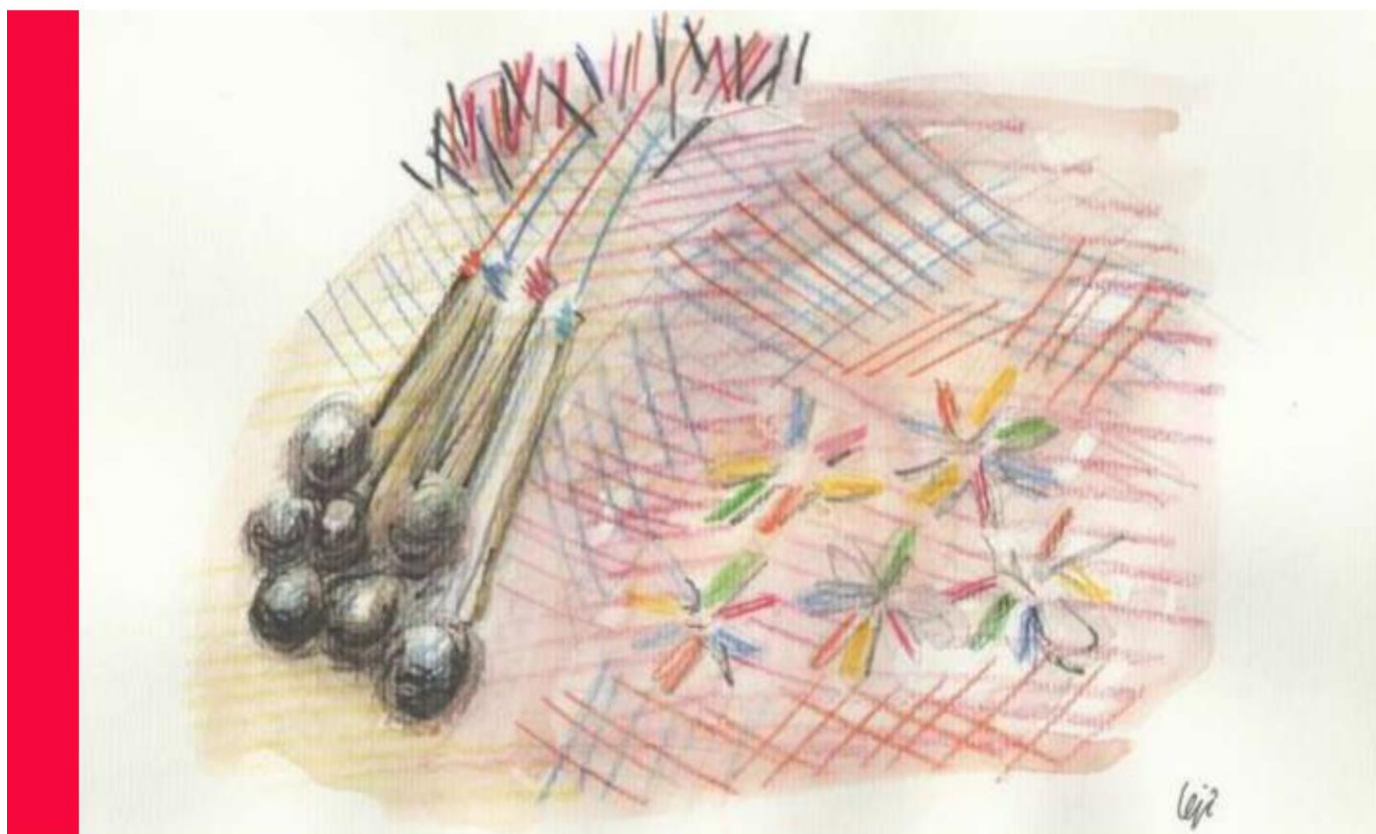


Entrelaces

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras UFC
ISSN 1980-4571
Ano V - nº 5 - maio de 2015



A LITERATURA NO SERTÃO: DIÁLOGOS E INTERTEXTOS NO REGIONALISMO



UNIVERSIDADE
FEDERAL DO CEARÁ

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS DA UFC

CONSELHO EDITORIAL DA REVISTA ENTELACES

Conselho Executivo

Ana Marcia Alves Siqueira - UFC
Amanda Jéssica Ferreira Moura - UFC
Arlene Fernandes Vasconcelos - UFC
Francisco Wilton Lima Cavalcante - UFC
Nathan Matos Magalhães - UFC/UFMG

Editores de Arte, Diagramação e Web

Prof. José Leite de Oliveira Júnior - UFC
Nathan Matos Magalhães - UFC/UFMG

Tradutoras

Dariana Gadelha - UFC (Espanhol)
Raquel Barros Veronesi - UFC (Inglês)

Revisores

Arlene Fernandes Vasconcelos - UFC
Francisco Wilton Lima Cavalcante - UFC
Liziane Karina Menezes da Silva - UFC
Maria Sárvia da Silva Martins - UFC
Nathalie Sá Cavalcante - UFC

Rafaela de Abreu Gomes - UFC
Raquel Barros Veronesi - 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

SUMÁRIO

A LITERATURA NO SERTÃO: DIÁLOGOS E INTERTEXTOS NO REGIONALISMO

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 Yzy Maria Rabelo Câmara Yls Rabelo Câmara	05
EDUCAÇÃO PELA PEDRA Raisa Damascena Rafael	20
GUIMARÃES ROSA: A POÉTICA DE MIGUILIM E GRIVO Denise Noronha Lima	29
JOÃO CABRAL DE MELO NETO: UMA LEITURA ATUAL, A LÂMINA MODERNA E AGUDA QUE APONTA PARA A CONTEMPORANEIDADE Verônica Falcão de Oliveira Vinagre	46
MARIA BONITA E DADÁ: UMA BREVE RELEITURA DO CANGAÇO POR MEIO DA PRESENÇA DETERMINANTE DO ELEMENTO FEMININO Yls Rabelo Câmara Yzy Maria Rabelo Câmara	57
O REGIONALISMO BEIRÃO DE AQUILINO RIBEIRO EM DUAS NOVELAS Marília Angélica Braga do Nascimento	75
OS FOLHETOS DE CORDEL COMO MATÉRIA-PRIMA DO <i>ROMANCE D'A PEDRA DO REINO</i> Ieda Sant'Ana Rodrigues	87
SESSÃO ESPECIAL: ENCONTROS LITERÁRIOS MOREIRA CAMPOS	
A NUVEM PRESENTIDA: A "LITERATURA DO FUTURO" NA CRÔNICA DE MOREIRA CAMPOS Eduardo Luz	105
ATUALIDADE DE LUZIA-HOMEM Leite Jr.	115
O COTIDIANO FATÍDICO NA NARRATIVA DE MOREIRA CAMPOS Juliane de Sousa Elesbão Odalice de Castro Silva	128
O GRANDE APRENDIZ: JOSÉ SARAMAGO VIT POUR DIRE QU'IL EST Francisco Wilton Lima Cavalcante Odalice de Castro Silva	138
O OLHAR DA CORUJA: MOREIRA CAMPOS NO CINEMA Marcelo Magalhães Leitão	149

**A LITERATURA NO SERTÃO:
DIÁLOGOS E INTERTEXTOS NO REGIONALISMO**

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

Yzy Maria Rabelo Câmara¹

Yls Rabelo Câmara²

Resumo

O presente artigo trata de uma breve revisão bibliográfica acerca do movimento sertanejo de resistência ocorrido nos primórdios do período republicano, a Guerra de Canudos. A escolha deste tema deveu-se ao fato de o mesmo ter surgido em um momento de ebulição social e de transição da Monarquia para a República, onde descontentamentos afloraram insurreições que entraram para nossa História como um primeiro passo rumo à democracia. Atendendo às exigências deste número da Revista Entrelaces, focada no tema “A literatura no Sertão: diálogos e intertextos no regionalismo”, em uma homenagem póstuma a Ariano Suassuna, cremos que estaremos contribuindo para revisitar este panorama de inquietação popular, de reconstrução ideológica e de destruição da mesma por parte do poder público. Para apoiar nossas considerações históricas, baseamo-nos em teóricos do quilate de Iser (2008), Hermann (1996), Silva (2001) e Rodrigues (2006). Primeiramente oferecemos uma visão panorâmica do Brasil à época da Guerra de Canudos e como a religião podava os interesses de classe. Em seguida apresentamos a figura de Antônio Conselheiro, sua atuação como líder religioso no arraial que fundou, como ambos se tornaram uma ameaça nacional quando a eles se juntaram mais de vinte mil pessoas e a intervenção do aparelho repressor do Estado que os dizimou a todos. Por último ainda que não menos importante, fazemos uma análise sucinta da importância de Canudos, de Antônio Conselheiro, do romance regionalista, do sertão e da cultura nordestina para a Literatura Brasileira e para Ariano Suassuna.

Palavras-chave: Canudos, Antônio Conselheiro, Sertão, Regionalismo.

Resumen

El presente artículo trata de una breve revisión bibliográfica acerca del movimiento *sertanejo* de resistencia que ocurrió a principios del periodo republicano, la Guerra de Canudos. Se eligió el tema porque el mismo surgió en un momento de efervescencia social y de transición de la Monarquía para la República, donde los descontentamientos afloraron rebeliones que entraron para nuestra Historia como el primer paso hacia la democracia. Atendiendo a las exigencias de este número de la Revista Entrelaces, cuyo tema es “A literatura no Sertão: diálogos e intertextos no regionalismo”, que también rinde un homenaje *in memoriam* a Ariano Suassuna, creemos que estaremos contribuyendo para revisitar este panorama de inquietud popular, de reconstrucción ideológica y de destrucción de la misma por el poder público. Para apoyar nuestras consideraciones históricas, nos hemos basado en expertos como Iser (2008), Hermann

¹ Yzy Maria Rabelo Câmara é psicóloga pela Universidade de Fortaleza, assistente social pela Universidade Estadual do Ceará e mestra em Saúde Pública pela Universidade Federal do Ceará. yzyrabelo@hotmail.com.

² Yls Rabelo Câmara é licenciada em Letras (Português/ Inglês) pela Universidade Estadual do Ceará, especialista em ensino de línguas estrangeiras (Inglês) pela mesma universidade, mestra e doutoranda em Filologia Inglesa pela Universidad de Santiago de Compostela. ylscamara@hotmail.com.

