revista eletrônica espaço teológico**. São Paulo. Vol. 7, n. 12, jul/dez, 2013, p. 102-112. Disponível em <<http://http://revistas.pucsp.br/index.php/reveleiteo/article/view/17365/12893>>. Acesso em 01. jul. 2015.

ROSSI, Luiz alexandre. **Messianismo e modernidade: repensando o messianismo a partir das vítimas**. São Paulo: Paulus, 2002.

TOLEDO, Roberto Pompeu de. O legado do Conselheiro: Cem anos depois, Canudos é uma ferida e um emblema do Brasil. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org.). **O clarim e a oração: Cem anos de Os sertões**. São Paulo: Geração Editorial, 2002. p. 93-121.

VELLOSO, João Paulo dos Reis. **Messias**: das Premonições (Antiguidade clássica e profetas) ao filho de Deus (e à virgem). Livros do futuro. Rio de Janeiro, 2015.

DA INQUIETAÇÃO DA MORTE

Bárbara Costa Ribeiro²⁸

Resumo:

Este trabalho comenta alguns mecanismos estéticos da prosa de Rachel de Queiroz no romance *O Quinze*, ao tratar da morte como matéria artística e temática, interessando-se também por vislumbrar a própria inquietação em relação à morte no que diz respeito ao nascimento de uma obra literária.

Palavras-chave: Morte. Criação literária. *O Quinze*.

Abstract:

This study brings some comments about aesthetic aspects of Rachel de Queiroz prose in the novel *O Quinze*, dealing with the idea of death as a matter of literary creation.

Keywords: Death. Literary creation. *O Quinze*.

Flagra no céu uma “estrelinha moribunda” (QUEIROZ, 2011, p. 108) o vaqueiro Chico Bento, enquanto, à interpelação da mulher, decide se cede ou não cede o filho menor, ainda de colo, aos cuidados da madrinha Conceição.

Neste ponto do romance *O Quinze* (2011), talvez já se tenha superado, na leitura e na narrativa, o pior que se poderia ver das consequências terríveis da seca, muito embora, com esta tímida esperança de um desfecho mais alegre – ou ainda, menos fúnebre –, não nos chegue qualquer alívio, qualquer torpor amenizador.

Afinal, como se superará a perda dos outros dois meninos, filhos de Chico e Cordulina, um morto à estrada, outro desaparecido? Como superar a deserção dos bichos, ou mesmo a morte da primeira ovelhinha? Como superar todo o horror do narrado? E já aí começa o poder da obra: na inquietude que desperta e da inquietude que ela nasce.

Dor, morte, melancolia, perda, solidão, impotência. Mesmo na singeleza da estrelinha moribunda a brilhar no céu como um arremedo de esperança, ainda paira por todo lado a forte imagem evocada da morte, pairam o lamento e a perda, imagens construídas por Rachel de Queiroz ao longo da prosa e imagem que faz pulsar esta prosa

²⁸ Graduanda em Letras-Português pela Universidade Federal do Ceará

do início ao fim. A morte, portanto, também como o que faz respirar, com vida, uma obra literária, faz existir a estrutura narrativa da ficção.

Estrela moribunda pode ser uma esperança. Mas, como seu próprio nome diz, alcunhado pelo olhar de Chico Bento, é o retrato de uma esperança cansada, ínfima e manchada de sangue, um sangue sugado por ele mesmo das próprias mãos ao matar a ovelha alheia que ao final de todo o sacrifício também lhe foi negada.

Na obra *O Quinze*, muito longe de apenas um retrato documental da seca, mais profundo que isto, instaura-se uma estética da morte, cuja plasticidade não tem por princípio congelar, higienizar e afastar o horror, mas trazê-lo à tona da única maneira que interessa, ficcionalmente, única honestidade e verdade possíveis: através de uma poética.

Foi a escritora Ana Miranda quem sugeriu, provavelmente munida de leituras anteriores, a noção de que, através da escritura do romance *O Quinze*, Rachel de Queiroz tentava, de algum modo, compreender a morte, estando ela mesma enferma, a tatear a morte.

À época do nascimento do livro, segundo relatou Ana Miranda no seminário “Linguagens da Seca: 100 anos da seca de 15 e 85 anos de *O Quinze*, de Rachel de Queiroz”, através da fala “O quinze e as varinhas de mata-pasto de Rachel”, ministrada na Universidade Federal do Ceará no segundo semestre de 2015, Rachel se encontrava de cama, sofrendo com problemas de saúde que despontavam para a suspeita de tuberculose, doença sem cura então. Era o ano de 1930, e a mocinha Rachel faceava de perto a possibilidade de não resistir.

Era 1930, sim, e já não era 1915, e o livro nasceu, com a força de um testemunho, ou talvez mais potente que isto, com a força da impossibilidade de testemunhar o que não se viu nem se viveu, lacuna esta que vigora de maneira imprevisível dentro da literatura, a recriar a realidade, mais real e pungente do que a própria matéria vivida.

A estética que cria Rachel para tentar sondar e compor esse cenário da destruição dos corpos e da terra se revela no romance, sobretudo, através de imagens de luz. Na obra, a morte se faz ver como claridade impiedosa, brancura, luminosidade. Assim, está por todo canto: no sol inclemente, como bola de fogo sobre as cabeças; na casa do Logradouro, toda branca; na “estrada infundável, chamejante e vermelha”.

Nesses processos, ao mesmo tempo em que a prosa de Rachel se inquieta com a questão da morte, vai criando um cenário de sensações sinestésicas, impossíveis de serem ignoradas, e erguem o romance a uma experiência artística e sensível que não reduz seu peso temático, mas trabalha junto a ele. Nesses jogos de apresentação estética, a escuridão da morte pode ser luz, e o contraste visual sugere ainda a ideia de uma morte que se faz potência criadora, traz o texto à vida.

Que inquietação terá sido esta que moveu a mão de uma menina, atada a seu próprio leito, anos depois da seca, sem ter, de fato, visto o horror de tudo aquilo que então registra a sua pena com abrasadora beleza?

Maurice Blanchot (2011), em seu ensaio “A literatura e o direito à morte”, afirma, logo de início, que a literatura parte de uma inquietação, seja ela uma questão íntima do autor, uma questão diluída no mundo, ou mesmo do próprio embate entre querer escrever e não saber como fazê-lo, ou por que se faz, mas lançando-se, em seguida, à feitura da obra, com essa ou apesar dessa inquietação. Nasce, assim, o escritor.

Não é a obra que nasce dele, mas ele nasce no instante em que nasce o livro, e logo após se perde, isto é, some o homem. Daí, não é difícil concluir a desobrigação de um autor em experimentar na pele qualquer coisa que ele mesmo queira narrar, ou se sinta impelido a narrar. Indícios da identidade do autor serão perdidos, e, se forem achados – porque há sempre um nome na capa do livro –, esses indícios deixarão de importar como elementos representativos, porque agora a obra respira inteira, funda a si, comunicando aquilo que ela quer articular ou desarticular.

A indagação inauguradora de toda ficção se direciona à linguagem. Aquela inquietação primeira se torna exclusivamente matéria de poesia, perdida e encontrada na poesia, de acordo com o que pondera ainda Blanchot, mais à frente, no mesmo ensaio já citado:

Qualquer obra é obra das circunstâncias: isto quer dizer simplesmente que essa obra teve início, que começou no tempo e que esse momento do tempo faz parte da obra, já que, sem ele, ela só teria sido um problema insuperável, nada mais do que a impossibilidade de escrever (BLANCHOT, 2011, p. 315).

Assim, *O Quinze* é produto de uma circunstância, o ano de 1930, e de um lugar, a cama de Rachel de Queiroz, ao mesmo tempo em que nasce também em 2015,

ao mesmo tempo em que, não tendo Rachel visto, enquanto adulta e cônica, os horrores da seca, o romance é também o próprio ano de 1915, um outro 1915, o da obra.

Todas as ranhuras do tempo se tornam coisa da própria obra, rictus que se abre incansavelmente para dentro, frutífero, para um universo ficcional que comunica ao humano (o que lê e o que escreve) no momento em que ele mesmo também se entrega à ficção, se rende ao poder das imagens, da luminosidade torturante do sertão ficcional, do sangue nas mãos do vaqueiro, tudo isso imprescindivelmente possível só através das palavras do romance, que tem em si a força de comunicar um testemunho que não poderia com o mesmo vigor ser comunicado por um documento, por um registro processual, e disso se depreende também a compreensão de que o testemunho da prosa de Rachel é possível, e única possibilidade que interessa à literatura, mesmo não tendo a autora visto ela mesma o que foi a seca pintada em seu romance.

No capítulo “A testemunha”, da obra *O que resta de Auschwitz*, encontramos nos estudos de Giorgio Agamben (2008) algo de pertinente sobre a diferenciação entre os tipos de testemunha e o contorno da identidade do indivíduo a que seria permitido, de fato, testemunhar. Esse testemunho é, ao mesmo tempo, impossível. Só contará, de fato, do horror presenciado, aquele que o presenciou até o fim, e se calou no processo, não podendo, portanto, jamais falar dele, já que voltou emudecido, ou mesmo não sobreviveu à experiência que seria matéria do testemunho legítimo.

Do mesmo modo, interessa ao escritor, como neste caso interessa à Rachel, e interessa, em algum nível, a todo humano, falar da morte, compreender a morte, ainda que não sejamos nós, jamais, as testemunhas possíveis dela, uma vez que só poderia compreender a morte aquele que por ela passou.

A morte é, então, inquietação maior porque nem mesmo ela é o fim garantido, já que nós, os vivos, não a experimentamos como *o nosso fim*, mas como *o fim do outro*. Somos sempre a segunda ordem de testemunha, não a que vive a morte, mas a que observa a morte ao redor. É o que conhecemos de mais extremo à vida, mas mesmo acerca disso não podemos testemunhar, porque nós, que estamos vivos, vemos a morte acontecer ao outro, sempre fora.

Aí surge a literatura em seus muitos poderes, em brincar com a impossibilidade, a impossibilidade de narrar, a impossibilidade de morrer, e assim tornar tais impossibilidades possíveis. Mais que isso, torná-las concretizadas.

Exatamente da impossibilidade de narrar a experiência nasce a escritura, que já não deve nada à verdade, mas inventa sua própria realidade.

Muito provavelmente a isso se deva o arrebatador poder da prosa de *O Quinze*, que, mais do que o testemunho das coisas reais, nasce como o testemunho das coisas possíveis, e, sem a invenção literária, nenhuma realidade nos seria possível, palpável. O ato de linguagem na atitude que pressupõe a feitura de um romance, de uma obra de ficção, é muito mais do que um ato. É o próprio existir, é o tornar-se existência.

Rachel tenta languageirizar a morte porque nomear seria dominar, possuir, compreender. Ou melhor, segundo afirma Blanchot, porque, “quando falamos, tornamo-nos senhores das coisas com uma facilidade que nos satisfaz” (BLANCHOT, 2011, p 330). De tal modo, falar sobre a morte, dar nome a ela, seria, quem sabe, uma atitude tranquilizadora, que poderia atuar como a força que move a inquieta mão de uma moça vislumbrando a morte, na tentativa de não mais temê-la, de enfim entendê-la.

Mas a atitude extrapolou-se. A literatura é inquietação, e o ato literário de linguagem não comporta a tentativa de dominar e compreender essa inquietação, só a alimenta.

O que se instaura na ficção é um total perder-se nas incompreensões e impossibilidades, tornando-nos senhores de nada, deixando que a própria obra viva, e nos suprima, ao mesmo tempo dando a nós mais matéria em que pensar, com que nos inquietar. Aí está, provavelmente, um grande poder da ficção, que se vincula à morte. Não repousa a literatura, como que tranquila, na atitude de compreender o que seria morrer, mas se faz ela própria morte, incompreensível, e, ainda assim, irresistível.

O que é, então, *O Quinze*, este romance? O que foi para quem já o leu, o que será para quem o lerá, o que é para nós, que o lemos, se ele já não é ou nunca foi a seca em si, o sertão em si? O que é um livro, um romance, uma obra de ficção? Bem, ainda nas palavras de Blanchot,

o livro, coisa escrita, entra no mundo, onde cumpre sua obra de transformação e negação. Também é o futuro de muitas outras coisas, e não apenas livros, mas, pelos projetos que podem dele nascer, pelos empreendimentos que favorece, o conjunto do mundo do qual é o reflexo mudado, fonte infinita de novas realidades, a partir de que a existência será o que não era (BLANCHOT, 2011, p. 324).

O que faz, então, a ficção é tirar a segurança da palavra comum, da pressuposta veracidade do testemunho, e trazer para o palco a invenção, a ausência

criadora como única verdade possível, a falta de um referente real a que deva prestar contas, como que sempre devedora.

A ficção é inaugurar a invenção do vazio, que se adensa na literatura, vazio que se torna possível, morte que se torna legível, permanecendo, ainda, incompreensível, constante chama que alimenta a fogueira da criação ficcional.

A literatura dança com a morte exatamente porque é a única que estabelece, na vida, a concretude do que seria o não existir: abdicar os referentes, as coisas reais, a seca, o ano de 1915, para criar, na supressão destes, ou na desobrigação de lhes render tributo, um quinze ainda mais arrasador, potente, triste, doloroso.

A seca passa a ser, assim, a própria palavra. A seca é todo adjetivo de *O Quinze*, cada uma de suas construções poéticas, a luz intensa, o excesso de claridade, a morte, as imagens que só existem na palavra do romance, é a “estrada infindável, chamejante e vermelha”, de que se não vê as cores com os olhos da carne, nem mesmo a estrada, mas aí está ela, a palpitar, quente, no texto literário.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. A testemunha. In: **O que resta de Auschwitz**. São Paulo: Boitempo, 2008.