(1996), Silva (2001) y Rodrigues (2006). Primeramente ofrecemos una visión panorámica de Brasil en la época de la Guerra de Canudos y cómo la religión limitaba los intereses de clase. Enseguida presentamos la figura de Antônio Conselheiro, su actuación como líder religioso en el sitio que fundó, como ambos se hicieron una amenaza nacional cuando a ellos se les juntaron más de veinte mil personas y la intervención del aparato represor del Estado que los mató a todos. Por último, pero no menos importante, hacemos un análisis sucinto de la importancia de Canudos, de Antônio Conselheiro, de las novelas regionales, del *sertão* y de la cultura nordestina para la Literatura Brasileña y para Ariano Suassuna.

Palabras Clave: Canudos, Antônio Conselheiro, *Sertão*, Regionalismo.

1 UM BRASIL DE MUITOS BRASIS NO SÉCULO XIX

O idioma ia ser nordestinense, a bandeira de renda cearense, "Asa Branca" era o hino nacional. O folheto era o símbolo oficial; a moeda, o tostão de antigamente; Conselheiro seria o inconfidente; Lampião, o herói inesquecido. Imagine o Brasil ser dividido e o nordeste ficar independente... (Ivanildo Vila Nova e Bráulio Tavares).

Brasil, a sexta potência econômica mundial; país de dimensões continentais, habitáculo de riqueza mineral e hídrica, de fauna e flora profusas, ainda que marcado pela égide da extrema desigualdade social que nos caracteriza como um país terceiro-mundista. A História de nosso povo está, em muito, permeada pela questão agrária e a luta camponesa é uma constante no panorama histórico nacional devido à concentração latifundiária em poucas e poucas mãos. Segundo Barreto (1990), a exploração do homem do campo é histórica, na mesma proporção em que também é histórica a violência nas relações sociais que determinam esta exploração: "Nesta guerra subterrânea, no entanto, o camponês nunca se acovardou, e somente à custa de seu sangue tem mantido e conquistado algum espaço que lhe assegure o mínimo de dignidade para a sobrevivência e a continuidade da própria luta" (BARRETO, 1990, p. 24). Em função desta realidade, muitos são os problemas ligados a esta problemática como o não aproveitamento a contento dos recursos naturais disponíveis, a utilização desproporcional das melhores terras para a monocultura de exportação, assim como a migração de populações rurais para os aglomerados urbanos.

A bem da verdade, a segunda metade do século XIX trouxe consigo um surto de desenvolvimento aliado a um intenso processo de mudanças sócio econômicas. Com o crescimento das cidades, surgiu também a necessidade premente da implementação de companhias de navegação, transporte, iluminação a gás e comunicação, entre outros aspectos básicos de infraestrutura para um país em vias de

desenvolvimento. O advento da República em 1889 estava inserido no contexto do poder oligárquico, clientelista e coronelista, atendendo com prontidão aos interesses de elites rurais em detrimento da massa desprovida de recursos financeiros. A estrutura da economia brasileira naquele momento histórico estava fundamentada primordialmente no latifúndio, com predominância da monocultura.

No que se refere ao âmbito econômico nacional, precisamente no sudeste do país, o café provocava profundas alterações, entre as quais, a introdução de mão de obra assalariada imigrante na lavoura, investimentos no comércio e nos serviços portuários. A modernização da agricultura tendo por base as usinas e a concentração da terra nas mãos de poucos fazia com que os sertanejos necessitassem trabalhar nas terras dos oligarcas para sobreviver, tendo que submeter-se à exploração de sua força de trabalho e à total falta de respeito para com seus direitos trabalhistas ainda inexistentes.

Em termos de nordeste, a implantação do sistema republicano pouco ou nada alterou a expectativa de melhoria das condições de vida do povo sertanejo. A economia nordestina estava fundamentada essencialmente na agricultura e na pecuária. Esta região, no entanto, perdeu muito de sua importância econômica devido ao infortúnio de secas devastadoras e consecutivas, em especial a grande seca de 1877 a 1879. Sendo assim, o nordeste, massacrado pela miséria ocasionada pelos grandes períodos de estiagem e pela inescrupulosidade de uma minoria que detinha o poder, acabou se tornando um importante celeiro de manifestações nem sempre pacíficas.

Resumidamente, podemos afirmar que existiam dois “brasis” dentro de nosso país àquela época: o Brasil litorâneo (avançado em termos de civilidade e cultura, refinado) e o Brasil sertanejo (atrasado culturalmente, tosco e pobre). Conforme Iser (2008, p. 15):

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.

Diferenças de toda ordem entre os "coronéis" e as grandes massas rurais que já perduravam desde o Império eclodiram em revoltas que marcaram o primeiro decênio do período republicano. Quanto à questão religiosa, a Igreja estava passando por um momento bastante crítico desde que a Maçonaria, o Marxismo, o Positivismo e o Liberalismo começaram a ameaçar subtrair-lhe poder político, a partir de justificativas

racionais para explicar o dogmático sobre a fé. Foi neste contexto que algumas decisões peremptórias foram tomadas para que este poder não escorregasse para “mãos inaptas”.

2 A RELIGIÃO COMO RESPOSTA AOS INTERESSES DE CLASSE

Com o Concílio Vaticano I (1869-1870) a Igreja tenta resgatar adeptos recém perdidos a partir da reação que ficou conhecida como romanização, onde era esperada uma atitude de completa subserviência dos fiéis à hierarquias clericais, além do monopólio das interpretações de todos os fenômenos de ordem religiosa pelas autoridades eclesiásticas. No entanto, isto gerou uma divisão dos clérigos em duas alas: a dos que estavam desvinculados da realidade social dos sertões e a dos representantes da Igreja que voltavam a atenção à questão social do país, desenvolvendo uma forma de religiosidade muito próxima do entendimento e da realidade do povo. A isso deu-se o nome de "Catolicismo popular ou rústico". Quem primeiro tomou a dianteira deste movimento foi o Pe. Ibiapina - homem justo, que com o apoio dos seus seguidores construiu capelas, cemitérios, açudes, cacimbas e "casas de caridade"; depois, outros grandes líderes deram prosseguimento às suas ideias e atitudes; dentre eles, Antônio Conselheiro e Padre Cícero.

Como alternativa para paliar seu sofrimento, levas de sertanejos migravam para áreas mais promissoras como a zona cafeeira paulista e a da borracha no norte do país. Aqueles que não puderam migrar, tiveram que se submeter à exploração dos coronéis como já mencionamos com anterioridade. A falta de opção para estes últimos fez com que muitos deles tentassem a sorte como cangaceiros ou como messiânicos, como nos expõe Silva (1986, p. 214): "Em face da miséria, da subnutrição, da hostilidade geográfica e da super exploração, os nordestinos só tinham como saída a formação de grupos de jagunços e cangaceiros ou ainda, se juntarem a líderes messiânicos para vencer a miséria e a fome".

Os cangaceiros, antes vinculados à proteção de fazendeiros poderosos, passaram a agir de forma contrária aos interesses destes mesmos oligarcas, contestando a ordem vigente por meio da violência como forma de dar cabo da miséria na qual estavam inseridos. Desta maneira, ao “fazer justiça com as próprias mãos”, saqueavam fazendas, vilas e cidades e espalhavam o terror que posteriormente foi cristalizado em lendas e mitos que até hoje perduram – ora ressaltando suas qualidades altruístas e heroicas, ora denegrindo sua imagem, pintando-lhes como facínoras sedentos de sangue. Sua figura de heróis/ anti heróis dividia e divide opiniões de leigos e teóricos como

Farias (1997, p. 112): "Ressalte-se que tais grupos não possuíam conteúdo ideológico ou revolucionário. Na verdade, o cangaço foi uma reação violenta e cega contra uma sociedade também violenta (em todos os sentidos) e excludente".

Em meio a esta desesperança generalizada, eis que dentre tantos profetas que pululavam na região naquele momento, surge Antônio Vicente Mendes Maciel - O Conselheiro. Proveniente do município cearense de Quixeramobim, peregrinava rezando e pregando o "fim dos tempos" ao mesmo tempo que semeando sonhos de bonança para o povo excluído, construindo, ao longo de sua caminhada, cemitérios e cruzeiros, ganhando discípulos e seguidores fieis por onde campeava.

3 ANTÔNIO VICENTE MENDES MACIEL - O CONSELHEIRO, O MESSIAS DO SERTÃO E O ARRAIAL DE CANUDOS

A busca da gênese da personagem Antônio Conselheiro passa, necessariamente, pelo resgate da origem social de sua família (SILVA, 2001, pág. 37).

Vagueando pelos sertões do Ceará (Cariri), Pernambuco, Alagoas, Sergipe e Bahia, após haver flagrado a esposa em adultério com um sargento de polícia, Antônio Conselheiro, que desde criança sentia uma verdadeira vocação pela vida monárquica (incentivada pelos pais com o fim prático de ascender-lhe socialmente), fixa residência à margem norte do rio Vaza-Barris, em um vilarejo no sertão da Bahia por ele rebatizado de Belo Monte, em 1893. O episódio traumático que o catapultou para a vida errante de "peregrino", como ele se autointitulava, é assim narrado:

Brasilina, a prazenteira, ignora completamente o que se passa na alma daquele marido inquieto e torturado de melancolia. Está amando às escondidas, um furriel. Deita-se com seu sargento em horas quentes de amor, aproveitando a ausência de Antônio Vicente. É cálida e impetuosa. Pouco se lhe dá que o aventureiro se torne corno. E continua amorosa, tenra, nos braços do furriel de Ipu, enquanto os filhos choramingam e se enlameiam pelos cantos do quintal. (MACEDO, 1969, p. 121 *apud* ISER, 2008, p. 30).

Ao que Cunha (1984: 109 *apud* Iser, 2008: 34) complementa ao afirmar que:

O plano inclinado daquela vida em declive termina, de golpe, em queda formidável [...] foi o desfecho. Fulminado de vergonha, o infeliz procura o recesso dos sertões, paragens desconhecidas, onde lhe não sabiam o nome: o abrigo da absoluta obscuridade.