BLANCHOT, Maurice. A literatura e o direito à morte. In: **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

QUEIROZ, Rachel de. **O quinze**. 97 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

A TRADIÇÃO POPULAR NORDESTINA NA OBRA *AUTO DA COMPADECIDA* DE ARIANO SUASSUNA

Elen Karla Sousa da Silva²⁹
Sebastião Marques Cardoso³⁰

Resumo:

O presente trabalho tem como objetivo investigar a cultura popular nordestina, em especial as marcas da tradição oral na obra *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna. Notadamente híbrido, o texto do autor se identifica majoritariamente aos espetáculos de circo e à tradição popular, por sua maneira de apresentar os acontecimentos. Nesta obra, a moral católica aparece em primeiro plano, dialogando com o estilo quinhentista português de Gil Vicente e com as tradições locais e regionalistas do folclore brasileiro. Os instrumentos culturais mais relevantes na peça são as credices e a literatura de cordel da realidade regional brasileira, mais precisamente da realidade regional nordestina. Acredita-se que as lendas, mitos, contos populares e fábulas não fazem parte apenas do exótico no mural da literatura brasileira. Indagaremos, assim, se a grandiosidade do conteúdo comunicativo que percorre a narrativa deve-se à transposição de elementos da cultura popular brasileira presentes nas diferentes personagens e descrições do texto. Para o alcance desses propósitos, mergulharemos no aporte teórico de Ortiz (1992); Cascudo (1982; 1988); Vassalo (1993), Canclini (1983); Hall (2000), Antonio Candido (2010), entre outros.

Palavras-chave: Ariano Suassuna. Cultura. Literatura Brasileira. Literatura oral.

Abstract:

This study aims to investigate the Northeastern popular culture, in particular the marks of oral tradition in the work of the *Auto Compadecida* of Ariano Suassuna. Notably hybrid, author of the text is identified mostly to circus shows and the popular tradition, on the way to present events. In this work, the Catholic moral appears in the foreground, talking with the sixteenth-century Portuguese style of Gil Vicente and local traditions and regionalist of Brazilian folklore. The most relevant cultural instruments in the play are the beliefs and string literature of the Brazilian regional realities, specifically the northeastern regional reality. It is believed that the legends, myths, folk tales and fables do not just exotic part of the wall of Brazilian literature. Indagaremos, the grandeur of the communicative content that runs through the narrative due to the transposable

²⁹ Mestranda em Letras – estudos do texto e do discurso, pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, situada à linha de Pesquisa 3 – Texto Literário, Crítica e Cultura. Email: elenuema@gmail.com.

³⁰ Doutor em Teoria e História Literária (UNICAMP), atualmente professor da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), Departamento de Letras Estrangeiras. E-mail: sebastiaomarques@uol.com.br.

elements of Brazilian popular culture present in the different characters and text descriptions. To achieve these purposes. We dive into the theoretical framework of Ortiz (1992); Krab (1982; 1988); Vassallo (1993), Canclini (1983); Hall (2000), Antonio Candido (2010), among others.

Keywords: Ariano Suassuna. Culture. Brazilian literature. Oral literature.

Introdução

O presente trabalho tem como objetivo investigar a cultura popular nordestina e a relevância do folclore para a literatura oral, permeando a religiosidade, na obra *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna (2008). Enfatizamos que o texto aproxima-se dos espetáculos circenses e da tradição popular por sua maneira de apresentar os acontecimentos.

A escolha da obra *Auto da Compadecida*, como corpus dessa pesquisa, foi motivada por ser a produção mais representativa no conjunto da produção de Suassuna. Destacamos que a trajetória percorrida por Ariano Suassuna possui forte ligação com o Nordeste e, num contexto mais abrangente, com o popular. A intencionalidade da obra refere-se à moral católica, seguindo o estilo quinhentista português de Gil Vicente, buscando em determinadas tradições locais e regionalistas do folclore brasileiro.

Os instrumentos culturais mais relevantes no enredo são as crenças e a literatura de cordel da realidade regional brasileira, mais precisamente da realidade regional nordestina. Pesquisar e analisar o *Auto da Compadecida* é um mergulhar na cultura popular nordestina, seu folclore, sua nação e religiosidade.

A narrativa *Auto da Compadecida* é fundamentada em romances e narrações populares. Composta de elementos que expõem a cultura popular do homem do Nordeste, Ariano Suassuna aborda assuntos universais através de figuras populares, que mostram integralmente a figura do povo nordestino, um povo oprimido tanto por aspectos climáticos quanto sociais. O autor faz, ainda, uso do humor e da crítica ao falar sobre a realidade do homem nordestino.

Ariano Suassuna

Ariano Suassuna nasceu em João Pessoa, na época em que essa cidade ainda se chamava Nossa Senhora das Neves. Seu pai era João Suassuna, governador da Paraíba. Após o término do mandato, Ariano retorna com sua família para o sertão

paraibano, onde tinham terras. Muda-se para Taperoá, devido ao assassinato de seu pai. É nessa cidade que o autor faz seus primeiros estudos. No ano de 1938, a família muda para Recife, onde Ariano estudou pintura e música. Ingressa na Faculdade de Direito em 1946, começando a advogar em 1952. Entretanto, abandona a carreira para se dedicar à literatura e ao magistério, atividades que exerce até sua morte em 2014.

Suas principais obras são: Romance – *Romance d’A Pedra do Reino* e o *Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* (1971); *História d’O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão: Ao Sol da Onça Caetana* (1976). Teatro–*Auto da Compadecida* (1959); *A Farsa da Boa Preguiça* (1960); *O Santo e a Porca* (1964).

A obra teatral de Ariano Suassuna caracteriza-se por sincretizar o teatro de origem erudita com o de origem popular, ligado mais especificamente à cultura popular nordestina, utilizando-se do seu rico folclore.

Auto da Compadecida, peça que segue o modelo vicentino, é uma comédia de caráter popular e religioso, tem como protagonistas Chicó, o mentiroso ingênuo, e João Grilo, o malandro. Metem-se numa confusão, em virtude do enterro de um cachorro, que envolverá todos os personagens da trama: o padeiro tolo, sua mulher devassa, o bispo, o padre corrupto e o sacristão. Sem contar o cangaceiro Severino, responsável pelo assassinato em massa de todos, menos Chicó, que conseguiu se safar.

Para o julgamento dos mortos aparecem o Encourado (Demônio) e Manuel (Jesus). Todos eram pecadores. Por decisão de Manuel, o bispo, o sacerdote, o sacristão, o padeiro e sua mulher são mandados para o purgatório. Os cangaceiros são enviados ao céu. Já João Grilo, muito esperto, apela para nossa Senhora da Compadecida, que lhe dá uma segunda chance e o faz reviver, para que pudesse estar ao lado de seu amigo Chicó.

Emissário das remotas narrativas, das antigas tradições, em verso ou prosa, da cultura brasileira, Suassuna apresenta em sua obra a energia dos cordéis, dos cantadores, das representações autênticas da cultura popular do Brasil.

Cultura popular nordestina

Para Suassuna, a “cultura popular” constitui-se como “tradição viva, peculiar e fecunda, [...] fonte para uma literatura erudita fundamentalmente brasileira” (SANTIAGO, 1974, p.166). Com base nesse pensamento, as narrativas, a poesia dos cantadores, os contos, os folhetos de cordel, os espetáculos populares, tais como os autos guerreiros, os bucólicos, o bumba-meu-boi corroboram o repertório das nossas “raízes

tradicionais”. Estas, por conseguinte, representam um “material importante, intacto, que, concomitantemente, nos torna fiéis ao povo singular, distinto, complexo, conflitante, e nos recoloca no criativo caminho ibérico, mouro-negro, asiático e mediterrâneo do qual somos herdeiros” (apud SANTIAGO, 1974, p. 166).

Com as afirmações acima, observamos que Suassuna compartilha a ideia de “cultura popular” como base de uma idealização romântica que tende a integrá-la à noção de nacionalidade. Esta perspectiva o aproxima em certos pontos a autores que entendem a cultura popular como sinônimo de “folclore”, isto é, como um conjunto de objetos, técnicas e concepções – nomeadamente religiosas e estéticas – denominadas como “tradicionais”. Entretanto, em artigo intitulado “O que é cultura popular” (1963), o autor distingue a “arte popular” – viva, dinâmica e influente – do “folclore”, percebido como acervo de memórias estratificadas no tempo ou arquivo nacional, utilizando a declaração de Ortiz (1992, p. 22). A esta finalidade, Suassuna é mais sucinto:

A arte popular é realizada pelo povo, para atender a sua necessidade de viver, incluindo nessa necessidade os utensílios da vida cotidiana (cerâmica, pintura, escultura e arquitetura populares) e as diversões (música, poesia, dança e teatro populares). A arte popular, aqui é a arte do povo, do ‘quarto estado’. É de notar que às vezes essa arte alcança qualidade: isso ocorre principalmente quando o ‘quarto estado’ não se encontra dissociado do resto do povo, mas praticamente exprime uma unidade nacional. (apud FARIAS, 2006, p. 59).

Desta forma, percebe-se que, para Suassuna, a cultura popular manifesta-se nos objetos de uso diário e no lazer, configurando-se como a expressão do artista e do seu povo. Na esfera destas colocações, assinala que a “arte popular é a arte do povo, do ‘quarto estado’” – aquele dos pobres e analfabetos. Atrelada a esta designação, está a ideologia da unidade nacional, uma constante nas formulações do autor.

A Literatura de Folhetos / Popular

De acordo com Abreu (1999), a literatura de folhetos nordestinos é uma das expressões mais brasileiras, usual na região Nordeste e em regiões que acomodam os migrantes de origem nordestina. Com as grandes navegações, atracaram no Brasil trovadores e artistas populares, que expuseram em seus pertences culturais aquilo que alguns julgaram ser as origens dessa literatura.

É uma literatura ágil que alcança as mais diversas temáticas, como bjetivos variados, com ampla divulgação e anuência social, tanto em meios populares quanto nas

academias. O folheto é um canal popular de cooperação na vida do país, que concede à nação discutir a realidade, expressar suas exigências e anseios.

Conforme Zumthor (2000) embora sejam impressos, os folhetos designam-se por sua tradição oral, seus vestígios de oralidade e pela razão de serem produzidos para serem proferidos, lidos ou declamados, cantados em voz alta para um enorme número de indivíduos, mesmo o iletrado, os ignorantes, aspectos comuns às culturas que priorizam a oralidade.

No Brasil, o texto literário “popular” escrito em verso foi por muito tempo, mal entendido e recebido, descartado das pesquisas oficiais literárias, mantendo-se em ignorância por extenso período. Como primordial justificativa da lentidão no reconhecimento e na inclusão dessa particularidade literária nos estudos formais estão certas questões históricas como a introdução morosa da imprensa no país. A abertura dessa manifestação literária remonta por volta do século XIX e dispõe atualmente de uma ampla produção de folhetos e autores que compõem um cenário das inspirações dessa poética popular em nossa cultura.

Por meio de um detalhado levantamento do percurso histórico do cordel português, para Márcia Abreu, há ausência de unidade dessa produção, que compreende textos em verso, em prosa, gêneros diversos, produzidos e utilizados por classes amplas da população, não apenas as populares. Evidencia ainda que a provável característica de homogeneidade dessa produção não engloba o texto, nem os autores e nem mesmo o leitor, apenas a materialidade do cordel, sua aparência e seu preço (ABREU, 1999).

A literatura popular nordestina possui um corpus característico, não pelo modelo gráfico dos folhetos, mas, sobretudo, por sua particularidade de gênero literário edificado na oralidade associada à memória. A fundamental característica que garante singularidade aos folhetos nordestinos é a inflexibilidade de regras quanto à rima, à métrica e à composição do texto. Desse modo, as regras são conhecidas pelos autores e também pelo leitor; e, segundo Abreu (1999), esse rigor da forma aparenta ser uma criação brasileira, visto que, em Portugal não existe homogeneidade na escrita.

A grandiosidade de uma obra pode resultar de suas concepções: realidade e procedimentos formais, concebidas por contexto e estética. Para atingir os valores estéticos, é necessário recordar os enfoques sociais que integram a obra *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna. Assim, Candido (2010, p. 14) diz que a totalidade de uma obra não acarreta aceitar nenhum desses pontos de vista não concatenados como:

valores estéticos e sociais, podendo entendê-los unindo texto e contexto, em um entendimento dialeticamente honesto, em que a antiga visão que se esclarecia pelos fatores externos, guiado pela convicção cuja estrutura se relacionam como elementos necessários para o processo interpretativo, o “social” importa, não no sentido de causa, mas como elemento que exerce uma certa função na composição da estrutura, tornando-se, portanto, interno.

Discutindo o teatro moderno, Candido (2010, p. 14) expõe o seguinte: “O elemento histórico-social possui, em si mesmo, significado para a estrutura da obra, em que medida? Ou “seria o elemento sociológico na forma dramática apenas a possibilidade de realização do valor estético, mas não determinante dele?” Estes questionamentos revelam a preocupação com a dimensão do elemento sociológico na construção e no valor estético da obra.

Para Candido (2006, p. 53), “a arte, e, portanto, a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos”. Dessa forma, atenta que é necessário perceber os fatores sociais como elementos da estrutura, não como matéria fixada pelo ofício criador e isto favorece incluí-los entre os aspectos estéticos, pois, conforme Fausto (apud CANDIDO, 2010, p. 15), “tudo é tecido num conjunto, cada coisa vive e atua sobre a outra”. Candido assevera que,

O elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, linguísticos e outros. Neste nível de análise, em que a estrutura constitui o ponto de referência, as divisões pouco importam, pois tudo se transforma em fermento orgânico que resultou a diversidade coesa do todo. A Literatura, como fenômeno de civilização, depende, para se constituir e caracterizar do entrelaçamento de vários fatores sociais, a constituição neuroglandular e as primeiras experiências da infância traçam o rumo do nosso modo de ser. É possível que a constituição neuroglandular e as experiências infantis de um determinado escritor deem a chave para entender e avaliar a sua obra (CANDIDO, 2010, p. 18).

Em entrevista à Revista de Cultura Preá (2005, p. 68), Suassuna afirma que “a cultura popular é um caminho para o teatro brasileiro. É na literatura de cordel onde está o mágico e o maravilhoso. Quando eu escrevi “A Compadecida”, as pessoas me indagavam: “é uma peça regionalista?”. Aí, para não dar muito esclarecimento, eu dizia: “É”. Isso porque tinha cangaço na peça, mas eu sabia que não era”.

Conforme Santos (apud CASTRO, 2010, p. 85), em *Auto da Compadecida*, o cangaço não é ocupação, nem hereditário, trata-se de uma ação de batalha frente a uma condição social ou econômica dificultada. Apresentar o cangaço como uma

tentativa de vingança por um delito que não foi punido, como não ocorrência de Severino de Aracaju, personagem da peça *Auto da Compadecida* que lidera o cangaço e que em uma das cenas da peça rouba as personagens, determina suprimir o padre, o bispo, o padeiro, a mulher do padeiro e João Grilo. Após tais crueldades e com um histórico repleto de pecados, a personagem pode ser interpretada, sob uma visão desatenta, impetuosa e incapaz. Entretanto, a cena do julgamento traz uma esclarecimento ou justificativa de seus modos, Manuel “Jesus” afirma:

Contra o qual já sei que você protesta, mas não recebo protesto. (*dirige essa fala ao Demônio*). Você não entende nada dos planos de Deus. Severino e o cangaceiro dele foram meros instrumentos de sua cólera. Enlouqueceram ambos, depois que a polícia matou a família deles e não eram responsáveis por seus atos. Podem ir por ali. *Severino e o cangaceiro abraçaram os companheiros e saem para o céu* (SUASSUNA, 2008, p. 155) [grifo do autor].

Dessa forma, na expressão do cangaço, na intensa religiosidade, sob um ângulo crítico dos problemas sociais arrolados ao Nordeste, a peça *Auto da Compadecida* apresenta determinadas tendências da estética contemporânea, em que a arte molda o meio, inventa o seu público e as vias de penetração.

A produção de Ariano Suassuna reproduz a cultura popular e a religiosidade do povo brasileiro. A cultura popular nordestina compõe a base de seus trabalhos. Em *Auto da Compadecida*, a transposição da tradição popular e dos símbolos representantes do fantasioso nordestino comprova este fato. Além disso, a narrativa se estende para uma cultura popular nacionalista.

Auto da Compadecida recebeu evidência por ser "a peça mais popular do repertório brasileiro porque fundia a fé católica no que ela tem de mais visceral na formação da nacionalidade, e a existência cômica e patética do homem comum vilipendiado pelos poderosos" (MAGALDI, 2008, p.24).

O texto de Suassuna intenciona readquirir e reproduzir construções narrativas da comédia medieval e renascentista europeia e da comédia popular nordestina. Um fator essencial desse tipo de teatro é o seu estilo tradicional e grupal, no qual a lealdade a uma tradição é tão considerável quanto as ações religiosas e profanas inerentes a essas manifestações. A conversa é profundamente carregada por valores religiosos como se analisa nas alocações de João Grilo e Chicó. Destacamos que o catolicismo é revelado de maneira respeitosa, porém, não está isenta de julgamentos rígidos, mesmo que seja sob um caráter cômico.

A tradição popular nordestina em *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna

Em *Auto da Compadecida*, Ariano Suassuna apropria-se, de maneira dinâmica, de uma realidade do povo e da cultura de sua região, oferecendo-a para o teatro, em uma sequência de episódios heterogêneos que se estabelecem na condução do julgamento divino. No texto, há um inclinar sobre o popular, com uma aplicação de “causos”, de tema sobre histórias de cordel, adágios, provérbios, ditos populares e crenças. Percebemos, por exemplo, na ação do gato que “descome” dinheiro, o julgamento das almas, a flauta com a capacidade de ressuscitar, entre outros. Todo um universo que se afeiçoa pelas expressões folclóricas.

De acordo com Câmara Cascudo, em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*, o folclore “é a cultura popular tornada normativa pela tradição [...]. Qualquer objeto que projete interesse humano, além de sua finalidade imediata, material e lógica, é folclórico”. Deste modo, com embasamento em tal compreensão, muitos subsídios que empregamos como recursos na expressão da religiosidade, nas festas comemorativas, na culinária e tudo o que é referente à preservação de uma nação, poderão conceber-se como folclóricos. “O folclore deve estudar todas as manifestações tradicionais da vida coletiva” (CASCUDO, 1987, p.17).

A tradição religiosa é outra frequente em Ariano Suassuna, constituindo também uma realidade favorável ao sertanejo, que surge em destaque no *Auto da Compadecida*, por meio dos representantes do catolicismo “bispo, padre, sacristão, beatos, entre outros” e finalmente, o Cristo “representado por um negro” e a Compadecida “Nossa Senhora” que se apresentam combinando divindade e humanidade, aproximando-nos do celestial de maneira mais sensível e sem formalidades, assim como, de certa maneira, descobríssemos como bons amigos.

Nota-se que o autor relaciona sua própria ideologia, “a religiosidade, a moral tradicional e a abordagem crítico-grotesco do sertanejo sobre a sociedade, em concordância à visão dos folhetos de cordel. Há um ponto de vista cristão do mundo, catolicismo, faz alusão aos santos, tendo como intermediária Nossa Senhora ‘a Compadecida dos homens’, na reverência a Cristo, último juízo, que embora, se curva as solicitações de Maria”.

O Jesus (negro) e o Demônio (encourado) com indumentária de vaqueiro passam adequações locais. Há nestas particularidades físicas das personagens uma

influência do ambiente e das procedências históricas da constituição do povo nordestino. Resgata-se, ainda, a concepção religiosa que se difere no ambiente rural e urbano. Assim, é válido ressaltar que

[...] no interior, a religião assume o papel de reavivar e reforçar laços sociais, sancionando o modelo do compadrio nas relações de vizinhança. Portanto, a religião rústica é utilizada para justificar e reafirmar vínculos sociais profanos, já que ela atua como veículo de reorganização social e fator de coesão grupal para restabelecer interrelações abaladas. E é *sui generis*, na medida em que apresenta caráter de festa, em contraste com o catolicismo dogmático, moral e puritano do litoral. Dentro desse espírito de carnavalização enquadram-se também as danças dramáticas folclóricas, ligadas em geral à liturgia do Natal e ao mês de Junho (VASSALO, 1993, p. 62).

Encontramos a tradição popular, apresentada na obra de Suassuna, pelas mais diferentes descrições e personagens. A partir da figura da mulher do padeiro, com seus devaneios, caprichos, dengos e infidelidades amorosas; passando pelos tipos memoráveis de João Grilo e Chicó, que equilibram suas situações inferiores, através da astúcia e da habilidade de subverter a ordem natural dos acontecimentos, com espertezas arguciosas; calham, também, as figuras dos cangaceiros, tão peculiares do Nordeste e ainda dos coronéis, representados pelo Major que se gaba de seu passado ibérico, ao se avaliar um verdadeiro descendente da mais pura linhagem portuguesa. Ressalta-se no “popular” o conflito entre o bem e o mal, entre o pobre e o rico, entre o explorado e o explorador. Em relação a importância do popular, Barbero diz que:

[...] frente a toda tendência culturalista, o valor do popular não reside em sua autenticidade ou em sua beleza, mas sim em sua representatividade sociocultural, em sua capacidade de materializar e de expressar o modo de viver e pensar das classes subalternas, as formas como sobrevivem e as estratégias das quais filtram, reorganizam o que vem da cultura hegemônica e o integram e fundem como o que vem de sua memória histórica (2003, p. 117).

Há a capacidade em expor, por meio de um recorte da realidade, um gráfico que se pode aceitar abstraído do espaço/temporal da cultura popular. Tal abstração deriva de uma realidade moldada pelos elementos literários, mas que permanece fiel à realidade do texto. Soma-se a este conjunto determinados temas referentes ao repertório dos receptores e reconhecidos no universo das letras, livre dos empecilhos geográficos ou culturais e poderemos reconhecer na essência inventiva de Suassuna o domínio de sedução de sua obra.

Suassuna, em processo de assimilação da cultura popular, apresenta este fato para seu Auto:

João Grilo, virando o gato para Chicó, com o rabo levantado:
Tire aí, Chicó.
Chicó
Eu não, tire você.
João Grilo
Deixe de luxo, Chicó, em ciência tudo é natural.
Chicó
Pois se é natural, tire.
João Grilo
Então tiro. (Passa a mão no traseiro do gato e tira uma prata de cinco tostões).
(SUASSUNA, 2000, p. 56).

As situações resultantes da astúcia presentes nos tipos se mostram “inferiores” em alguns pontos, por exemplo, no econômico ou na força física, de maneira que as “saídas” encontradas pelas estratégias ardilosas derivam em situações engraçadas, atribuindo o sentido pitoresco.

A respeito do folclore brasileiro, a obra apresenta inúmeras situações, incluindo animais encontrados em lendas, adquirindo proporções inusitadas. Como exemplo: a Mula-Sem-Cabeça, Boitatá, a Cobra Norato e de uma ampla diversidade de pássaros e peixes, entre outros.

Chicó:
Foi quando eu estive no Amazonas. Eu tinha amarrado a corda do arpão em redor do corpo, de modo que estava com os braços sem movimento.
Quando ferrei o bicho, ele deu um puxavante maior e eu caí no rio.
João Grilo:
O bicho pescou você!...
Chicó:
Exatamente, João, o bicho me pescou. Para encurtar a história, o pirarucu me arrastou rio acima três dias e três noites. (SUASSUNA, 2000, p.58).

Referente aos cachorros, o folclore gera características negativas para o animal, relacionando-o à figura do demônio – o Cão. Este caso não se nota em demais culturas. Conforme Câmara Cascudo (1987), essa relação entre o cachorro e o demônio, na cultura brasileira, consiste em uma herança que nos foi deixada pelos africanos. Por sua vez, tiveram influência do povo árabe, visto que, para os muçulmanos, o cão seria um animal pecaminoso, impuro, entretanto, não demoníaco.

As lendas surgem, em geral, no anônimo coletivo, oralmente transmitidas de geração em geração, sobretudo as de assombrações, narradas de maneira simples, atraentes e persuasivas, produzidas pela imaginação. Nascem, nesse universo, as

situações fantásticas, oriundas da imaginação e criatividade, que a partir das suas condições simples e de credulidade, consideram os causos como verídicos e indiscutíveis: “Tinham me dito que o lugar era assombrado, mas nunca pensei que se tratasse de assombração de cachorro.”(SUASSUNA, 2000, p. 66).

No texto em estudo, o animal que realiza a façanha de defecar dinheiro é um gato, apresentado no episódio por João Grilo e Chicó, utilizado como objeto de astúcia e esperteza, sendo vendido à esposa do padeiro, atribuindo-se a ele a aptidão de “descomer” dinheiro.

Suassuna também expõe dois demônios, o próprio Demônio e o Encourado, este derradeiro uma figura que sobrevive como crença frequente no sertão nordestino difundido pela imagem de que o demônio transfigura-se em vaqueiro, para disseminar o mal e transitar o sertão.

Em sua vestimenta típica, recobre-se de couro e explora a caatinga árida como um vaqueiro para agitar o “gado”, reunindo as almas para condená-las ao inferno. Diz respeito a uma oposição à imagem do Cristo, como pastor de ovelhas, para encaminhá-las pelos bons caminhos ao paraíso.

A gaita como instrumento presente na tradição popular nordestina é exposta no *Auto da Compadecida* com o domínio lendário e milagroso/sobrenatural de ressuscitar os mortos. João Grilo, na sua habilidade de convencimento, persuade o chefe dos cangaceiros, Severino de Aracaju, que poderia morrer, peregrinar em outro universo, deparar-se com as almas, “visitar” o seu Padrinho Padre Cícero e, em seguida, regressar à vida simplesmente com toque da gaita que havia sido benzida pelo próprio Padre Cícero, em carne e osso.

Comprovando a veracidade de que a gaita poderia devolver a vida a um morto, João Grilo imita uma punhalada em Chicó e, em seguida, tocando a gaita, proporciona a sua ressurreição. É a astúcia vencendo a força e o anseio do homem em conhecer a vida após a morte, retornando à vida de acordo com seu desejo. Amparando-se da curiosidade natural do indivíduo para o que ocorre após a morte, Chicó diz ao cangaceiro ter perambulado pelo céu, deparado-se com Nossa Senhora e Padre Cícero e que este derradeiro teria lhe dito: “Essa é a gaitinha que eu abençoei antes de morrer. Vocês devem dá-la a Severino, que precisa dela mais do que vocês” (SUASSUNA, 2000, p. 125).