Desiludido emocionalmente, decidido a esquecer este infortúnio, Antônio Vicente transforma-se em Antônio Conselheiro, fundador e mentor ideológico do arraial de Canudos (este nome foi dado ao lugarejo pelos que de fora apenas focavam a atenção nos bambus que ali cresciam, negando o carisma de seu verdadeiro nome). Sua plêiade era formada por jagunços, fanáticos e beatos, segundo Guerra (2012) que nada mais eram que camponeses sem trabalho, flagelados arruinados pela Grande Seca de 1877, assim como índios e negros recém libertos, que viam naquele pregador embrutecido um enviado de Deus, ataviado com sua indefectível túnica azul que lhe cobria o corpo imundo. Os cabelos longos e piolhentos completavam a imagem do homem tido pelas autoridades como louco e perigoso. Uma descrição sua pode ser apreciada abaixo, onde a parcialidade do narrador é observada também:

Ali, a sua fisionomia estranha: face morta, rígida como uma máscara, sem olhar e sem risos; pálpebras descidas dentro de órbitas profundas; e o seu entrijar singularíssimo; e o seu aspecto repugnante, de desenterrado, dentro do camisolão comprido, feito uma mortalha preta; e os longos cabelos corredios e poentos caindo pelos ombros, emaranhando-se nos pelos duros da barba descuidada, que descia até a cintura – aterroraram a curiosidade geral (CUNHA, 1984, p. 112 *apud* ISER, 2008, p. 40).

A partir destas características físicas, de seu carisma e do teor apocalíptico de seu discurso, podemos entendê-lo como uma figura messiânica e salvacionista. Apropriando-se do Catolicismo rústico anteriormente mencionado, o Conselheiro busca atender às demandas de toda ordem destes desafortunados que o buscavam. Suas prédicas acaloradas embeveciam os jagunços e são descritas assim por Cunha (1984, p. 110 *apud* Iser, 2008, p. 38-39):

Ele ali subia e pregava, afirmam testemunhas existentes. (...) Uma oratória bárbara e arrepiadora, feita de excertos truncados das Horas Marianas, desconexa, abstrusa, agravada, às vezes, pela ousadia extrema das citações latinas; transcorrendo em frases sacudidas; misto inextricável e confuso de conselhos dogmáticos, preceitos vulgares da moral cristã e de profecias esdrúxulas (...) Ninguém ousava contemplá-lo. A multidão sucumbida abaixava, por sua vez, as vistas, fascinada, sob o estranho hipnotismo daquela insânia formidável”. Era traunESCO e era pavoroso. Imagine-se um bufão arrebatado numa visão do Apocalipse.

Em Belo Monte não havia roubo nem opressão, impostos não eram pagos; todos eram iguais e tinham os mesmos direitos e deveres. Qualquer um era bem-vindo e bastava uma indicação do Conselheiro para se erigir uma moradia; o casamento não era obrigatório e as mães solteiras eram acolhidas sem preconceito. Apesar de seu crescimento até certo ponto caótico e desordenado como comunidade, o que realmente

lhes importava era o fato de que ali se trabalhava e se rezava. As decisões eram tomadas entre todos, à noite, no retordo da lida. Havia duas escolas e duas igrejas, o que implicitamente formava um tripé com o trabalho em si e que representava o crescimento em todos os níveis. As tarefas laborais na lavoura e na pecuária de caprinos assim como os frutos delas advindos eram divididos entre todos, numa prática muito próxima ao Socialismo, como nos lembram Oliveira et al. (1994, p. 189): "(...) todos trabalhavam e repartiam o fruto desse trabalho igualmente. O trabalho continuava duro, mas agora acalentavam esperança. (...) O misticismo mantinha-os unidos. Eram irmãos na fé e na enxada".

Em resumo: Canudos era um oásis de prosperidade sem ganância na aridez do sertão de fome e penúria, a prova cabal de que a vida digna poderia ser atingida ainda neste “vale de lágrimas”, mas sem a necessidade do vil metal, que mais divide que agrega, nem das promessas infundadas que os padres apregoavam, que se atinham à teoria de uma prática numa vida plena somente após a morte. *Grosso modo*, Canudos era toda uma ameaça aos capitalistas e à Igreja. Não poderia seguir existindo. Para piorar, a ligação dos conselheiristas com o cangaço foi-se estreitando paulatinamente, uma vez que os cangaceiros se prestavam a proteger o arraial. A combinação de ideias salvacionistas difundidas por um líder messiânico congregador, uma grande comunidade de excluídos que atraía ainda mais excluídos e que vivenciava os valores do cristianismo incipiente já era por demais perturbadora para o momento frágil pelo qual a República, implantada há apenas quatro anos, estava passando.

O medo de que a Monarquia estivesse por detrás desta insurreição comedida aterrorizava os detentores do poder secular e religioso, que iniciaram uma articulação para exterminar o arraial de Canudos, que havia se tornado nacionalmente conhecido no governo do Presidente Prudente de Moraes, o primeiro civil à frente da Presidência da República Federativa do Brasil, representante dos cafeicultores. A conjuntura era de intensa agitação política com a pendência do governo anterior em debelar a luta entre federalistas e castilhistas no estado do Rio Grande do Sul. Forte foi a oposição ao novo presidente por parte dos adeptos do “florianismo” radical. No entanto, o maior obstáculo enfrentado por Prudente de Moraes foi, sem sombra de dúvidas, a Guerra de Canudos, que ocupou considerável parte do final de seu mandato.

4 A AMEAÇA REPRESENTADA POR CANUDOS E A SUA EXTINÇÃO

Canudos não se rendeu. Exemplo único em toda a História, resistiu até ao esgotamento completo. Expugnado palmo a palmo, na precisão integral do termo, caiu no dia 5, ao entardecer, quando caíram os seus últimos defensores, que todos morreram. Eram quatro apenas: um velho, dois homens feitos e uma criança, na frente dos quais rugiam raivosamente 5 mil soldados (Euclides da Cunha).

As pregações saturadas de promessas etéreas e que alardeavam a parúsia por parte de Antônio Conselheiro soavam como um bálsamo para estes sertanejos famintos de alimento para o corpo e sedentos de refrigério para a alma. O resultado direto dos efeitos destas palavras salvacionistas foi o rápido e acentuado processo de escassez de mão de obra sertaneja, o que acabou irritando profundamente os latifundiários. A Igreja, por sua parte ressentia-se da forma como o que o Conselheiro proferia calava fundo em antigos adeptos seus, que então preferiam dar ouvidos a um leigo que se arvorava santo:

A igreja lutou para domar a religiosidade autônoma, estendendo o seu domínio a todas as esferas do sagrado. A inquietude espiritual, a busca incessante de Deus, a impossibilidade de reduzir essa prática à rotina institucional da Igreja, a independência religiosa e a necessidade de liberdade transformaram os beatos - e o maior deles, Antônio Conselheiro - em pedagogos ambulantes, que associavam o pensamento à ação, a procura da paz interior à vivência radical da fé, o caminho à missão. (VILLA, 1997, p. 47).

A ideia tendenciosa que se passava para a opinião pública era a de que Canudos representava o atraso social e o fanatismo religioso, de que a Monarquia os estava utilizando para voltar ao poder. Uma parte considerável da população era veementemente contra a sua manutenção e a favor de que se declarasse morte aos insubordinados. O governo, pressionado a tomar uma posição imediata que restabelecesse a tranquilidade da ordem vigente, atendeu aos interesses destes grupos e de outras “pessoas de bem”, resolvendo exterminar Canudos sem contemplação: "Urgia sufocar o clamor do povo antes que a postura submissa (...) fosse substituída pela altivez de quem acredita na própria força ..." (OLIVEIRA et al. 1994, p. 189).

Para dizimar Canudos e deixar cravado o exemplo repressor, numa tentativa até certo ponto desesperada de desestimular futuras congregações afins que ameaçassem abalar os interesses dos poderosos de então, houve a perda de cinco mil soldados do exército brasileiro entre os anos de 1896 e 1897, período em que durou esta guerra fratricida. Além dos gastos com os soldados, foi desembolsada uma quantia significativa de dinheiro com munição. Foram necessárias, ao todo, quatro expedições para que o objetivo fosse atingido. Nas três primeiras investidas, o exército brasileiro foi surpreendido pelas táticas bélicas e pela pontaria dos conselheiristas, o que, ao fim e ao

cabo, remetiam à fama de santo do Conselheiro, que conseguia debelar as tropas inimigas ainda que com baixas consideráveis. A aparente desordem no alinhamento das casas foi um estratagema pensado por Antônio Conselheiro e que resultou eficaz: serviriam de trincheiras a um ataque organizado dos soldados que um dia ali chegariam. Além do que, ao escolher bem o local onde construiria sua comunidade, o líder religioso foi bastante cauteloso ao buscar um que fosse de difícil acesso aos possíveis invasores e próprio para emboscadas mortais.

Após a terceira derrota, o exército brasileiro passou a ser visto com desconfiança dentro e fora do país. A aniquilação de Canudos virou uma obsessão alimentada pelas críticas negativas. A fim de recuperar crédito e reputação, as táticas recrudesceram-se. Em outras palavras, a preocupação dos militares de onze estados brasileiros que fizeram a ocupação (Bahia, Ceará, Maranhão, Pará, Paraíba, Pernambuco, Piauí, Rio de Janeiro, Rio Grande do Norte, Rio Grande do Sul e São Paulo) restringiu-se não somente a varrer Canudos do mapa, mas em fazer os conselheiristas padecerem o insuportável antes de sucumbir:

Diferentemente das três primeiras expedições, esta última foi estrategicamente planejada e contou com forças mobilizadas em diversos pontos do país. Comandada pelo general Arthur Oscar de Andrade Guimarães - um "florianista vermelho" que, segundo acreditavam seus aliados, liquidaria sem demora o perigoso foco monarquista, a quarta expedição à Canudos reuniu quase 10.000 soldados e o mais moderno armamento bélico disponível. Mas nem assim foi fácil debelar os revoltosos, já que esta etapa final da guerra durou mais de seis meses. Preparada desde de março de 1897, só teria fim em outubro desse mesmo ano, sem a rendição dos subversivos e sem a comprovação de que o arraial servia diretamente à causa restauradora (HERMANN, 1996, p. 16).