Percebemos, além disso, que o instrumento mágico, eficaz para ressuscitar um morto – na passagem, a gaita – é um artefato bem ao interesse popular e praticado com célebre constância pelos homens simples do sertão nordestino. A estes aspectos, que chamam a atenção ao riso pelos elementos hilariantes, adicionam-se o cenário de circo, acentuado pelo papel do palhaço, evocando um entretenimento popular, constante no gosto sertanejo.

São momentos iguais a estes que fazem o *Auto da Compadecida* constituir o reconhecimento rápido com as pessoas, onde a produção popular e a culta se envolvem. Isso se explica devido aos assuntos, problemas, temas e personagens do sertão constituírem os mesmos de outras terras, somente expressos por distintas roupagens.

Se partirmos do princípio que o ato criativo é uma via de mão dupla já que se completa no momento da leitura (da recepção) [...] O diálogo que pressupomos na realização artística, entre o emissor e o receptor chama a atenção para um terceiro elemento do âmbito da linguagem: o contexto (MOREIRA, 2002, p. 139-140).

Assim, as lendas fazem parte da oralidade popular e nas construções dos cordéis percorrem a produção de Suassuna ao reinventar, em sua obra, notadamente na peça *Auto da Compadecida*, o universo nordestino, absorvendo a fonte da tradição, com nuances de textos eruditos, ampliando as temáticas populares, buscando uma universalização.

Suassuna, ao buscar recriar o material conservado e suas fontes, para conseguir uma “qualidade artística necessária”, desloca-se até o espaço onde se encontra o “popular”, no caso os folhetos decordel, e apropria-se deles para criar uma arte erudita, conforme Suassuna, uma “verdadeira arte”, em plano universal. Contudo, esse modo é atualmente considerado restrito para o entendimento do campo cultural, visto que teria se limitado à dualidade do popular *versus* erudito, onde os dois tomam espaços distintos e definidos. Posição contrária pode ser percebida em Escosteguy (2001, p.117), ao entender que o popular está conexo inteiramente com a produção e o consumo.

Entretanto, esta produção se dá por meio de apropriações, resistências, conformismo e/ou ajustamento do “povo” para com ações que se executaram dentro de uma cultura dominadora. Essa postura é acertada com Hall (2003) em *Da diáspora: Identidades e Mediações Culturais*, na qual:

a tradição é um elemento vital da cultura, mas ela tem pouco a ver com a mera persistência das velhas formas. Está muito mais relacionada às formas

de associação e articulação dos elementos. Esses arranjos em uma cultura nacional-popular não possuem uma posição fixa ou determinada, e certamente nenhum significado que possa ser arrastado, por assim dizer, no fluxo da tradição histórica, de forma inalterável. Os elementos da “tradição” não só podem ser reorganizados para se articular a diferentes práticas e posições e adquirir um novo significado e relevância. Com frequência, também, a luta cultural surge mais intensamente naquele ponto onde tradições distintas ou antagônicas se cruzam. Elas procuram destacar uma forma cultural de sua inserção em uma tradição, conferindo-lhe uma nova ressonância ou valência cultural (HALL, 2003, p.259-260).

Conforme tais conjecturas, podemos asseverar que o tradicional e o moderno já convivem em um mesmo cenário social. Refletir sobre o popular na contemporaneidade constitui incluí-lo em contendas mais extensas que têm ocupado as discussões culturais nos últimos tempos. O progresso da globalização, a política neoliberal e a ampliação tecnológica são aspectos que têm determinado modificações admiráveis na vida social sob diferentes aspectos, até mesmo o da cultura. Nesse contexto, mostramos o popular e o dia a dia das camadas em dependência que ocupam lugar de evidência na sociedade contemporânea, pois requer estudos empíricos que busquem esclarecer a complexidade desses processos e suas relações com a economia, comunicação e consumo.

Para Canclini, as culturas populares compõem um processo de apropriação irregular dos bens materiais e simbólicos de uma pátria por parte da subalternidade e com uma competência específica para conduzir sentidos sobre a realidade através do trabalho e das práticas sociais (CANCLINI, 1983, p.43). Conforme a seguinte afirmação, podemos entender que esse âmbito do popular acaba constituindo lugar de recriação, o que evidencia uma leitura social e especialmente econômica do mundo.

Canclini incorpora a vinculação cultural e superioridade e delinea determinadas definições sobre a ideia de popular:

o popular não deve por nós ser apontado como um conjunto de objetos (peças de artesanato ou danças indígenas), mas sim como uma posição e uma prática. Ele não pode ser fixado num tipo particular de produtos e mensagens, porque o sentido de ambos é constantemente alterado pelos conflitos sociais. Nenhum objeto tem o seu caráter popular garantido para sempre porque foi produzido pelo povo ou porque este o consome com afeição; o sentido e o valor populares vão sendo conquistados nas relações sociais. É o uso e não a origem, a posição e a capacidade de suscitar práticas ou representações populares, que confere essa identidade (CANCLINI, 1983, p.135).

Tal compreensão sugere uma maneira de pensar o popular diferente da que foi apresentada anteriormente, na qual a cultura do povo era decodificada como essência, como fonte nacional e como forma de identificar a raiz cultural de uma nação por meio de suas práticas tradicionais. Assim, essa antiga forma de ver o popular se

apresenta complexa, pois não envolve elementos que, segundo Canclini, são essenciais para refletir o popular atualmente.

Lígia Vassalo (1993) analisa a sociedade e a cultura do Nordeste, considerando a produção de Ariano Suassuna. Avalia que o fato de o autor ter escolhido retirar as fontes de suas produções do campo periférico da cultura popular para incluí-las no espaço central de literatura citadina, configura uma visão crítica e um movimento de inversão carnavalesca. Ao considerarmos tal enfoque, percebemos predicados do hibridismo na obra de Ariano, como disse anteriormente Canclini.

Contudo, para Suassuna, as “práticas” que fez uso para a construção do texto podem ser explicadas como uma forma de fazer com que a cultura popular brasileira fosse mais representativa de uma identidade nacional, e, conseqüentemente, menos influenciada pela cultura externa, o “lixo cultural”, como se referia. Deste modo, essa forma de resistência, em favor da preservação da cultura popular, faz com que o autor, de certa maneira, cristalice o passado ao resistir ao moderno que parece incomodá-lo.

Conforme Lúcia Pimentel Góes (1984, p. 106–107), “lenda é uma narrativa localizada, individualizada, objeto de fé”, também acrescenta autora que “as lendas são a base fundamental da cultura dos povos”. Para se garantir a efetiva contribuição da “memória popular”, assegura-nos Ortiz (2003, p. 135): “é necessário que essa memória se transforme em vivência, pois é isto que garante a sua permanência”. Nessa lógica, as reproduções teatrais, funcionam como meio cristalizador daquilo que se constitui como “memória popular” em “vivência popular”.

As lendas, constantes nas histórias, como partes constituintes da literatura oral, caracterizam-se como bons artifícios do fenômeno folclórico. Este, por conseguinte, desde então, é distinguido como tradicional, anônimo e popular, com soberania da oralidade, ou melhor, da transmissão direta entre indivíduos, determinadas pelo envolvimento e pela proximidade.

As lendas estão estreitamente conectadas a outro modelo folclórico, que são as superstições e crendices. Nesse âmbito, encontram-se os presságios, profecias, o mundo sobrenatural, os literatos e devoções, os demônios, a magia, finalmente, um extenso elenco de peculiares representantes das autênticas manifestações folclóricas, que estão presentes no *Auto da Compadecida*. Outro exemplo passível de averiguação na escrita de Ariano Suassuna relaciona-se à questão de usos e costumes, notadamente

nos rituais, cerimônias, chamadas ritos de passagem que assinalam: comunhão, noivado, batismo, primeira, casamento e principalmente no sertão nordestino – a morte “com o canto das carpideiras do nordeste”.

Para tanto, as lendas, que se configuram como elementos tão importantes dessa cultura, manifestam-se como aspectos expressivos na obra do escritor. Segundo a definição exposta por Câmara Cascudo (s.d., p. 511) “lenda é um episódio heroico ou sentimental com o elemento maravilhoso ou sobre-humano, transmitido e conservado na tradição oral popular, localizável no espaço e no tempo”.

E ainda a respeito das lendas, o folclorista brasileiro Câmara Cascudo, em seu livro *Literatura Oral no Brasil*, diz o seguinte:

Iguais em várias partes do mundo, semelhantes há dezenas de séculos, diferem em pormenores e, essa diferenciação, caracteriza sinalando o típico, imobilizando-o num ponto certo da Terra. Sem que o documento histórico garanta veracidade, o povo ressuscita o passado, indicando passagens, mostrando, como referências indiscutíveis para verificação racionalista, os lugares onde o fato ocorreu (CASCUDO, 1987, p. 51).

Para Flory e Moraes (2005, p 40), a morte iguala todos os indivíduos e o sepultamento os diferencia. Chicó, quando está prestes a sepultar João Grilo, queixa-se por não poder dar um enterro honrado ao amigo, antes é coagido a abrir uma vala, para que João fosse facilmente enterrado como um indigente. Em seguida, a morte das personagens, dá-se início ao julgamento.

Já o recurso para a inclusão de Nossa Senhora entre as personagens acontece por meio de um verso popular. Os versos populares são delineados no texto do *Auto da Compadecida* de modo a familiarizar o receptor com o contexto, uma paródia da ave-maria é uma alusão aos folhetos de cordel, como no trecho em que João Grilo recita: “Valha-me Nossa Senhora, / Mãe de Deus de Nazaré! A vaca mansa dá leite, / a braba dá quando quer. A mansa dá sossegada, / a braba levanta o pé. Já fui barco, fui navio, / mas hoje sou escaler. Já fui menino, fui homem, / só me falta ser mulher” (SUASSUNA, 2000, p. 170).

Considerações finais

Podemos concluir que os elementos representativos da cultura popular inspiram a obra de Suassuna. A narrativa de Ariano Suassuna liga-se à tradição popular e aos elementos do saber popular. O autor apropria-se de modo dinâmico da realidade e

cultura do povo, expondo uma sequência episódios heterogêneos, que se estabelecem na condução do julgamento divino. Percebemos isso, por exemplo, na ação do gato que “descome” dinheiro, o julgamento das almas, a flauta com a capacidade de ressuscitar, entre outros.

Suassuna imprime, na obra, que o homem do sertão necessita ser absolvido de suas culpas, por vivenciarem variados problemas, tanto no aspecto climático, quanto social. Em virtude do sofrimento, o homem deve ser capaz de perdoar todas as maldades, decorrência de seu dia-a-dia e de sua batalha por sobreviver. Apresenta um povo religioso, perseguido pela seca, torturado pelo fantasma da fome e no combate contra a miséria. Desenha o perfil dos sertanejos nordestinos que são reprimidos à exploração a que foram, e ainda são, dominados por famílias de ricos coronéis que possuem solos e almas por amplas áreas do Brasil.

Incluso nesse contexto, João Grilo, personagem que representa os pobres explorados, é o homem do povo, é o peculiar nordestino que tenta sobreviver no sertão de modo inventivo, usando a exclusiva arma do desprovido, a esperteza, para conseguir resistir.

Enfim, o texto apoia-se na tradição oral dos romanceiros e histórias nordestinas. Há um inclinar sobre o popular, com uma aplicação de “causos”, de tema sobre histórias de cordel, adágios, provérbios, ditos populares e crenças. Desse modo, em geral, sugere uma abordagem regionalista ou, apenas, prepara um material regional direcionado a um entendimento estético mais trabalhado.

REFERÊNCIAS

ABREU, M. **Histórias de cordéis e folhetos**. Campinas: Mercado dasLetras/Associação de Leitura do Brasil, 1999.

CANCLINI, Nestor Garcia. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 1997.

CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

_____. **A personagem de ficção**, 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Contos tradicionais do Brasil**. Rio de Janeiro, Ediouro,s.d.

_____. Luís da Câmara. **Literatura oral no Brasil**.Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1987.

CASTRO, Telma Cristina Jesus de. **A memória cultural nas recriações de Auto da Compadecida e Farsa da Boa Preguiça sob o viés da polifonia de Bakhtin**. 2010. Dissertação de mestrado - Departamento de Letras, Artes e Cultura, Universidade Federal de São João del- Rei, São João del-rei/MG.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. **Cartografias dos estudos culturais: uma introdução latino-americana**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FLORY, Suely FadulVillibor. e MORAIS, Patrícia Irina Loose de. **De textos e receptores: o Auto da Compadecida, de Suassuna a Arraes, do teatro à minissérie**. São Paulo: Arte & Ciência, 2005.

GÓES, Lúcia Pimentel. **Introdução à literatura infantil e juvenil**. São Paulo: Pioneira, 1984.HALL, Stuart. **A Identidade cultural na pós-modernidade**.Rio de Janeiro:DP&A, 2000.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Liv Sovi (Org.) Belo Horizonte: UFMG; Brasília: UNESCO, 2003.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. 6. ed. São Paulo: Global, 2008.

MOREIRA, Lúcia C. M. de Miranda. **Invenção de Orfeu – uma teoria poética paralinguagem poética**. Tese (Doutorado em Letras). FCL – Assis, UNESP, 2002.

ORTIZ, Renato. **Românticos e folcloristas: cultura popular**. São Paulo: Ed. Olho d'água,1992.

REVISTA PREÁ. **Revista de Cultura do Rio Grande do Norte**, ISSN 1679-4176, Ano III, nº14, Setembro/ Outubro de 2005.

SANTIAGO, Silviano. **Situação de Ariano Suassuna**. In: SUASSUNA, Ariano.Seleta empresa e verso. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

SUASSUNA, Ariano, **Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: PocketOuro, 2008.

VASSALO, Lígia, **O Sertão medieval: origens europeias do teatro de Ariano Suassuna**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1993.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**.São Paulo: Educ,2000

CAMPOS DE CONCENTRAÇÃO NO CEARÁ: UMA REALIDADE RETRATADA POR RACHEL DE QUEIROZ EM *O QUINZE* (1930)

Yzy Maria Rabelo Câmara³¹
Yls Rabelo Câmara³²

Resumo:

Quando falamos de campo de concentração, remetemo-nos automaticamente aos campos de extermínio nazista. Muitos de nós jamais desconfiaríamos que os tivemos entre nós, mais amenos, é bem verdade, ainda que igualmente insalubres, durante as estiagens de 1915 e 1934. Tanto para os nazistas, na II Guerra Mundial, como nós, há um século, a estratégia dos campos de concentração serviu com uma desculpa etnocêntrica. Em nosso caso, os flagelados da Seca do Quinze aterrorizaram Fortaleza, que naquele momento se estava estruturando arquitetonicamente com base nas ideias francesas difundidas pela *Belle Époque*. Uma vez que a ideia de isolar os párias logrou êxito, quando da estiagem seguinte, o mesmo se deu, desta vez, estendido a outros municípios do estado. Esta realidade ligada ao fenômeno das secas sazonais que nos castigam foi plasmada por Rachel de Queiroz em seu primeiro, inovador e premiado romance: *O Quinze* (1930). Cem anos depois desta estiagem emblemática, o panorama político que trata do tema ainda não foi alterado como deveria e o retrato do Nordeste estampado n'*O Quinze* segue atual em muitos aspectos. Neste artigo buscamos mostrar

³¹ Yzy Maria Rabelo Câmara é licenciada e bacharel em Psicologia e bacharel em Serviço Social pela Universidade de Fortaleza e Universidade Estadual do Ceará respectivamente e mestra em Saúde Pública pela Universidade Federal do Ceará. zyrabelo@hotmail.com

³² Yls Rabelo Câmara é licenciada e especialista em Letras (Português – Inglês) pela Universidade Estadual do Ceará, mestra e doutoranda em Filologia Inglesa (Letras – Inglês) pela Universidade de Santiago de Compostela e especializanda no ensino do espanhol como língua estrangeira pela Faculdade Ateneu. ylscamara@hotmail.com

esta realidade obscura que o horror da Seca do Quinze provocou: a criação de campos de concentração, campos de contenção que para uma grande parcela de seus confinados significou o reduto final. Assim sendo, neste levantamento bibliográfico, primeiramente nos centramos nos campos de concentração *per se* para em seguida voltarmos nosso olhar para a contextualização dos mesmos na obra-prima desta que é uma das escritoras brasileiras mais importantes de todos os tempos, a primeira a ser aceita na Academia Brasileira de Letras e que orgulhosamente pertenceu à nossa seara, ao nosso Ceará.

Palavras-chave: Seca, Campos de Concentração, *O Quinze*.

Abstract:

When we talk about concentration camp, we automatically think about the Nazi death camps. Many of us never have never imagined that we had them among us, milder, it is true, although equally unhealthy, during the droughts of 1915 and 1934. For the Nazis, in World War II, and for us, a century ago, the strategy of concentration camps served as an ethnocentric excuse. In our case, the ones who suffered with the drought that took place in 1915 terrorized Fortaleza, which at that moment was architecturally structured according to the French ideas spread by *Belle Époque*. Since the idea of isolating the miserable sufferers has succeeded, when the next drought came, the concentration camps were extended to other counties within the state. This fact related to the phenomenon of seasonal droughts we have been punished with was shown by Rachel de Queiroz in her first, innovative and award-winning novel, *O Quinze* (1930). One hundred years after this emblematic drought, the political reality that deals with this issue has not changed as it should have and the picture printed in *O Quinze* keeps on being present in many aspects. This article tries to show this dark reality that the Drought of 1915 caused: the creation of concentration camps, containment fields that meant the final stronghold for a large portion of their confined ones. Therefore, in this bibliographical research, we firstly focus in the concentration camps *per se*, then we turn our attention to the contextualization of these concentration camps in this masterpiece, the one from one of the most important Brazilian writers of all time, the first woman writer to be accepted in the Brazilian Academy of Letters and who proudly belonged to our harvest, to our Ceará.

Key-words: drought, Concentration camps, *O Quinze*

Campos de concentração: uma realidade no Ceará castigado pelas grandes secas

É muito difícil compreender como um país tão rico em fauna e flora e com diversidades minerais e climáticas possa ser marcado por tanta discrepância sócio-econômica, conforme Oliveira (1994) e Silva e Bastos (1986); como se fosse não uma União Federativa, mas essencialmente dois “brasis”: um próspero, refinado e cultural situado no entorno litorâneo e um rudimentar, pobre e inculto localizado no sertão. A parte que coube ao nordestino foi marcada pela escassez; para sobreviver há que valer-se, muitas vezes, da agricultura familiar. De acordo com Câmara e Câmara (2015): A

economia nordestina estava embasada diretamente na agricultura e na pecuária. Esta região, no entanto, perdeu muito de sua importância econômica devido ao infortúnio de secas devastadoras e consecutivas.

Entre o final do século XIX e o início do século XX, a seca e os flagelados por ela ficaram na memória coletiva dos brasileiros ao serem atrelados ao atraso e à decadência física e moral. Conforme Castro (2010), o século XIX, impulsionado pela Revolução Industrial, trouxe consigo o afã de moldar-se ao modelo hegemônico de tecnologias, saberes e novos valores políticos e sociais. De acordo com Iser (2008, p. 16):

O Brasil do século dezenove procurava se inserir no admirável mundo novo da técnica e do individualismo como valor político e social. Mas, como é sabido, movia-se com dificuldade, preso por amarras estruturais, enquanto a sociedade saía do regime monárquico, agrário-exportadora e escravista. Era em si própria uma sociedade "entre" a modernidade anunciada e trazida pelas máquinas e pelo liberalismo, mas também definitivamente refém do relativo isolamento colonial e do mundo das hierarquias fixas.

A capital cearense vivia, segundo Silva e Bastos (1986), o descompasso que as demais capitais brasileiras experimentavam: buscavam ser evoluídas, mas eram cercadas pela realidade de pobreza absoluta de parcela considerável de sua população e dos habitantes do sertão, além do atraso socioeconômico, pautado em uma política oligárquica que era reforçadora desta condição miserável do binômio clientelista-coronelista em detrimento do sertanejo que não tinha o latifúndio monocultor - quando muito, possuía apenas a agricultura rudimentar de subsistência. Aliado ao forte sistema hegemônico de governo, segundo Câmara e Câmara (2015), a Igreja atuava de forma muito intensa para a manutenção da ordem por ser acrítica, ao mesmo tempo em que se encontrava em crise desde a projeção de ideologias marxistas, positivistas, liberais e maçônicas, além do Cristianismo rústico e que, na figura do pioneiro padre Ibiapina, vinculado com a realidade dura do sertão, desenvolveu uma realidade religiosa próxima da vivência do povo. Tal estratégia de Catolicismo popular de construção de açudes, cacimbas, cemitérios, capelas e “casas de caridade” teve seguidores no corpo clérigo e de líderes diversos como Antônio Conselheiro e Padre Cícero.

Diante deste cenário de turbulências e transformações sociais, políticas e econômicas, a seca, segundo Farias (1997), é uma marca indigesta para o sertanejo por ser um fenômeno que periodicamente desestrutura-lhe os meios básicos de sobrevivência e o leva a condições de miséria e mesmo de flagelo. Para aplacar os

efeitos drásticos de escassez suprema provocada pela estiagem, levas de nordestinos migram de seus territórios de origem em busca de oportunidades de (sub) trabalho. À luz de Neves (1995), tal fenômeno provoca notável desajuste social por impactar negativamente na economia, por catalisar atos criminosos e perda ou rebaixamento da moralidade e mesmo da fé cristã. É muito recorrente em circunstâncias similares de desvalia que a seca provoca, a grande incidência de assassinatos, suicídios, saques, prostituição e adoecimento psíquico grave.

O Ceará, estado marcado por histórico de secas, teve, nos anos de 1877 até 1879 uma seca tão profunda que provocou o ato desesperado de sertanejos de cruzarem a pé longas trajetórias, conforme Costa (2010) e Farias (1997), dos mais distantes e diversos municípios cearenses até a capital, com o objetivo de conseguirem a esperança da sobrevivência. Neves (1995, p. 95) coloca que diante do aumento abrupto de uma população de retirantes quatro vezes superior à população de Fortaleza, o caos foi instaurado, marcado por saques ao comércio local, desordens e epidemias, assim como a falta de moralidade insuflava um constrangimento à população provinciana cristã e neste contexto, a Igreja sentiu também um impacto muito forte pelo surgimento de movimentos messiânicos redentoristas.

Diante do cenário alarmante e crítico, o poder público precisou criar estratégias de enfrentamento. Por trinta e oito anos, foram utilizadas tecnologias simples de distribuição de alimentos em locais reservados aos retirantes, que foram denominados de abarracamentos. Segundo Neves (1995) e Farias (1997), além do envio de provimentos alimentícios, o governo utilizava-se de ações isoladas e pouco efetivas de movimentos sanitaristas e, com o empenho da Igreja e de membros da sociedade local, buscava a moralização das condutas dos sertanejos que beiravam a irracionalidade animal de impulsos e desejos. Além da inserção de novas tecnologias e saberes, houve também, por parte do poder público e da iniciativa privada, ações de isolamento, fazendo com que o retirante recebesse passagens para fora do estado.

Chegou o ano de 1915 e com ele, os ventos da bonança e da chuva decidiram ir para outras paragens. O sertanejo que esperava as bênçãos divinas derramadas do céu sobre a terra em forma de chuva, que lhe possibilitaria a manutenção da cultura de subsistência, enfrentou a cáustica realidade do flagelo humano com a ausência da água. Os jornais da época traduziam em palavras para a população o intenso sofrimento dos retirantes e, conforme Castro (2010), foi se tornando uma constante que

fazendeiros soltassem seu próprio gado para serem lançados aos infortúnio e morrerem nos campos sem pastagem, enlouquecimento provocados pela fome, levas de migrantes procurando uma fuga para sobrevivência acorrendo às cidades e aos postos de trabalhos das Novas Obras nos interiores e outras formas degradantes e moralmente condenáveis como saques, assassinatos e prostituição, não restando ao sertanejo, neste cenário assolado pela miséria, outra escolha: ou fugia para a capital e outras possíveis frentes de trabalho ou morreria literalmente de fome na mais completa penúria.

O movimento migratório periódico de retirantes para a capital foi sendo uma constante nos momentos de intensidade das estiagens, conforme Barreto (1990) e Farias (1997), devido à falta de políticas públicas que dessem aos cidadãos condições mínimas de permanência e sobrevivência em seus territórios de origem. Desde o século XIX, com o fortalecimento de conhecimentos sanitaristas e sociais, passou-se a acreditar que o adoecimento físico e/ou mental estava diretamente relacionado aos ares, aos lugares e às condições das águas, conforme a perspectiva hipocrática do saber médico. Tal revelação provocou a necessidade de criação de tecnologias e saberes sobre miasmas para conter a população que adentrava os limites da capital cearense à revelia, trazendo com sua presença, micro-organismos malsãos.

Diante do grave problema social imposto pela seca que gerava impacto direto para governantes, Igreja, intelectuais e a sociedade com um todo, foram estruturadas ações de reorganização do espaço urbano para disciplinar a expansão populacional e a instabilidade das ocupações provocadas pelo acréscimo de retirantes, assim como foram desenvolvidas medidas de assepsia urbana, de acordo com Neves (1995). No ano de 1859, Farias (1997) aponta que o engenheiro Adolfo Hebler elaborou a primeira organização urbana de Fortaleza que comemorava a prosperidade da província e a ausência de três décadas sem o fenômeno da seca. Este movimento coincidiu também com o momento histórico em que a capital buscava se inserir no padrão de aformoseamento da *Belle Époque*, marcando o final do século XIX e o começo do século XX com a construção de praças, jardins, ruas pavimentadas, transporte público por meio de bondes, iluminação pública e domiciliar a gás instituições públicas de asilos e hospitais.

Como foi próprio dos séculos XVIII ao começo do século XX, os considerados párias sociais eram confinados em espaços de isolamento (Foucault, 2000), como uma tecnologia utilizada pelo poder público e com ação inclusive militar,

para que a classe que estava emergindo não fosse atingida pela desordem dos menos válidos. À luz do que teoriza Castro (2010), os poderes públicos utilizaram-se de uma estratégia que já era conhecida, o abarracamento, adaptado ao cenário caótico imposto pela seca de 1915. Os retirantes provenientes das mais longínquas localidades cearenses foram abrigados não mais como na seca de 1877, mas amontoados em um espaço bucólico de quinhentos metros, coberto por cajueiros: o centro de concentração do Alagadiço. Assim sendo, a implementação de campos de concentração de refugiados foi a solução, no que se refere ao controle social, segundo Foucault (1996), encontrada pela sociedade hegemônica da época para conter as levas de retirantes que invadiam e saqueavam agora a já aformoseada Fortaleza:

Em 1915, contudo, estes saberes e estas experiências constituem uma nova instituição: o campo de concentração [...] O campo de concentração não é apenas materialização destes poderes e saberes mas ele próprio produz novos saberes e novas formas de poder (NEVES, 1995, p. 94).