De ser assim, nesta última empreitada houve o emprego do supra sumo da crueldade na tomada do arraial insubmisso; numa luta desigual, Canudos foi devastado pelo uso contínuo de querosene, granada e dinamite; mais de vinte mil homens, mulheres e crianças foram exterminados como se fossem uma verdadeira praga social. Morriam às centenas por dia de fome, de sede e de doenças, sitiados que estavam. Quando finalmente as tropas adentraram o arraial, as atrocidades sucederam-se: estrangulamentos acompanhados da gravata vermelha (degola do pescoço onde a língua, ao ser puxada, pendia como uma gravata sangrenta sobre o peito), espisoteamento por coturnos, eventração e outras barbaridades desnecessárias acabaram calando os rebelados. Resistindo ao mais completo esgotamento físico e anímico, em uma atitude que pode ser entendida como suicida, "... uns vinte lutadores esfomeados e rotos, medonhos de ver-se, predispunham-se a um suicídio formidável. (...) vidas concentradas

na última contração dos dedos nos gatilhos das espingardas, combatiam contra um exército" (CUNHA, 1981, p. 399). Canudos, por fim, era um capítulo encerrado:

O Presidente da República, Prudente de Moraes, havia prometido que em Canudos não ficaria “pedra sobre pedra”. Acabada a guerra, era necessário, portanto, apagar os vestígios do que era visto pela ótica do poder como uma insurreição sertaneja. O fim deveria ser exemplar, para que outros movimentos que desafiassem a ordem republicana não se repetissem. Para as autoridades envolvidas era importante “que ali se plantasse a solidão e a morte” (ISER, 2008, p. 67).

Mas até que ponto o sacrifício de mais de vinte mil pessoas miseráveis provocado pela máquina repressora do Estado, ameaçada pela ousadia dos que acordaram e incomodaram, calou outros inconformados? Nestes 514 anos de Brasil oficialmente descoberto, podemos destacar como uma constante em nossa História o real desejo libertário de nosso povo desde os primórdios do período colonial (afora os movimentos separatistas que vêm aflorando no país de tempos em tempos) com a resistência indígena (que preferiam o suicídio à escravidão), e, posteriormente, com a negra (nos quilombos) e a mestiça (como em Canudos). Que lição nos deixaram Antônio Conselheiro e seus seguidores que passaram pelo arraial de Canudos? Deixamos esta resposta para nosso “Águia de Haya”: “Falai por nós, legisladores brasileiros, que falais por vossas almas, por vossos filhos. Temei a expiação com que Deus pune o egoísmo insensível à causa dos mortos” (Ruy Barbosa).

5 CANUDOS E O SERTÃO NORDESTINO NA LITERATURA BRASILEIRA

Algumas são as obras impregnadas de impressões parciais e tendenciosas de seus autores que discordam quanto à importância de Antônio Conselheiro e Canudos, uns exaltando-os, outros os denegrindo. Dentre elas, *O Rei dos Jagunços* (1899), de Manoel Benício, um ex correspondente do *Jornal do Commercio*; outra é *Cangaceiros e Fanáticos* (1963), de autoria do advogado beberibense Rui Facó. Duas mais recentes, ambas de 1995, provam que o tema Canudos segue igual de interessante para pesquisadores e estudiosos da área: uma do doutor em História Social pela USP, Marco Antonio Villa, que se intitula *Canudos, o povo da terra* e outra do historiador americano Robert M. Levine, falecido em 2003, *O sertão prometido: o massacre de Canudos*. Uma explicação plausível para a divergência de opiniões acerca deste líder religioso nos é dada por Silva (2001, p. 249):

[...] A personagem histórica Antônio Conselheiro - e sua ação social - ganhou dimensão suficiente para abalar conceitos científicos da época. Por isso, os equívocos cometidos pelos autores, testemunhas oculares daqueles acontecimentos, ao escreverem sobre Canudos, podem ser entendidos como fruto do espanto da descoberta de um mundo pouco explorado (o sertão), causando um forte impacto em suas mentes.

Contudo, indubitavelmente, a obra literária brasileira por excelência que trata da Guerra de Canudos, de Antônio Conselheiro e seus jagunços é *Os Sertões*, de Euclides da Cunha que, como correspondente de guerra para o jornal O Estado de S. Paulo, reuniu material suficiente *in loco* que cinco anos depois lhe serviria para tecer sua obra célebre. João Guimarães Rosa caracterizava o sertão como uma área escassamente habitada; já Euclides via o sertão como a representação do atraso, habitado por uma “raça mestiça” ou pior, uma “sub-raça”. Segundo Iser (2008, p. 19-20),

Já na introdução do seu livro, Euclides da Cunha deixa claras as ideias evolucionistas que lhe orientam a escrita. Referindo-se às sub-raças encontradas no sertão do Brasil, sentencia: “Retardários hoje, amanhã se extinguirão de todo”. Mais do que apenas registrar a Guerra de Canudos, sua tarefa original de jornalista, o autor propõe realizar um estudo de toda a realidade física e geográfica que a abarcava. Assim, Euclides da Cunha empreende uma exaustiva descrição geológica, geográfica e climática do sertão, seguida por uma descrição antropológica do sertanejo no capítulo “o homem”, na qual examina aspectos diversos da vida deste como trabalho, religião e costumes. O arcabouço teórico empregado por Euclides da Cunha mistura as teorias raciais surgidas na Europa na segunda metade do século XIX: o espírito científico da época que unia ao positivismo de Comte o evolucionismo de Darwin e de Spencer.

Euclides da Cunha acreditava, como era de praxe na época, na teoria do embranquecimento, que evitaria assim a miscigenação dos brancos com "raças inferiores", a fim de que se pudesse manter uma certa "estabilidade" e uma definição melhor sistematizada da "raça brasileira". A obra *Os Sertões* se baseia no tripé que Taine estabeleceu, e que hoje se encontra desacreditado, ao conceber o homem como o fruto de três fatores principais: a raça, o momento histórico e o meio ambiente. Para Cunha, os mestiços seriam portadores de uma constituição mórbida ao mesmo tempo que paranóica e seus seguidores idem, “gente ínfima e suspeita, avessa ao trabalho, uns vencidos” (Cunha, 1984, p. 110 apud Iser, 2008, p. 21). Ele constrói um relato psicológico do sertanejo fundamentado basicamente em contrastes superficiais: forte, mas descerebrado; corajoso, mas supersticioso, levemente lúcido ainda que fanático. O Conselheiro seria a somatória de todos estes aspectos:

A vida de Antônio Vicente Mendes Maciel e a história do arraial formavam para Euclides peças de um só conjunto, enquanto expressões da religiosidade sertaneja. O Conselheiro, cuja biografia até Canudos poderia ser apenas de um infeliz mas vulgar foragido da lei, ou a de um louco perdido em seus delírios proféticos, assume, a partir da fundação do arraial em pleno sertão, o papel de homem-síntese de uma realidade social e religiosa, a condição do sertanejo pobre (BOSI, 2002, p. 211).

Apesar da campanha coletiva contra esta figura controvertida, comprovou-se, após sua morte e decapitação, que ele “(...) não apresentava nenhuma anomalia que denunciasse traços de degenerescência: é um crânio de mestiço onde se associam caracteres antropológicos de raças diferentes” (RODRIGUES, 2006, p. 89). Este foi um dado essencial para o início do resgate de sua imagem nas décadas que se seguiriam, onde o tempo e a Ciência provariam que Nina Rodrigues, suas teorias e a de outros afins foram ademais de injustas, infundas para com Antônio Conselheiro e seus seguidores.

Independentemente do ponto de vista de Euclides da Cunha sobre os sertões e os sertanejos em si, podemos afirmar que *Os Sertões* perpassa os campos da prosa literária e da prosa científica; pertence, ao mesmo tempo, ao domínio da História, da Sociologia e da Geografia; é uma obra que instaurou um antes e um depois quanto ao tema e que deixou um legado respeitável ao mesmo tempo que opositores ferrenhos. Fazendo nossas as palavras de Silva (2001, p. 247-248),

As faces de Conselheiro, em décadas de estudos, caminhou entre a vida de um santo e a de um revolucionário. Prática historiográfica comum, pois uma personagem histórica ganha diferentes faces a cada geração de pesquisadores. Entretanto, o que diferencia Antônio Conselheiro é que sua imagem, descrita por Euclides, teve um impacto cultural que refletiria durante longo tempo. No caminhar do século XX, essa postura começa a ser lentamente transformada. Esse outro, ou bárbaro, que até então surgia como uma imagem que a elite letrada não queria para si, torna-se gradualmente algo que poderia ser culturalmente valorizado. Curiosamente, essa valorização deu-se via Europa.

Muitos foram e são os autores e obras que trataram e tratam de nossas raízes culturais nordestinas com a parcialidade necessária para defender nosso valor frente a uma constante tentativa de massificação da cultura nacional focada no eixo Rio-São Paulo e que, definitivamente, não nos representa. Nossa distinção dos sulistas é patente em muitos aspectos tangíveis como o resultado das últimas eleições, que reelegeram a Presidenta Dilma Rousseff, por exemplo. Somos obrigados a assimilar, ainda que subrepticamente e de maneira pretenciosamente subliminar, valores, crenças e aspectos outros de uma cultura que não é a nossa, que ainda traz em si a divisão marcante da diferença entre litorâneos e sertanejos. Dentre estes autores, a título de ilustração, podemos citar alguns: Raquel de Queiroz, José de Alencar, Franklin Távora, Graciliano

Ramos, Jorge Amado e José Lins do Rego. O romance regionalista, especialmente característico dos anos 30 do passado século, teve como meta mostrar os conflitos e as contradições de um Brasil que se queria moderno e industrializado, mas que devido aos inúmeros “brasis” que o formavam (e ainda formam), guardava traços arcaicos de uma sociedade agrária, patriarcal e, até certo ponto primitiva e decadente. Havia nestes escritores uma preocupação sociológica e documental, que os distinguiu dos modernistas com seu experimentalismo estético e, muitas vezes, vazio de sentido.