Destarte, conforme Castro (2010), o Presidente do estado, Cel. Benjamim Barroso, tomou a iniciativa da construção do campo de concentração. Este nome deveu-se à distinção dos abarracamentos aleatórios, construídos em diversos pontos da capital pelos governos anteriores a 1915, que formavam um amontoado de retirantes vulneráveis que expunham suas mazelas à população provinciana moralmente rígida e que a esta, os miseráveis da seca representavam um fardo social muito pesado: de fazê-la conviver com seres em estado sub-humano.

O terreno destinado na seca de 1915 para acolher os retirantes foi estruturado para concentrar três mil homens, mulheres e crianças não higienizados e promíscuos que estavam a princípio amontoados no Passeio Público, a área reservada para o lazer e para a sociabilidade na Fortaleza de então. A justificativa adotada para a transferência dos flagelados para uma área nos arredores da capital foi, conforme Neves (1999, p. 99), a de ser uma ação humanitária, onde seriam distribuídos alimentos e socorros diversos, prestados em um ambiente arborizado, pois acima de tudo urgia ao poder público em sua política de controle social, preservar a honra das famílias provincianas e livrar a cidade do enfeiamento e contaminação dos ares, das águas e dos lugares assim como evitar a explosão demográfica de retirantes na capital, trazendo consigo sua miséria para uma população que já se encontrava cultuando o belo e o fútil.

Os registros de mortes por doenças e inanição, além dos casos de prostituição, assassinatos e suicídios fazem parte do legado de dor que marca a memória dos cearenses e que remete às estiagens. Mesmo havendo estradas de ferro ligando o interior à capital em 1915, construídas anteriormente pelas mãos dos próprios retirantes, não havia passagens de ter, doadas para todos. Então, na intenção de evitar maiores mazelas de uma jornada a pé, muitos flagelados escolheram a alternativa de buscar trabalho nas construções da comissão de Obras Novas Contra as Secas, uma das políticas públicas emergenciais de combate à seca e aos problemas a ela relacionados. Destarte, impedia-se que uma horda de migrantes esfomeados e doentes invadisse as metrópoles, neste caso, Fortaleza, causando-lhe os prejuízos de outrora.

Podemos fazer uma ideia do cenário da construção dos açudes públicos das Obras Contra as Secas, dividido entre engenheiros, auxiliares técnicos, operários e seus familiares. Castro (2010) afirma que o serviço era difícil e mal pago para os flagelados. Mesmo que se praticasse a caridade cristã, por meio da doação de esmolas, havia, por parte de muitos “cidadãos de bem”, a abominação deste exercício, pois para eles, a esmola poderia tornar-se um vício. A recorrência a esta forma de socorro fazia com que muitos retirantes fossem vistos com reserva, como preguiçosos e aproveitadores. Assim, por um lado, uma parcela da sociedade, dos intelectuais e dos poderes públicos mudou a maneira de ver retirante da seca e, por outro, o trabalho em obras destacou-se como meio de socorro à população faminta em 1915.

Quando havia a alocação de trabalhadores, os pagamentos eram diferenciados para os homens, que sempre recebiam um valor superior ao que recebiam as mulheres e as crianças. À luz de Castro (2010) e Neves (1995), neste cenário hostil da construção de obras contra a seca, era corriqueira a vivência de suicídios, assassinatos, prostituição e mortes por causas diversas. Os alojamentos para os retirantes que fizeram percursos longínquos eram insalubres e precários. A princípio não existiam devido à escassez infraestrutural de aquisição de madeiras, palhas e ramagens. Com isso, os abarracamentos para os trabalhadores ficavam expostos ao sol inclemente e ao relento.

Com relação aos sertanejos que partiram para Fortaleza, o governo local precisava tomar uma atitude para que a leva de retirantes não afetasse a ordem vigente e nem os interesses das “pessoas de bem”. Estas medidas eram urgentes e necessárias para que, segundo Oliveira e Campos (1994), não houvesse qualquer insurreição do homem

flagelado, desesperado de fome e que o mesmo permanecesse submisso à sua realidade hostil e ao sol inclemente e canicular. Conforme Neves (1995) e Castro (2010) ficou confinada no campo de concentração do Alagadiço (um espaço destinado, em teoria, a três mil sujeitos) uma população desvalida de oito mil habitantes, em um vasto campo arborizado de cajueiros e mangueiras, ainda que sem qualquer condição infra estrutural, onde famílias inteiras de flagelados se abrigavam do relento nas copas das árvores ou em barracas rudimentares sem conforto mínimo ou qualquer privacidade.

Neste contexto dantesco, as condições sanitárias eram deploráveis, a alimentação não atendia à demanda da população e com estes fenômenos, a proliferação de doenças e desfechos fatais eram uma constante, pois não havia serviço de saúde disponibilizado pela capital para a população em franca agonia e miséria absoluta. De uma iniciativa “humanitária”, o campo de concentração do Alagadiço fugiu completamente aos objetivos de seus idealizadores e passou a ser um local onde a promiscuidade era patente. A falta de moralismo como saques e assassinatos eram uma constante, assim como o adoecimento psíquico grave, visto que foram mencionados vários casos de perda total da razão e de altas taxas de suicídios.

O memorável farmacêutico sanitarista Rodolfo Teófilo foi um grande ativista contra a construção e permanência de campos de concentração nos arredores de Fortaleza, em especial por sua larga experiência como agente no combate às epidemias urbanas, como a varíola. Conhecedor do fato de doenças infecto-contagiosas serem transmitidas por meio de ambientes insalubres e pouco higiênicos, Rodolfo Teófilo sabia, desde o princípio, que o quadro de explosão populacional no local representaria um risco potencial não apenas para os flagelados, mas para os habitantes da capital e adjacências. Tentou, em vão alertar o poder público sobre a precariedade e risco do campo de concentração do Alagadiço para a população cidadina, mas seus esforços resultaram em uma luta inglória. Como ele mesmo defendia: “Fortaleza é um cemitério de crianças” (Teófilo *apud* Neves, 1995, p. 98). Infelizmente, comprovou-se seu vaticínio: as péssimas condições sanitárias, o amontoamento de corpos, a promiscuidade, a alimentação escassa aliada à falta de qualidade da água potável, a proliferação de moscas enquanto agentes transmissores de doenças e a distribuição de leite adulterado para os infantes catalisaram o desfecho fatal para retirantes em grandes proporções, em especial, os mais vulneráveis (idosos e crianças).

A Estrada de Ferro Baturité construída nos campos de trabalho pelos flagelados da seca de 1877 e que facilitou o acesso dos retirantes à capital cearense foi a mesma que recebeu, nos seus arredores e de modo insepulto, inúmeros cadáveres de flagelados. Tal como Rodolfo Teófilo previu, a partir do seu saber e vivência sanitarista: “A primeira visita que fiz ao Campo de Concentração deu-me a certeza de que em breves dias teríamos ali um Campo Santo”. (TEÓFILO, *apud* NEVES, 1995, p. 99). Assim sendo, ao invés de ser um campo de assistência aos desvalidos da Seca de 1915, o Alagadiço passou à nossa História como o macabro “Campo da Morte”, pela facilidade com que a mesma se fazia presente no local e consigo levou milhares de vidas.

Parte deste cenário de dor e desalento é plasmada com maestria por Rachel de Queiroz em sua obra primeira, *O Quinze*, publicado em 1930, e que desafiou a sociedade literata e leitora da época porque mostrou um *brasil* que o Brasil se negava a enxergar, retratado por uma jovem desconhecida e que ousou escrever sua versão da Seca do 15 em uma sociedade impermeável à voz da mulher. Sobre este tema versamos a seguir.

O Quinze e o retrato do Ceará no estio

A obra *O Quinze* (1930), de Rachel de Queiroz, relata de forma magistral o drama sofrido pelos retirantes da seca, que tomaram atitudes desesperadas ao soltar o gado para morrer à revelia e perderam a ética cristã de preservar os bens alheios. Não há ética na fome. Pela ótica de Neves (1995, p. 95), podemos afirmar que:

O romance, sem apelar para a sociologia da literatura nem para a teoria literária é uma representação do real sócio-histórico e, como tal, sujeito a apropriações que não correspondem necessariamente à ideia tradicional de “ficção” como algo irreal ou ilusório.

O romance, inovador por haver sido escrito por uma jovem de 20 anos, culta e transgressora, focou seu enredo em planos distintos que tinham como pano de fundo a Seca do Quinze, o eixo cidade-sertão e o binômio liberdade-confinamento. Retratando um Brasil que o Brasil desconhecia ou não queria conhecer, Raquel ousou distanciar-se do modelo de romance regionalista que até então se reproduzia na Literatura. Utilizando-se de uma linguagem jornalística, destituída de sentimentalismo, a autora reportou ao mundo o drama de seus conterrâneos menos afortunados.

As histórias que nos remetem àquela época fazem-nos vislumbrar um cenário horripilante: as pessoas, esqueléticas e famintas, disputavam as carnes apodrecidas dos animais mortos pelo meio do caminho com urubus igualmente esqueléticos e famintos. Nas disputas, não era incomum que as pessoas matassem outrem em busca do que comer: pais vendiam ou davam os próprios filhos para não vê-los morrer diante deles, a prostituição virou moeda de troca e a moral cristã neste sentido ficou obscurecida pela necessidade premente de se manter a vida, custasse o que custasse.

Da fome extrema à migração forçada, da esperança de melhores dias na capital ao confinamento no campo de concentração do Logradouro, da morte de pessoas próximas ou que a vida tratou de lhes aproximar ao escape último: o Norte ou o Sudeste do país porque o Nordeste ingrato, incansável devorador de seus filhos, já não podia lhes servir de lar.

Certamente a Seca do Quinze não foi a mais devastadora que tivemos, mas foi a mais emblemática porque legou-nos a estratégia dos campos de concentração, que retinham milhares de famílias despedaçadas, famintas e doentes nas cidades que ligavam o interior do estado à capital e nas fímbrias desta. O que importava às autoridades e aos fortalezenses, afeitos recentemente ao refinamento da *Belle Époque*, era que o horror instaurado na seca de 1877-1879 não se repetisse, quando hordas de flagelados invadiram o comércio local, saqueando e destruindo.

N’O *Quinze*, Raquel de Queiroz representa a *persona* do sertanejo sofrido em sua personagem Chico Bento, que junto à esposa e aos cinco filhos, empreendem a marcha forçada de deixar a fazenda onde moravam em busca de dias melhores. Com algum dinheiro junto com sacrifício, Chico compra mantimentos e uma burra no intuito de atravessar o sertão; almejava ir para o Norte, extrair látex, como tantos outros conterrâneos seus. No entanto, a sombra da morte passa a rondá-los; o filho mais velho, Pedro, foge com os comboieiros de cachaça e o mais novo, Josias, morre envenenado ao comer mandioca crua:

Lá se tinha ficado o Josias, na sua cova à beira da estrada, com uma cruz de dois paus amarrados, feita pelo pai. Ficou em paz. Não tinha mais que chorar de fome, estrada afora. Não tinha mais alguns anos de miséria à frente da vida, para cair depois no mesmo buraco, à sombra da mesma cruz. (QUEIROZ, 1930, p. 42)

Tempos depois, já no campo de concentração do Logradouro, desvalido e desesperançoso, reconhece uma antiga vizinha, Conceição, sua comadre e protagonista de outro plano do romance. Instruída e à frente de seu tempo para sua idade e condição social, a jovem dispensa o casamento e a maternidade; prefere o trabalho à monotonia da vida centrada em marido e filhos (ainda que posteriormente lamente estas lacunas em sua vida) e passa a ajudar os retirantes que chegam ao Logradouro. Depois de salvar a vida do afilhado, um dos filhos de Chico, Conceição faz-se responsável por ele e passa a criá-lo; não era mãe e não chegaria a sê-lo nunca, mas o pequeno supria sua necessidade de doação altruísta para com o próximo. Depois de algum tempo, conseguiu trabalho para seu compadre e passagem de trem até São Paulo, onde uma nova vida se iniciaria para ele e sua família.

Considerações finais

Passados cem anos da Seca do Quinze, o cenário político mudou bastante, mas não o suficiente como para solucionar o problema das estiagens nem para acabar com a indústria da seca, corrupta e vergonhosa. Antes, as ações governamentais visavam beneficiar o patrão e encurralar os flagelados e/ou fazê-los trabalhar nas frentes de obras e migrar para outras regiões do país, onde sofreriam o preconceito de haverem nascido no Nordeste desgraçado. Hoje, com a implementação de políticas públicas voltadas para o campo, o cenário é outro: não tão inóspito como outrora. Poderíamos estar em melhores condições, mas sobram-nos as boas intenções e faltam-nos Chico Bentos, Conceições e Racheis de Queiroz...

REFERÊNCIAS

BARRETO, Egídio. **Arquitetura do poder** - reflexão crítica da estrutura sóciopolítica e econômica do Brasil. 11. ed. Fortaleza: Edição do Autor, 1990.

CÂMARA, Y. M. R. e CÂMARA, Y. R. Canudos revisitado: uma breve análise do que foi a utopia de Antônio Conselheiro, ameaça à consolidação do poder da república no final do século XIX. **Entrelaces – Revista de Pós-graduação em Letras UFC**, ano 5, n. 5, p. 5-19, maio, 2015.