Norteando esta plêiade de artistas da palavra que se dedicaram a desnudar o nordeste literariamente, destacam-se a figura e a obra de Ariano Suassuna, um dos mais obstinados defensores das manifestações culturais de nosso povo. O sertão foi a seara de onde muitas de suas personagens surgiram, ainda que ele não tivesse especial predileção pelo tema da Guerra de Canudos *per se*. Uma de suas obras mais amplamente conhecidas em âmbitos nacional e internacional, *O auto da Compadecida*, tem o seu cenário cravado no sertão pernambucano, onde deslizam personagens caricatas que transpiram o bom humor e a leveza do nordestino para lidar com suas agruras quotidianas, muitas vezes provenientes de seu próprio habitat inóspito. O Movimento Armorial, idealizado com sucesso por Suassuna, tencionava criar uma cultura erudita a partir de elementos comuns da cultura popular e, por extensão, sertaneja. Nele, todas as formas de expressão artística foram contempladas: a música, a tapeçaria, o teatro, a dança, a cerâmica, a pintura, o cinema, a literatura e claro, a literatura, que o representa mais aos olhos do povo.

Seu maior mérito como difusor entusiasta da cultura nordestina foi a tentativa vitoriosa de trazê-la para o centro do cenário cultural de nosso país (que acabou extravasando e rendendo-lhe o merecido reconhecimento internacional), revestindo-a de um trato respeitoso para com suas peculiaridades que a fazem diferente das culturas sulista, nortista e do centro-oeste e tão importante quanto.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao darmos por concluído este artigo que enfoca o tema “A literatura no Sertão: diálogos e intertextos no regionalismo”, inferimos que poucos foram os líderes, messiânicos ou não, nordestinos ou não, doutos ou não, que tiveram a oratória arrebatadora e o especial poder de convencimento de Antônio Conselheiro. Como é possível que um homem tido por insano, marcado por uma ferida narcísica profunda, tenha sido capaz de aglutinar em torno de si mais de vinte mil congêneres seus que

bebiam de suas palavras com a mesma sofreguidão que os primeiros cristãos junto a Cristo e, posteriormente, junto a seus discípulos e apóstolos? Como se pode explicar que um homem simples, um antes anônimo Antônio, nordestino com poucos recursos intelectuais, tenha chegado ao patamar de idealizador concreto de uma comunidade fundamentalmente justa e ancorada no Socialismo puro? Quem poderia imaginar que este peregrino proscrito um dia chegaria a liderar um exército de miseráveis como ele e que unidos derrotariam o exército nacional seguidas vezes, enlodando sua prepotência na vergonha do descrédito?

Antônio Conselheiro não escolheu seu séquito, mas foi por ele escolhido; não treinou peritos em armas, mas capacitou uma multidão para lutar com as possibilidades de que dispunham; não foi agraciado com a felicidade pelo destino, mas suas palavras trouxeram refrigério para um povo sofrido, marinado na dor de viver. Sendo pequeno, Conselheiro foi grande. Seu legado não deve nem pode ser subestimado. Graças a autores regionalistas de hoje e de ontem, a difusores de nossa riquíssima cultura nordestina, como o já saudoso e pranteado Ariano Suassuna, e a investigadores atuais do tema da Guerra de Canudos (muitos deles sulistas e destituídos de antigos e requeitados preconceitos pertencentes ao âmbito litoral *versus* sertão), esta missão está sendo levada a cabo com o respeito que se merece.

Por onde deambulam os novos antônios conselheiros? Onde estão os líderes com a verve dos de outrora? Se a Antônio Vicente Mendes Maciel lhe houvesse sido conferida a mesma oportunidade que se lhes dava aos litorâneos de então, de crescer cognitivamente a fim de poder instrumentalizar sua própria história de vida condignamente, até onde haveria chegado?

“O nordestino é, antes de tudo, um forte.” (Euclides da Cunha).

BIBLIOGRAFIA

BARRETO, Egídio. **Arquitetura do poder - reflexão crítica da estrutura sócio-política e econômica do Brasil**. 11. ed. Fortaleza: Edição do Autor, 1990.

CHIAVENATO, Júlio José. **As lutas do povo brasileiro do descobrimento a Canudos**. Editora Moderna: São Paulo, 1988.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. São Paulo: Três, 1984. Disponível em: <http://www.psb40.org.br/bib/b171.pdf>. Visto em: 11 nov. 2014.

_____. **Os Sertões**. Volume II, Rio de Janeiro: 1984.

FARIAS, Aírton de. **História do Ceará - dos índios à geração cambeba**. Fortaleza: Tropical Editora, 1997.

FERREIRA, Valéria Rosito. Traições mediáticas: a brasilidade em os sertões e os sertões no cinema. **O Eixo e a Roda**: v. 8, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002.

GAUDENZI, T. **Memorial de canudos**. Bahiatursa. Fundação Cultural do Estado da Bahia: Salvador, 1993.

GUERRA, Sérgio. Canudos/Belo Monte: imagens contando história. **ANAIS do III Encontro Estadual de História: Poder, Cultura e Diversidade – ST 08: Dobrando esquinas: (outros) trabalhadores e a cidade**.

HERMANN, Jacqueline. Canudos destruído em nome da república: uma reflexão sobre as causas políticas do massacre de 1897. **Tempo**, v. 2, n.º. 3, pp. 81-105, Rio de Janeiro, 1996.

HOORNAERT, Eduardo. **Os anjos de canudos - uma revisão histórica**. 2. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.

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.

LEVINE, Robert M. **O sertão prometido - o massacre de Canudos**. São Paulo: EdUSP, 1995.

OLIVEIRA, Jorge Hélio Chaves, CAMPOS, Néelson Luís Bezerra. **História do Brasil - De Pindorama ao Brasil atual**. Fortaleza: Coleção 2º Grau - Colégio Geo Stúdio, 1994.

POLESE, Edna da Silva. **Movimentos messiânicos na produção ficcional da segunda metade do século XX: a figura do líder**. Tese (Doutorado em Letras) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

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.

TAVARES, Daniel Eduardo. **A história de Canudos e a guerra**. Disponível em: <http://www.coladaweb.com/historia-do-brasil/canudos-a-luta-pela-utopia-real-parte-2>. Visto em: 13 nov. 2014.

EDUCAÇÃO PELA PEDRA

Raisa Damascena Rafael³

Resumo

Este artigo propõe um mapeamento pela literatura de sertão, analisando alguns casos exemplares, e retomando a discussão sobre o valor de uma literatura regionalista, a partir de uma análise da linguagem empregada, com intuito de romper esquemas dicotômicos de análise.

Palavras-chave: Regionalismo. Sertão. Linguagem.

Abstract

This article proposes a mapping of the hinterland literature, analyzing some exemplary cases, and referring to the discussion about the value of a regionalist literature, from an analysis of the language employed, aiming to break dichotomous analysis schemes.

Keywords: Regionalism. Wilderness. Language.

1 SERTÃO, REGIÃO

O tema desta edição da revista *Entrelaces* indica a perenidade de um determinado conflito em torno da denominação “literatura regional”. O debate em torno dessa ideia também foi proposto no XIII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada – ABRALIC, ocorrido em 2013, cujo tema era a internacionalização do regional. No mesmo ano, na grande mídia, a revista *Piauí* nº 80, publicada em maio, trazia a discussão em torno da “modernistolatria” paulista, apontada pelo professor, escritor e ensaísta Luís Augusto Fischer. Outra revista de estudos literários, *O eixo e roda*, publicada pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, na primeira edição de 2014, embora não tivesse por explícito a temática regionalista, recebeu um artigo específico sobre o regionalismo, outro sobre *Os Sertões* e dois sobre *Grande Sertão: Veredas*. Por fim, neste mesmo ano, o instituto Caixa Cultural exibiu a mostra de filmes “Sertão Pop”, em torno da produção nacional a partir do sertão, na fase denominada retomada (a partir da década de 1990). Assim, com base nessa pequena amostragem, parece-me que o regionalismo, o regional, a literatura ou o cinema de sertão permanecem despertando interesse de estudo, numa discussão que

³ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.

ainda se mostra válida, se pensarmos na recente circulação nas mídias sociais da proposta de separatismo pós-eleitoral.

O conflito que se insinua nas indicações acima é social, e se não traz mais a marca da palavra subdesenvolvimento, deixa ver a marca da desigualdade que está em jogo na dinâmica centro-periferia. Refiro-me aqui ao célebre ensaio de Antonio Candido, “Literatura e desenvolvimento”, não qual se elabora três perspectivas de regionalismo, entendido como a literatura de ficção voltada para a descrição das regiões e dos costumes rurais, desde o romantismo: regionalismo inicial/pitoresco, regionalismo problemático e super-regionalismo. Em grosseira simplificação, conceituamos como regionalismo inicial aquele que se identifica com o momento literário em que se enfoca a exaltação da exuberância nativa da colônia. Atendendo a propósitos de unificação da nação e criação de um sentimento de nacionalidade, temos um regionalismo descritivo, voltado para o exótico, o peculiar, no qual se percebe certo otimismo patriótico, que será superado pelo pessimismo que aflora quando se principia a tomar consciência de nosso subdesenvolvimento, o que se dará em torno de 1930. Acirrando essa tomada de consciência e transferindo a questão da exclusão e exploração para o nível da linguagem, temos o super-regionalismo. Essa tripartição já foi reiteradamente mapeada e criticada, mas, em seu bojo, temos a indicação de uma consciência de problemas sociais que se refletem na e pela literatura.

Desviemos, pois, para um dos marcos iniciais dessa literatura de sertão e denúncia, o sempre lembrado *Os Sertões*. Sua classificação destoa daquele regionalismo inicial, ainda que contemporâneo, pois, ao invés da inocência das descrições da beleza da terra farta, temos a delação de um crime, como declarado já na “Nota Preliminar”. As três grandes partes (terra, homem, luta) compõem um encadeamento lógico, de maneira que o massacre cometido em Canudos se afigura como uma consequência natural dos elementos anteriores, descritos num procedimento de composição mista de linguagem, cujo método descritivo se assemelha ao pontilhismo, numa composição que aos poucos configura e expõe o quadro de exclusão daquele povo, pela lógica determinista, massacrável.

Um povo que, isolado das benesses e dos vícios do litoral, constitui uma raça de brasileiros, fruto de uma mescla consolidada de brancos, negros e índios. Nas “Notas do Autor”, item V, Euclides refuta a crítica que enxergava uma contradição entre as afirmativas “Não temos unidade de raça. Não a teremos, talvez nunca” e “Atavaca-se a rocha viva da nossa raça”. Defende-se o autor com as seguintes palavras:

E era natural que, admitida a arrojada e animadora conjectura de que estamos destinados à integridade nacional, eu visse naqueles rijos caboclos o núcleo de força da nossa constituição futura, a rocha viva de nossa raça. Rocha viva... a locução sugere-me um símile eloquente. De fato, a nossa formação, como a do granito, surge de três elementos principais [...] Ao fundo, porém, removida a camada superficial, está o núcleo compacto e rijo da pedra. Os elementos esparsos, em cima, nas mais diversas misturas, porque o solo exposto guarda até os materiais estranhos trazidos pelos ventos, ali estão, embaixo, fixos numa dosagem segura, e resistentes, íntegros. Assim à medida que aprofunda, o observador se aproxima da matriz de todo definida, do local. Ora, o nosso caso é idêntico – desde que sigamos das cidades do litoral para os vilarejos do sertão. (CUNHA, 2003, p. 538).

A locução “rocha viva” se coaduna com o sertão e o sertanejo, na visão de um observador de fora. Repisemos, pois, a etimologia da palavra sertão, sobre a qual muito se especulou, e que foi estabilizada por Gustavo Barroso como advinda de *celtão*, palavra de origem angolana para designar o mato longe da costa. Há outra corrente etimológica que defende a origem portuguesa da palavra, advinda das mutações de *desertanum*, também com o sentido de distante do litoral, interior. Ambas possibilidades são exploradas por Gilberto Mendonça Teles, no ensaio “O lu(g)ar dos sertões”, no qual é mapeado o uso desta palavra na literatura brasileira, desde a carta fundamental de Pero Vaz de Caminha. Seguindo essa vereda, percebemos que o sertão, desde sua origem etimológica, abarca tudo o que está para dentro do litoral, o *hinterland*, cabendo-lhe desde o interior nordestino até a floresta amazônica, este sertão verde infernal sobre o qual versou *O Guesa*.

Não deixa de ser irônico o apontamento de Luís Augusto Fischer no artigo “A Formação vista desde o sertão”, segundo o qual, considerando os estudos econômicos de Jorge Caldeira, o empreendedorismo dos sertanejos impulsionou nossa economia de forma majoritária, ao contrário do que se pensava sobre o desenvolvimento econômico ter sido mais célere nas capitais litorâneas. Assim, os bandeirantes (os paulistas, de cuja modernistolatria Augusto Fischer se queixa) também tinham lá o seu lado sertanejo, em oposição à litoraneidade do Rio de Janeiro imperial. Esse binarismo que se funda na própria etimologia da palavra sertão (é o observador litorâneo que designa de sertão aquilo que lhe é distante, aquilo que é *outro*) nos leva a uma sucessão de escritos em defesa do respeito às diferenças e da literatura menor, menor no sentido de menos privilegiada, menos valorizada, como, por exemplo, o artigo de Denise Mallmann Vallerius, “Regionalismo e crítica: uma relação conturbada”:

Sabemos que a escrita regionalista continua presente não apenas em nossa literatura, mas nos mais diversos sistemas literários espalhados pelo mundo, contrariando, inclusive, a política econômica e cultural do processo de globalização que vige mais fortemente nas últimas três décadas. Devemos

procurar entendê-lo, portanto, não como uma tendência anacrônica ou como sinônimo de literatura menor, mas como um fenômeno literário dinâmico que se encontra em constante processo de transformação. Se a crítica modernista acusava-o de ser mera literatura de epígonos europeus, cabe perguntarmos que literatura não o era e se seria possível não o ser. Afinal, falar do local valendo-se de modelos externos foi um procedimento necessário ao amadurecimento de nossa literatura, e sem esse regionalismo *tradicional* não chegaríamos à excelência de tantas obras contemporâneas, como *Grande sertão: veredas*. É válido questionarmos se Guimarães Rosa teria escrito sua grande obra sem que muitos precursores da temática e da linguagem local iniciassem o trabalho com a *matéria bruta*. Uma das consequências da crítica modernista, como vimos, está justamente em tratar como regionalismo apenas o período anterior à década de 1930, quando ele continua sempre presente, embora, para aceitá-lo, seja necessário tratá-lo sob outro *rótulo*: seja como romance de 30, seja como vanguarda experimental, seja como superregionalismo. De toda forma, continuamos frente ao mesmo fenômeno, que, como qualquer outra temática, poderá ser trabalhado com maior ou menor excelência artística, com servilismo ou com respeito às diferenças. (VALLERIUS, 2010, p. 79).

A meu ver, o trabalho de Guimarães Rosa com a língua pode ser chamado de literatura menor em outro sentido, naquele que nos legou Deleuze e Guattari, a língua que, desterritorializada, cria um fluxo de intensidades, opera uma neutralização ativa do sentido, arrancando da língua seu poder de significação, criando um circuito direto entre palavras e imagem. Essa me parece ser a operação de Guimarães Rosa com a língua, nos seus esforços de escavar arcaísmos, importar expressões estrangeiras, apresentar expressões populares, mover a(s) língua(s) como um todo para criar outra.

Cássio Tavares no artigo “Ainda o regionalismo: um olhar de banda sobre esta ‘velharia’”, em diálogo com Fischer, aponta para a necessidade, também detectada pelo colega gaúcho, de expor, via materialismo (cumprindo a tarefa de história a contrapelo, proposta por Walter Benjamin), as bases do conflito espelhado nesse debate entre literatura regional (e, por extenso, sem valor, datada, ultrapassada) e “alta” literatura. Essa questão parece-me expressa no trecho:

Suprimir simplesmente os termos ‘modernismo’ e ‘regionalismo’ é coisa pouco praticável justamente porque as relações materiais que instituíram a hegemonia que lhes dá sustentação não desaparecerá. Um materialista há de saber que essas categorias desaparecerão por si mesmas se e quando as relações sociais que lhes dão sustentação forem superadas; enquanto isso, de nada vale torcer o nariz para elas — melhor será tomá-las como problema, e aprofundar ainda mais a descrição a contrapelo dessas relações. Uma primeira tarefa seria rever a formação da literatura brasileira, procurando referi-la continuamente ao processo histórico de formação do Brasil. Nesses processos, interessa ver seus elementos unificadores e também suas fraturas, que estabelecem, entre outras coisas, o complexo de relações que institui a versão tupiniquim da dinâmica centro-periferia; referir ao conjunto os diferentes produtos literários ao longo do processo de formação do Brasil, levando em conta sua condição periférica e suas desigualdades internas, mas sempre buscando referir os achados teóricos e críticos a seus possíveis correlatos, a seus eventuais desdobramentos ou

oposições plausíveis em outros momentos históricos, sobretudo o atual. A partir daí, há de se fazer possível a constituição de um quadro conceitual mais adequado ao nosso problema, no qual as diferenças e semelhanças entre a produção literária de regiões diferentes ou épocas diferentes não apenas tenham direito à existência, mas que sejam interpretáveis, de modo que se tornem esclarecedoras para as configurações da vida sócio-cultural. (TAVARES, 2011).

2 SERTÃO, PEDRA

Um caminho que se delineia para a quebra dessa análise literária somente via dicotomia centro-periferia parece-me ser a atenção ao texto. Proponho uma leitura da linguagem pedregosa da literatura de sertão. *Vidas Secas* manifesta esse caráter rochoso na secura das construções curtas das frases. Em *Grande Sertão: Veredas*, Guimarães Rosa esculpe seu granito com trigramas, como já demonstrado por Décio Pignatari. A rocha também tem seu destaque em *Macunaíma*, que subverte o indianismo Alencariano. O herói sem nenhum caráter deixa seu brejo-sertão para resgatar seu amuleto-muiraquitã. O herói nasce negro, transmuta-se em branco e chega a príncipe, sem deixar de dialogar com as forças naturais, mesclando crenças pagãs indígenas e interioranas. Nessa migração, o herói se depara, na cidade, com o deus-máquina, verdadeiro demônio “que a máquina devia de ser um deus que os homens não eram verdadeiramente donos só porque não tinham feito dela Iara explicável mas apenas uma realidade do mundo” (ANDRADE, 2008, p. 54). *Macunaíma* chega a querer brincar com a máquina, subjuga-la e tornar-se imperador dos filhos da mandioca, mas a máquina não tinha os distintivos femininos de que tanto ele gostava.

Gostava também de brincar com a língua, esta pedra fundamental da nacionalidade e do humano. “Ai, que preguiça” e “POUCA SAÚDE E MUITA SAÚDE OS MALES DO BRASIL SÃO”, gosta de repetir *Macunaíma*, que, na “Carta pras Icamíabas”, utiliza formalíssimo português, destoando dos demais capítulos, abundantes de expressões populares. Nesse mesmo capítulo, a frase lapidar: “Ora sabeis que a sua riqueza de expressão intelectual é tão prodigiosa, que falam numa língua e escrevem noutra” (ANDRADE, 2008, p. 107). No capítulo seguinte, uma referência direta a *Os Sertões*:

Nesse tempo veio pedir pousada na pensão o índio Antonio, santo famoso com a companheira dele, Mãe de Deus. Foi visitar *Macunaíma*, fez discurso e batizou o herói diante do deus que havia de vir e tinha forma nem bem de peixe nem bem de anta. Foi assim que *Macunaíma* entrou pra religião Caraimanhaga que estava fazendo furor no sertão da Baía. *Macunaíma*

aproveitava a espera se aperfeiçoando nas duas línguas da terra, o brasileiro falado e o português escrito. (ANDRADE, 2008, p. 113).

Mário de Andrade prossegue, pois, na saga do nosso herói afirmando jocosamente, nas suas diabruras paródicas, as dicotomias brasileiras: língua escrita e falada, cidade e campo, atraso e progresso, homem e máquina. Por fim, nosso herói se cansa, desiste dessa terra, sobe num cipó, gravando “na laje que já fora jabuti num tempo muito dantes: NÃO VIM NO MUNDO PRA SER PEDRA” (ANDRADE, 2008, p. 208).