CASTRO, Lara de. As retiradas para os campos de açudagem na seca “Do Quinze”. **Revista Historiar**, ano 2, n.1, p.97 -122, 2010.

FARIAS de Paulo. **História do Ceará** - dos índios à geração Cambeba. Fortaleza: Tropical Editora, 1997.

FOUCAULT, Michel. **A História da loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1996.

ISER, Elvia Helena. **A lenda arrepiadora**. Um estudo antropológico da renúncia a partir da biografia de Antonio Vicente Mendes Maciel. Dissertação de Mestrado - PUC (Rio). p. 1-50, 2008.

NEVES, Frederico de Castro “Curral dos Bárbaros: os campos de concentração no Ceará (1915 e 1932). **Revista Brasileira de História**. Contexto, v.15, nº29, p. 93 - 122,1995.

OLIVEIRA, Jorge Hélio Chaves, CAMPOS, Nélon Luís Bezerra. **História do Brasil - De Pindorama ao Brasil atual**. Fortaleza: Coleção 2o Grau - Colégio GeoStúdio, 1994.

QUEIROZ, Rachel de. **O Quinze**. Rio de Janeiro: Editora do Brasil, 1930.

SILVA, Francisco de Assis, BASTOS, Pedro Ivo de Assis. **História do Brasil - colônia, império e república**. 2. ed. Revista e ampliada. São Paulo: Editora Moderna, 1986.

VIDAS SECAS E ASPECTOS DA REIFICAÇÃO

Rosana Baú Rabello³³

Resumo:

A partir de relações com *História e Consciência de Classe* (2012), de Georg Lukács, pretendemos estabelecer uma leitura sobre aspectos da reificação na análise de “Vidas Secas” (2008), de Graciliano Ramos. Consideramos a tentativa do autor do romance *Vidas Secas* em abordar a desumanização e a consciência reificada a partir da denúncia da condição social dos personagens retirantes.

Palavras-chave: Vidas Secas, Graciliano Ramos, Reificação, Lukács.

³³Doutoranda - USP.

Abstract:

From *History and Class Consciousness* (2012), of Georg Lukacs, we establish a reading on reification's aspects in "VidasSecas" (2008), by Graciliano Ramos, who addresses the dehumanization and the reified consciousness and speaks of social condition of characters like refugees.

Key-words: Vidas Secas, Graciliano Ramos, reification, Lukács.

Introdução

Marx, em *O Capital*, chama atenção para a predominância e universalização da forma mercadoria na sociedade capitalista. O processo em que predomina a troca de mercadorias dissimula o fato de que a produção e a reprodução da vida é uma façanha humana. Contudo, ao assumir a forma de mercadoria, os produtos do trabalho do homem ganham uma objetividade enganosa que, ao encobrir suas características sociais produzidas por meio da relação entre os homens, apresenta-as como autossuficientes. Esquecida sua origem humana e social, as mercadorias parecem movimentar-se sozinhas e constituir relações com outras mercadorias, de modo a prescindir da ação do homem, criando uma “ilusão fantasmagórica”. Reconhecemos nesse movimento o que Marx definiu como fetichismo da mercadoria. Ao lado da fetichização da mercadoria, há o processo conexo da reificação da relação entre os homens.

Desse modo, se por um lado, é possível reconhecer a “personificação” das mercadorias; por outro lado, identificamos a “reificação” dos homens e de seu processo de produção nas sociedades capitalistas (nas quais medramas relações mercantis). *História e Consciência de Classe* traz para o primeiro plano este último condicionamento que Lukács aponta como estrutural em todas as manifestações vitais (objetivas ou subjetivas) da sociedade capitalista .

Sendo a forma mercantil aquela dominante na sociedade capitalista avançada, ela influencia todas as manifestações da sociedade e influencia diretamente a relação entre os homens e entre estes e as instituições, o Estado, a arte, as ciências. Nesse processo, há o predomínio da coisa mercadoria sobre o sujeito: “a troca de mercadorias e suas consequências estruturais são capazes de influenciar toda a vida interior e exterior da sociedade” (LUKÁCS, 2012, p. 194-195)

Consideramos a tentativa do autor do romance *Vidas Secas* em abordar a desumanização e a consciência reificada a partir da denúncia da condição social do “outro” marginalizado. Essa construção também acaba por revelar um campo de forças socialmente estruturado a partir de assimetrias entre o narrador culto e os sujeitos retratados.

Esferas possíveis para leitura

Romance publicado em 1938, *Vidas Secas* aborda a problemática da seca e da opressão social. Este que é o quarto romance do autor, apresenta aspectos da desumanização que pode assumir-se como animalização ou coisificação dos homens:

– Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta.
Conteve-se, notou que os meninos estavam perto, com certeza iam admirar-se ouvindo-o falar só. E, pensando bem, ele não era homem: era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros. Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e o cabelos ruivos; mas como vivia em terra alheia, cuidava de animais alheios, descobria-se, encolhia-se na presença dos brancos e julgava-se cabra.
Olhou em torno, com receio de que, fora os meninos, alguém tivesse percebido a frase imprudente. Corrigiu-a, murmurando:
– Você é um bicho, Fabiano. (RAMOS, 2008, p.18)

Sob uma perspectiva da crítica histórico-materialista, não podemos deixar de abordar a obra de Graciliano Ramos como representação de um Brasil em que as contradições históricas que acompanham a formação do país são apreendidas e internalizadas esteticamente na forma literária. É importante perguntar, na leitura crítica materialista do romance, qual tensão social alcançou ser vista e expressa e, ainda, qual tensão social se esconde atrás da aparente neutralidade de um narrador que, segundo Antonio Candido (1987, p. 106), aparece como um “procurador das personagens”.

Nesse sentido, é interessante remeter à imagem da arte como experiência social decantada. Ao entrar em contato com essa experiência decantada em “*Vidas Secas*”, há várias camadas de leitura que é possível estabelecer. Uma delas é a proposta deliberada de o autor engajado, associado à literatura empenhada da década de 1930, apresentar uma história sob a perspectiva dos vencidos, a qual abarca a compreensão das personagens, pobres retirantes. Há um esforço claro de procurar problematizações que tendem a perspectivas libertárias, tanto em relação a questões psicológicas das personagens, como a questões mais gerais, em seus questionamentos ao sistema de valores e opressão, que apresentam aspectos supraindividuais.

É interessante compreender a presença do romance e da estrutura literária que ele comporta relacionada a um contexto social específico. Desse modo, como nos alerta Antonio Candido,

As áreas de subdesenvolvimento e os problemas do subdesenvolvimento (de atraso) invadem o campo de consciência e da sensibilidade do escritor propondo sugestões, erigindo-se em assunto que é impossível evitar, tornando-se estímulo positivo ou negativo da criação. (CANDIDO, 1987. p. 157-158)

Também é possível pensar as representações a partir da condição de classe e das lutas sociais. Ver na degradação do homem uma consequência da espoliação econômica, não de seu destino individual. Os retirantes representados no livro não são vistos como vítimas da natureza implacável da seca, mas como indivíduos sujeitados a condições que lhes imputam uma consciência reificada em que objetos, cultura e instituições sociais aparecem como fantasmagorias. Para Fabiano, por exemplo, Governo é algo distante, perfeito, que não devia errar e cuja constituição e função não é possível definir. Ao ser preso por um dos representantes do Estado, o soldado amarelo, Fabiano conjectura:

Então por que um sem-vergonha desordeiro se arrelia, bota-se um cabra na cadeia, dá-se pancada nele? Sabia perfeitamente que era assim, acostumara-se a todas as violências, a todas as injustiças. E aos conhecidos que dormiam no tronco e aguentavam cipó de boi oferecia consolações: - Tenha paciência. Apanhar do governo não é desfeita. Mas agora rangia os dentes, soprava. Merecia castigo? E, por mais que forcejasse, não se convencia de que o soldado amarelo fosse governo. Governo, coisa distante e perfeita, não poderia errar. (RAMOS, 2008, p. 33)

Ainda é interessante observar algumas relações de produção no nordeste brasileiro, com suas formas específicas de manifestação de lutas de classe. Nesse campo, revelar-se-iam também aspectos do nosso desenvolvimento desigual e combinado do capitalismo³⁴. Nesse romance, publicado em 1938, sobressai uma visão do processo histórico de modernização, aparecendo com clareza aqueles que ficaram apenas com a face do atraso nesse processo.

³⁴Sobre a questão, Francisco de Oliveira, em seu ensaio *Crítica à razão dualista* (2006), comenta que “O ‘subdesenvolvimento’ pareceria a forma própria de ser das economias pré-industriais penetradas pelo capitalismo, em ‘trânsito’, portanto, para as formas mais avançadas e sedimentadas deste; todavia, uma tal postulação esquece que o ‘subdesenvolvimento’ é precisamente uma ‘produção’ da expansão do capitalismo. (...) Em resumo, o ‘subdesenvolvimento’ é uma formação capitalista e não simplesmente histórica”. (p. 32-33)

No Brasil da década de 1930, Graciliano permite pensar a coexistência entre o capitalismo avançado da ideologia trabalhista do período da industrialização e os aspectos da exploração do subtrabalhador rural que aparece como categoria que não seria superada pela modernização. Na narrativa circular que inicia com a fuga da família de retirantes para encontrar uma nova fazenda onde poderiam habitar e sobreviver às vicissitudes da seca, não obstantetermina com uma nova fuga, sonhando com as possibilidades de vida na cidade, o narrador conhece a história brasileira e sabe que fugir ao problema da seca é entrar no ciclo maior do capitalismo nas cidades.

Um “sonho” circunscrito às possibilidades de um sistema que, enquanto tal, comuta formas de aprisionamento do campo pelas da cidade “civilizada”. (...) Situa essa aspiração do sujeito ainda dentro dos muros do sistema. (ABDALA JÚNIOR, 2012, p. 146).

Essa percepção do narrador marca ainda outra camada de leitura possível para a narrativa, a do caráter distanciado das relações entre aquele sujeito que é apresentado como objeto da narrativa, com o desvelamento de sua reificação; e o trabalho do intelectual, o qual é representado pelo próprio ato de narrar. Essa construção pode pôr à prova uma posição historicamente constituída, pois o narrador que mergulha no olhar das personagens através do discurso indireto livre não some nas personagens, mas revela um olhar analítico. Assim, a saga da família de retirantes possibilita a observação daquilo que se configura como exploração do trabalho e negação dos direitos básicos à vida, mas indica também um problema que se apresenta na própria representação desses indivíduos na arte. No romance, esse processo de representação é construído através da negociação entre as personagens letradas, Fabiano e família (inclusive a cachorra Baleia, cuja voz e lógica é apresentada por meio do discurso indireto livre), e o narrador letrado, que organiza a experiência e denuncia a exploração do trabalho e a desumanização da sociedade:

Move o conjunto da narrativa um sistema de simpatias (um tanto ‘superiores’, as personagens não saber falar e o narrador as ajuda) e de diferenças marcadas (em que o olhar do narrador sobre seu outro de classe diz muito sobre o emissor da cultura e sobre a fratura social, vista por um ângulo “de cima”. Fica em relevo a complexidade do material em relação aos modos de apreensão da realidade artisticamente convencionalizados. Sobretudo, ganha vulto a complexidade, ou as dificuldades sem solução à vista do ponto de vista sobre o “outro” (de outra extração social), o que dá a medida da fratura, mais do que intenta superá-la em palavras. (PACHECO, 2015, p.48)

Assim, a própria linguagem e a formação literária que se propõe denúncia da condição social do “outro” marginalizado revelam tensões de um campo de forças

socialmente estruturado, esse que faz com que o narrador construa uma oscilação reveladora de correspondências na assimetria das relações entre intelectual e os pobres.

Existir arte como um setor exclusivo do mundo da vida é já por si mesmo uma forma de legitimar a reificação. A separação arte/vida é já uma capitulação. Entretanto, a arte preserva, como observa Terry Eagleton, a força capaz de questionamento do mundo administrado: arte que serve – porque legitima – o processo crescente de reificação é a mesma que pode combatê-lo. Mas se o faz é por dentro, como envolvida nesse processo, e não por fora, como uma prática imune à reificação. (BASTOS, 2005, p.4)

É possível entender que, na arte, a distância entre sujeito e objeto encontra uma expressão que apresenta a configuração dessa problemática e não a sua solução. Não se deve esquecer essas questões quando se discute a desumanização das personagens em “Vidas Secas”. Essa voz do narrador, que empresta a fala e organiza a experiência das personagens, já estabelece uma distância entre sujeito e objeto.

Vidas Secas parte da reificação da personagem de quem foi suprimida a fala. A saída poderia ter sido dar voz a Fabiano a exemplo de tantas narrativas de 30, de modo a escamotear a reificação. Graciliano assume a reificação como ponto de partida. Isso já determina uma segunda forma de reificação, desta vez na moldura da própria obra. (BASTOS, 2005, p. 3)

Na historiografia, a relação contemplativa e imediata entre sujeito e objeto do conhecimento cria espaços intermediários e irracionais que descolam os eventos de sua totalidade. Na obra de arte, contudo, essa separação e distanciamento intransponível entre sujeito e objeto pode permitir justamente denunciar essa distância, fazê-la sensível.