Fabiano parece ter vindo ao mundo para ser mais uma pedra dos sertões: não sabe se é um homem ou um bicho. Baleia, a cachorrinha da família, muitas vezes demonstra ter uma compreensão maior sobre aqueles que a circundam do que eles próprios. A tensão homem do campo e homem da cidade permanece nessa obra, acirrando-se: “comparando-se aos tipos da cidade, Fabiano reconhecia-se inferior” (RAMOS, 2010, p. 76). A questão da língua opressora, que se configura marcadamente como instrumento de poder é destacada, por exemplos, nos trechos:

Era bruto, sim senhor, nunca havia aprendido, não sabia explicar-se. Estava preso por isso? Como era? Então mete-se um homem na cadeia porque ele não sabe falar direito? Que mal fazia a brutalidade dele? Vivia trabalhando como um escravo. (RAMOS, 2010, p. 35)

Se ele soubesse falar como sinhá Terta, procuraria serviço noutra fazenda, haveria de arranjar-se. Não sabia. Nas horas de aperto dava para gaguejar, embaralhava-se como um menino, coçava os cotovelos, aperreado. Por isso esfolavam-no. Safado. Tomar as coisas de um infeliz que não tinha onde cair morto! (RAMOS, 2010, p. 98).

O destino se apresenta catastrófico para esse homem-bicho, que anda como um urubu, só possuindo elegância quando fundido ao alazão, tocando os bois:

desejaria imaginar o que ia fazer para o futuro. Não ia fazer nada. Matar-se-ia no serviço e moraria numa casa alheia, enquanto o deixassem ficar. Depois sairia pelo mundo, iria morrer de fome na caatinga seca. (RAMOS, 2010, p. 99).

Aqui percebemos a denúncia de Graciliano Ramos, filiando-se a Euclides na afirmação de que os sertões continuariam a mandar para a cidade homens fortes e brutos, como Fabiano. Esses homens fortes, nômades, massificados, continuariam a migrar num ciclo sem fim de mudanças e fugas, tal e qual abertura e fecho do volume: “Mudança” e “Fuga”. A seca, nesta obra, é a porteira do sertanejo na travessia da vida e o sertanejo não passa de um títere das forças naturais.

Radicalizando o regionalismo, Guimarães Rosa, com sua travessia do testemunho de Riobaldo. Esse regionalismo que é e não é, que Candido intitula super-regionalismo, pois ocorre sublimação das categorias de descrição pitoresca da realidade e o caráter de denúncia se concretiza na própria estrutura narrativa, não mais no enredo em si. Assim, em *Grande Sertão: Veredas*, segundo Willi Bolle:

A obra coloca em cena uma falta de entendimento que é social, histórica e política. O pseudodiálogo entre o narrador sertanejo e o interlocutor letrado – que é na verdade um imenso monólogo – é uma encenação irônica, com papéis invertidos, da falta de diálogo entre as classes sociais. (BOLLE, 2004. p. 385).

A denúncia do abismo social se opera na própria construção do texto em um diálogo que é um monólogo de um narrador sertanejo. O procedimento super-regionalista de Rosa consiste, portanto, desse jogo de ambiguidades: superar o regionalismo via regionalismo, denunciar o fosso entre classes sociais via diálogo-monólogo de um narrador jagunço-filósofo que utiliza, para se exprimir, tentar se compreender, uma linguagem cifrada, repleta de arcaísmos e palavras-valise, numa prosódia sertaneja de negativas e inversões sintáticas constantes. Ambiguidade consistente na dúvida se o diabo, e, portanto, Deus, existe. Riobaldo é um jagunço, mas antes de tudo, um homem que se depara com as questões mais elementares da vida humana, o amor e a (in)existência de Deus.

A travessia de Riobaldo reconfigura a terra, o homem, a luta. A terra é objetivamente o sertão, mas um sertão que está em toda parte, sertão que se interioriza: a solidão humana. O homem, um forte, um bruto, que se apaixona por um companheiro seu e nesse amor sofrido se questiona sobre tudo, passa a especular ideias. Uma luta entre bandos de jagunços, em que a vitória é também derrota, com a morte do grande amor, Diadorim, revelada mulher, expiando Riobaldo somente na hora da morte. Uma luta do homem com seus impulsos, seus desejos de bicho, e sua própria existência, seus medos infernais. Uma construção barroca, nas ambiguidades, reversibilidades, duplas negativas, curvas da linguagem e construção de personagens, nos abismos que nos revelam.

3 PEDRA, QUIASMA

O percurso pedregoso deste artigo se encerra no pequeno livro de poemas de João Cabral de Melo Neto, cujos poemas reversíveis remontam à figura de linguagem

do quiasma, já lembrado por Guimarães Rosa na Lemniscata e presente da profecia de Conselheiro quanto à reversibilidade entre mar e sertão. Uma educação pela língua da pedra, que nos lembra o conflito inaugural deste país, o conflito pela terra, como apontado por Hernani Heffner no ensaio “Miragens do sertão”. Retornar à terra enxergando as lutas que ela enseja e lutas que se travam também na língua e na literatura:

Uma educação pela pedra: por lições; Para aprender da pedra, frequentá-la; Captar sua voz inenfática, impessoal (pela de dicção ela começa as aulas). A lição de moral, sua resistência fria Ao que flui e a fluir, a ser maleada; A de poética, sua carnadura concreta; A de economia, seu adensar-se compacta: Lições da pedra (de fora para dentro, Cartilha muda), para quem soletrá-la. Outra educação pela pedra: no Sertão (de dentro para fora, e pré-didática). No Sertão a pedra não sabe lecionar, E se lecionasse, não ensinaria nada; Lá não se aprende a pedra: lá a pedra, Uma pedra de nascença, entranha a alma. (MELO NETO, 1994, p. 338).

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Mario. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

CANDIDO, Antônio. Literatura e subdesenvolvimento. In: **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ed. Ática, 1987.

CUNHA, Euclides. **Os Sertões**. São Paulo: Martin Claret, 2003.

BOLLE, Willi. **Grandesertao.br**: o romance de formação do Brasil. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

FISCHER, Luís Augusto. A formação vista desde o sertão. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 18, p. 41-72, 2011.

HEFFNER, H. Miragens do sertão. In: ARAGÃO, Aurélio; HEFFNER, Hernani. (Orgs.). **Miragens do sertão** (Catálogo). Rio de Janeiro: CCBB, 2003, p. 04-14.

MELO NETO, João Cabral. **Obra completa**: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. São Paulo: Record, 2010.

TAVARES, Cassio. **Ainda o regionalismo**: um olhar de banda sobre essa “velharia”. Disponível em:

<<http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0857-1.pdf>>.

Acesso em: 2 nov. 2014.

TELES, Gilberto Mendonça. O lu(g)ar dos Sertões. **Verbo de Minas** – Letras on-line. Juiz de Fora, v. 8, n. 16, p. 71 – 108, jul./dez. 2009.

VALLERIUS, Denise Mallmann. Regionalismo e crítica: uma relação conturbada. **Antares: Letras e Humanidades** – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade, Universidade de Caxias do Sul, n. 3, p. 63-80, jan.-jun. 2010.

GUIMARÃES ROSA: A POÉTICA DE MIGUILIM E GRIVO

Denise Noronha Lima⁴

Resumo

Partindo de uma entrevista concedida por Guimarães Rosa ao crítico alemão Günter Lorenz, este artigo pretende analisar a poética do escritor brasileiro, baseando-se na relação entre o autor e sua obra. As declarações de Rosa sobre a criação literária e o papel do escritor serão confrontadas com suas narrativas, especialmente “Campo Geral” e “Cara-de-Bronze”, pertencentes ao ciclo de novelas de *Corpo de Baile*. A discussão terá como base o polêmico tema da “morte do autor”, revisitando os ensaios de Roland Barthes e Michel Foucault sobre o assunto, cujo radicalismo será matizado por Dominique Maingueneau, que propõe uma solução mais próxima do pensamento de Guimarães Rosa: uma poética formada pela confluência entre o autor e sua obra.

Palavras-chave: Guimarães Rosa. Autor. Barthes. Foucault. Maingueneau.

Abstract

Starting from an interview with Guimarães Rosa to the German critic Günter Lorenz, this article analyzes the poetics of the Brazilian author, based on the relationship between the author and his work. Rosa's statements on literary creation and the role of the writer will be confronted with his narratives, especially “Campo Geral” and “Cara-de-Bronze”, belonging to the cycle of novellas *Corpo de Baile*. The discussion will be based on the controversial topic of "death of the author", revisiting the essays of Roland Barthes and Michel Foucault on the subject, whose radicalism is nuanced by Dominique Maingueneau, which proposes a solution closer to the thought of Guimarães Rosa: a poetics formed by the confluence between the author and his work.

Keywords: Guimarães Rosa. Author. Barthes. Foucault. Maingueneau.

Em janeiro de 1965, João Guimarães Rosa (1908-1967) foi entrevistado pelo crítico literário alemão Günter Lorenz, que transcreveu a conversa no seu *Diálogo com a América Latina* (1973), livro que reúne entrevistas com vários escritores. A leitura dessa conversa revela, para quem não tem preconceitos contra a relação entre autor e obra como possibilidade de análise e crítica, elementos essenciais para a constituição da poética do escritor mineiro. Procuraremos, aqui, evitando o mais possível o fantasma do biografismo, recolher dessa entrevista as linhas mestras da escrita de Guimarães Rosa a partir de sua relação com a literatura.

1 O HOMEM, O ESCRITOR, O AUTOR

⁴ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC.