É sobretudo importante reconhecer que os textos literários utilizam a linguagem e a ideologia (que talvez não sejam realidades diferentes) para um fim inédito: arrancando-as de certa maneira a si mesmas, dão-lhes finalidade diferente, pondo-as a serviço duma realização que pertence ao domínio do literário (MACHERREY, 1971, p. 55)

A partir do distanciamento criado pelo narrador, que é o “procurador das personagens”, como nos lembra Antonio Candido, o texto cria uma possibilidade distanciadora que gera um estranhamento da reificação daquele que identifico como outro, como sujeito às adversidades do fetichismo da mercadoria. Entendemos que esses são elementos que apresentam o aspecto daquilo que é possível identificar como experiência social decantada pela obra de arte.

A reificação das personagens e possibilidades críticas

O romance de Graciliano Ramos coloca o sofrimento social como fruto da exploração e da reificação dos indivíduos explorados³⁵. Acompanhando a “mudança” da família de retirantes fugindo da seca (no primeiro capítulo), estamos aparentemente diante de um mundo pós-apocalíptico – com a família composta por Fabiano, Sinha Vitória, os meninos Mais Novo e Mais Velho e a cachorra Baleia andando léguas sem água ou comida, matando o papagaio de estimação num arroubo de desespero para acabar com a fome, com Fabiano deitado no chão, sorvendo água barrenta de um buraco para tentar sobreviver. Uma imagem de ficção que se apresenta como uma das facetas do desenvolvimento brasileiro.

A chegada a uma nova fazenda com um abrigo e trabalho durante o período das chuvas deveria ser transformadora para a família de Fabiano, mas a condição de miséria e exploração se perpetua, mesmo em momentos que soam como abundância. Nas palavras de Fabiano, agora há “uma, duas, três, quatro, muitas estrelas, havia mais de cinco estrelas no céu”. (RAMOS, 2008, p.14) Enfim, as perspectivas são poucas, a contagem das possibilidades e sonhos é curta mesmo. Fabiano cuida de terra alheia, é extremamente explorado, roubado nas contas, não pode sonhar em dormir como gente em uma cama mais confortável que a cama de varas; e a sombra da ignorância – bastante pertinente para manter a exploração – sempre o persegue e o impede de se defender, de usufruir de qualquer possibilidade de emancipação.

O trabalho literário realizado por Graciliano Ramos para narrar “de dentro” do discurso indireto livre a vida desses explorados é construído no sentido de fazer entender que: “A condição comum ao menino mais velho, ao mais novo e à cachorra Baleia é a da reificação. *Vidas Secas* narra o mundo reificado e a luta dos homens pela liberdade.” (BASTOS, 2008, p. 134)

Essa luta pode ser expressa pelos vários questionamentos sobre o sentido e o valor das coisas e eventos que cercam as personagens. Esses questionamentos são pontuados no sentido de desvelar processos de reificação e denunciar o olhar limitado à percepção da história e das instituições como poderes enigmáticos e de rigidez

³⁵a influência da forma mercantil aparece sob um véu misterioso que coloca os caracteres sociais do trabalho dos homens como elementos objetivos, que existem exteriormente aos homens, que possuem qualidades sociais naturais e autônomas. Dessa forma, a relação social entre os homens assume a “forma fantasmática de uma relação entre coisas” que movem-se por leis próprias estranhas à vontade dos homens. A relação que é estabelecida com as diferentes esferas da sociedade é a mesma daquela estabelecida com o mecanismo econômico, como algo estranho, cuja objetividade aparece construída pelo homem, mas, ao mesmo tempo, como algo fora do seu controle.

fantasmagórica. O efeito desumanizante pode aparecer como uma retórica sobre a reificação e ser identificado como um mecanismo crítico do autor³⁶.

Na festa de Natal, para a qual a família se prepara com roupas novas, embora mal ajambradas, e em direção à qual seguem léguas a pé, os meninos Mais Novo e Mais Velho revelam que há um poder imponderável nas coisas que os cercam:

Livres dos nomes, as coisas ficavam distantes, misteriosas. Não tinham sido feitas por gente. E os indivíduos que mexiam nelas cometiam imprudência. Vistas de longe, eram bonitas. Admirados e medrosos, falavam baixo para não desencadear as forças estranhas que elas proventura encerrassem. (RAMOS, 2008, p.82)

Os objetos e a vida que se move na cidade, na festa ou na fazenda são, como o aponta Lukács (2012), “arrancados do complexo de suas determinações reais e colocados num isolamento artificial” (p.331). São fetichizados como coisas que existem em si e por si.

Nessa condição, somos levados a refletir sobre a relação fantasmática com as coisas que nos colocam a impressão de que elas não são feitas pelos homens. Nesse universo, se esfumam também as relações dos homens entre si. A vida e sua reprodutibilidade aparecem como um mecanismo que sempre existiu e cuja existência não se explica, apenas se reproduz como fato natural, como condição. O sujeito “é incorporado como parte mecanizada num sistema mecânico que já encontra pronto e funcionando de modo totalmente independente dele, e a cujas leis ele deve se submeter” (LUKÁCS, 2012, p. 204). Graciliano talvez comente esse movimento quando apresenta Fabiano como “coisa” entre outras da fazenda, como algo que se coloca como força de trabalho, como uma mercadoria que tem seu valor de troca no mercado medido pelo tempo socialmente gasto para produzi-la – tempo social investido na produção desse homem e o seu possível descarte como coisa entre coisas:

Fabiano, uma coisa da fazenda, seria despedido quando menos esperasse. Ao ser contratado, recebera o cavalo de fábrica, perneiras, gibão, guarda-peito e sapatos de couro cru, mas ao sair largaria tudo ao vaqueiro que o substituísse. (RAMOS, 2008, p. 23)

Denuncia-se, assim, um sujeito barrado pela alienação no trabalho e, portanto, incapaz de cumprir a ideia de que o homem difere das coisas, podendo ser

³⁶Entendemos que a concepção de reificação não se atém aos caracteres psicológicos individuais, mas ao conjunto de relações da totalidade. De todo modo, é possível, a partir da compreensão das personagens de *Vidas Secas* e de sua relação com o registro narrativo, notar uma imagem da alienação e da reificação que nos parece interessante como experiência.

algo diferente do que é, pois a alienação tiraria dele a possibilidade de escolha na definição dos rumos de sua vida. Dessa maneira, a sociedade se “naturaliza”, ou seja, aparece como algo dado, natural, necessário e eterno, e não como resultado da ação humana.

Essa percepção dialoga com o que Lukács apresenta como objetividade ilusória assentada na estrutura mercantil, em que as relações entre pessoas tomam o caráter de relação entre coisas. As questões centrais observadas no estudo da reificação são aquelas decorrentes do caráter fetichista da mercadoria como forma de objetividade, assim como do comportamentamento dos sujeitos inseridos neste processo. Com efeito, o homem submete-se material e psicologicamente a uma realidade abstrata e fragmentada e passa a deixar de perceber as mediações entre ele e a totalidade. Começa a perceber o mundo exterior como uma coleção de eventos e coisas não relacionadas, não como uma totalidade na qual tudo depende de tudo. A vida apresenta-se como um presente constante

Pois deve-se suprimir completamente o processo histórico e apreender nas formas de organização do presente, as leis internas da natureza que, no passado – por razões “misteriosas” e de uma maneira que é incompatível com os princípios da ciência racional na procura das leis - , não se estabeleceram por completo de modo algum. (LUKÁCS, 2012, p. 137)

O olhar do menino Mais Velho sobre o passado recente das andanças da família retirante na fuga da seca pode dialogar com esse caráter fantasmático do processo histórico. Ao rememorar a fuga da seca e a atual condição de relativa estabilidade no momento da chuva e da cheia, o menino pensa que “Antigamente os homens tinham fugido à toa (...) Naquele tempo o mundo era ruim. Mas depois se consertara, para bem dizer, as coisas ruins não tinham existido”. (RAMOS, 2008, p. 58-59 – grifo nosso)

Os advérbios de tempo parecem marcar uma teologia ou uma narrativa de tempos bíblicos. O passado recente parece muito distante e sua formação e sentido são apreendidos pelo menino como potências misteriosas, inexplicáveis e de cuja dimensão ele apenas sente os efeitos, mas não é capaz de captar suas motivações, não é capaz de perceber as formações sócio-históricas em sua essência como relação entre homens. Como o menino Mais Velho os enxerga, esses elementos se colocam ao pensamento

como tarefa insolúvel, como elemento movido por forças ocultas: “A facticidade inexplicada e inexplicável da existência e do modo de ser da sociedade burguesa adquire o caráter de uma lei eterna ou de um valor cultural de validade intemporal”. (LUKÁCS, 2012, p.321)

A análise da condição do homem socialmente determinado é um dos traços mais importantes do livro *Vidas Secas*. Neste, são as condições materiais descritas que determinam a consciência das personagens e expressam seus limites e as possibilidades de alcance do esforço para entender o mundo e a exploração. Nesse percurso, Graciliano Ramos tenta ressaltar a dificuldade das personagens em concatenar os elementos objetivos da vida social e entender o caráter histórico e socialmente determinado destes. Assim, Fabiano pensa que

Tinha obrigação de trabalhar para os outros, naturalmente, conhecia seu lugar. Bem. Nascera com esse destino, ninguém tinha culpa de ele haver nascido com um destino ruim. Que fazer? Podia mudar a sorte? Se lhe dissessem que era possível melhorar de situação, espantar-se-ia. Tinha vindo ao mundo para amansar brabo, curar feridas com rezas, consertar cercas de inverno a verão. Era sina. (RAMOS, 2008, p.97)

A “sina” da exploração aparece como algo fora do controle de Fabiano, submetido que ele é a uma coerção e imposição social que efetivamente delimitam seu espaço de atuação, pois ou ele segue as “regras econômicas” ou é posto para fora da estrutura de sua própria subsistência (precária e insuficiente que seja).

Mesmo sob o peso dessa “sina” que alimenta o motor da exploração, Fabiano revela observações críticas bastante conscientes da materialidade da vida social.

Tinha aqueles cambões pendurados ao pescoço. Deveria continuar a arrastá-los. Sinhá Vitória dormia mal na cama de varas. Os meninos eram uns brutos, como o pai. Quando crescessem, guardariam as reses de um patrão invisível, seriam pisados, maltratados, machucados por um soldado amarelo. (RAMOS, 2008, p. 37)

Neste caso, há a percepção clara da exploração e do *continuum* de uma opressão sistemática impressa na imagem de um “patrão invisível”. Nesse trecho, é possível perceber que, mesmo sendo representado como um tipo grosseiro, ignorante, duro e angustiado, Fabiano atua através da voz do narrador como aquele que denuncia estruturas opressivas.

A visão expressa dessa maneira acaba sendo analítica, pois o autor implícito coloca-se como um sujeito enunciativo que dá sentido mais totalizante às situações, percepções e vivências das personagens. É possível perceber, em todo o romance, marcas de um sistema opressivo ao qual são submetidas as personagens centrais.

A família de Fabiano não tem acesso ao capital simbólico. Desde o manejo dos números, nas contas do patrão explorador, às inadequações do vestuário. Roupas e sapatos constituem formas externas a espartilhar e oprimir o grupo familiar. A farda amarela do soldado é metonímia desse sistema opressivo que se impõe à livre expressão de Fabiano, de maneira correlata como acontece com as botinas e o colarinho apertados, quando ele vai à cidade. Do vestuário às práxis sociais autoritárias ou de exclusão sociais, são formas convencionais que procuram aprisionar as personagens. (ABDALA JÚNIOR, 2012, P. 149).

Essas marcas da opressão são impressas no texto a partir do olhar de um narrador que organiza a experiência das personagens e apresenta essa experiência em suas articulações com a estrutura social. Essa é uma literatura que assume tensões e fraturas, ao invés de escamoteá-las, numa perspectiva que sempre tende à totalidade. Isso se mostra, por exemplo, nas tensões entre o narrador e os sujeitos retratados, entre a inscrição da própria literatura em um mundo reificado e a denúncia da reificação das personagens, entre os limites muito estreitos de articulação da fala dos retirantes e o mergulho num registro tão acurado das percepções do mundo dessas personagens sempre tensionadas pela materialidade da vida social. Essa visão abrangente está sempre presente nos objetos e personagens construídos por Graciliano Ramos e permite realizar associações, como essas relacionadas à consciência reificada das personagens, tendo em vista a conscientização do leitor.

REFERÊNCIAS

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. **Literatura Comparada e Relações Comunitárias, hoje.**São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

BASTOS, Hermenegildo. **Inferno, alpercata: trabalho e liberdade em Vidas secas.** Posfácio a Ramos, Graciliano. Vidas secas. Rio de Janeiro-São Paulo: Record, 2008.

BASTOS, Hermenegildo. **Introdução à mesa-redonda formas da reificação.** 4º Colóquio Marx e Engels do IFCH/Unicamp, 4 a 8 de set. 2005. Disponível em:

<http://www.unicamp.br/cemarx/ANAIS%20IV%20COLOQUIO/comunica%E7%F5es/GT5/gt5m2c5.pdf>. Acesso em: 20 set. 2015.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite**. São Paulo: Ática, 1987

CANDIDO, Antonio. **Ficção e Confissão, ensaios sobre Graciliano Ramos**. São Paulo: Editora 34, 1999.

LUKÁCS, Györg. **História e Consciência de Classe: estudos sobre a dialética marxista**. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

MACHEREY, Pierre. **Para uma teoria da produção literária**. Tradução Ana Maria Alves. Lisboa: Editorial Estampa, 1971.

OLIVEIRA, Francisco de. **Crítica à razão dualista e O ornitorrinco**. São Paulo: Boitempo, 2006.

PACHECO, Ana Paula (2015). **O vaqueiro e o procurador dos pobres: Vidas Secas**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros n.6035-54.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