No início da conversa, movido pela circunstância de que, durante o Congresso de Escritores Latino-Americanos, que estava ocorrendo naquele momento, Guimarães Rosa deixara a sala quando os participantes debatiam sobre a política em geral, Günter Lorenz o interroga sobre os motivos de sua atitude. Em resposta, o escritor apresenta a sua ética profissional: “Embora eu veja o escritor como um homem que assume uma grande responsabilidade, creio, entretanto, que não deveria se ocupar de política; não desta forma de política. Sua missão é muito mais importante; é o próprio homem.” (LORENZ, 1973, p. 318). Para evitar mal-entendido, Guimarães Rosa apressa-se em dizer que não é apolítico, como Jorge Luis Borges desejaria que fossem os escritores (segundo seu testemunho no colóquio do ano anterior), apenas não concorda com a participação destes nas “ninharias” do dia a dia político. E volta a insistir: “As grandes responsabilidades que um escritor assume são, sem dúvida, outra coisa...” (LORENZ, 1973, p. 319). Rosa parece situar-se, pois, entre Sartre - com sua noção de engajamento político como *responsabilidade* do escritor, que ele considera revelador do mundo para os outros homens (SARTRE, 1999, p. 21) - e Borges, com seu ataque aos escritores comprometidos: “As palavras de Borges revelaram uma total falta de consciência da responsabilidade, e eu estou sempre do lado daqueles que arcam com a responsabilidade e não dos que a negam.” (LORENZ, 1973, p. 319).

Este é o primeiro elemento a se levar em conta para compreender a sua poética, pois se, como veremos adiante, Guimarães Rosa não desvincula o escritor do autor, ou seja, o homem de sua obra (e este será o segundo elemento a que queremos dar destaque), essa postura ética de quem se sente responsável pelo seu semelhante deverá naturalmente se manifestar em seus escritos. É o que pretendemos averiguar. Antes, porém, passemos em revista algumas posições da crítica e da teoria literária a respeito da figura do autor e de sua relação com a própria obra, a fim de situar o discurso de Guimarães Rosa sobre o tema.

A estreita relação entre vida e obra não é um fato consensual entre os estudiosos de literatura. Dentre as categorias de teoria e crítica literárias, a de autor é a que mais tem gerado discussões, por vezes polêmicas, dependendo da disparidade dos argumentos favoráveis ou não a sua relevância como criador da obra.

Partiu de Roland Barthes o ataque mais veemente, com o famoso ensaio “A morte do autor”, de 1968. Associando o autor ao homem burguês, detentor da ideologia capitalista, Barthes questiona a importância dada à “pessoa” do autor, assim como a centralização tirânica “na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões” como meio de explicar a obra (BARTHES, 1987, p. 50). Claro que não devemos tomar suas palavras

literalmente e concluir que, para ele, as obras nascem do acaso. Seu ensaio busca, na verdade, acentuar a natureza linguística da obra literária:

Enfim de fora da própria literatura (a bem dizer, estas distinções tornam-se obsoletas), a linguística acaba de fornecer à destruição do Autor um instrumento analítico precioso, ao mostrar que a enunciação é inteiramente um processo vazio que funciona na perfeição sem precisar de ser preenchido pela pessoa dos interlocutores; linguisticamente, o autor nunca é nada mais para além daquele que escreve, tal como *eu* não é senão aquele que diz *eu*: a linguagem conhece um “sujeito”, não uma “pessoa”, e esse sujeito, vazio fora da própria enunciação que o define, basta para fazer “suportar” a linguagem, quer dizer, para a esgotar. (BARTHES, 1987, p. 51).

Decorre daí o surgimento do *scriptor* como substituto do autor. Negando a ideia de antecedência do autor em relação à obra, o *scriptor* “nasce ao mesmo tempo que o seu texto” (BARTHES, 1987, 50), que, por sua vez, deixa de ser a expressão do autor para se tornar uma “inscrição” em um “campo sem origem – ou que, pelo menos, não tem outra origem para lá da própria linguagem” (BARTHES, 1987, p. 51).

Barthes conclui seu ensaio concedendo ao leitor o lugar da escrita. Considerando o texto como um tecido de citações, o espaço de uma multiplicidade de escritas provenientes de várias culturas, para ele é o leitor, e não o autor, o único capaz de dar unidade a essa diversidade. Importa, portanto, o destino do texto, não a sua origem.

O que resta, então, ao autor? Para Michel Foucault, resta-lhe uma função na ordem dos discursos. Foi o que o filósofo defendeu no ano seguinte à publicação de Barthes (1969), em debate na Sociedade Francesa de Filosofia, depois publicado com o título “O que é um autor?”.

Para elaborar o conceito de “função autor”, Foucault parte de dois temas fundamentais. Primeiro, a libertação da escrita em relação à ideia de expressão, ou seja, prevalecendo o significante sobre o conteúdo, abre-se “um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer” (FOUCAULT, 2009, p. 268).

Desse desaparecimento decorre o segundo tema: o parentesco da escrita com a morte, que além de subverter a noção da narrativa como perpetuação pelo adiamento da morte (como nas *Mil e uma noites*), preconiza o assassinato do autor pelo seu próprio texto. Foucault alude implicitamente ao texto de Barthes, mas para completá-lo: não basta afirmar que o autor desapareceu, mas “seguir atentamente a repartição das lacunas e das falhas e espreitar os locais, as funções livres que essa desapareção faz aparecer” (FOUCAULT, 2009, p. 271).

A proposta de Foucault é sustentada por quatro teses que ele examina ao longo do texto. A primeira diz respeito ao nome do autor. O filósofo tem ciência de que a relação entre o nome próprio e o indivíduo que ele indica não é a mesma que existe entre o nome do autor e o que ele nomeia. Neste último caso, o nome “assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar em certo número de textos, delimitá-los, opô-los a outros” (FOUCAULT, 2009, p. 273). Por ser atribuído a um conjunto de discursos, este nome adquire certo *status* social. Entretanto, Foucault adverte: não se deve localizar o nome do autor nem no estado civil de quem escreveu, nem na ficção, mas na cisão entre um e outra, na função que reúne certo grupo de discursos proferidos de modo singular. Daí o conceito-chave da exposição: “A função autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2009, p. 274).

A segunda e a terceira teses – a relação de apropriação e a de atribuição – são, a nosso ver, as mais problemáticas e, em certa medida, contraditórias. Ao mesmo tempo em que afirma que “o autor não é exatamente nem o proprietário nem o responsável por seus textos; não é nem o produtor nem o inventor deles”, Foucault acrescenta que “o autor é, sem dúvida, aquele a quem se pode atribuir o que foi dito ou escrito” (FOUCAULT, 2009, p. 264-265). Ora, como atribuir a alguém um texto pelo qual ele não é responsável? Ao contrário, vinte anos antes (1947), Sartre (1999, p. 21) exigia do escritor a responsabilidade por “desvendar o mundo e especialmente o homem para os outros homens”. No lugar da função autor, anunciava a função do escritor: “fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele”.

Se o contexto pós-estruturalista explica a oposição acima referida, não impede que Foucault admita a possibilidade, na sua quarta tese (que trata da posição do autor), de certos signos do texto aproximarem-se mais ou menos do escritor, representando seu *alter ego*, embora ressalte que este não remete a um indivíduo real. Ao longo da obra, a função autor “pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar” (FOUCAULT, 2009 p. 280).

Os ensaios de Barthes e Foucault não são excludentes, antes se complementam, e têm em comum uma base linguística que valoriza a enunciação em detrimento do sujeito. Reside aí a diferença essencial entre esses textos e aquilo que Sartre defende em *Que é a literatura?* (1999). Pode-se deduzir, pela leitura desta obra, que Sartre associa o autor ao escritor como ser político, bem como defende o engajamento da obra, que é revestida por uma responsabilidade social que não se

confunde com a militância política. Retornar ao pensamento de Sartre é devolver ao autor sua condição de sujeito da escrita, que se insere na obra enquanto criador, impregnando-a não com traços da sua biografia propriamente dita, mas com a sua consciência mediadora entre a criação individual e a tradição cultural.

Em *O contexto da obra literária* (2001), Dominique Maingueneau dedica um capítulo consistente a essa relação de que estamos tratando. Intitulado “A vida e a obra”, começa por não invalidar a importância dos criadores no funcionamento da literatura, e seu argumento fundamental é a existência de uma reciprocidade entre a vida e a obra do escritor, que Maingueneau expressa com a palavra *bio/grafia*, em que a barra ao mesmo tempo une e separa os termos da relação:

Na realidade, a obra não está fora de seu “contexto” biográfico, não é o belo reflexo de eventos independentes dela. Da mesma forma que a literatura participa da sociedade que ela supostamente representa, a obra participa da vida do escritor. O que se deve levar em consideração não é a obra fora da vida, nem a vida fora da obra, mas sua difícil união. [...]

A existência do criador desenvolve-se em função da parte de si mesma constituída pela obra já terminada, em curso de remate ou a ser construída. Em compensação, porém, a obra alimenta-se dessa existência que ela já habita. O escritor só consegue passar para sua obra uma experiência da vida minada pelo trabalho criativo, já obsedada pela obra. Existe aí um envolvimento recíproco e paradoxal que só se resolve no movimento da criação: a vida do escritor está à sombra da escrita, mas a escrita é uma forma de vida. (MAINGUENEAU, 2001, p. 46-47).

Com a lucidez de Maingueneau, podemos retomar o fio de nossa tentativa de caracterizar a poética de Guimarães Rosa, pois há uma aproximação entre o que pensa o teórico francês e o que nosso escritor revela a Günter Lorenz.

Conduzido pelo entrevistador, Rosa fala de sua origem, destacando o lugar de nascimento e seu apego ao sertão. Por isso, ou seja, por ser sertanejo, aceita que o considerem representante da literatura regionalista. De acordo com aquela confluência entre vida e obra proposta por Maingueneau, Guimarães Rosa se considera regionalista não apenas pela obra que criou, mas por *ser* um homem do sertão: “[...] é impossível separar minha biografia de minha obra” (LORENZ, 1973, p. 322). A ideia de união entre o homem e a obra está diluída ao longo do diálogo. Ao falar de suas crenças, por exemplo, Guimarães Rosa afirma: “credo e poética são uma mesma coisa. Não se deve haver nenhuma diferença entre homens e escritores” (LORENZ, p.330). Ou: “A literatura tem que ser vida! O escritor deve ser o que ele escreve” (LORENZ, p. 341).

A convicção com que são feitas estas afirmações não deveria ser negligenciada pela crítica, principalmente em se tratando de um escritor do porte de Guimarães Rosa. Além disso, facilmente são encontrados na sua obra reflexos do seu

discurso transformado em prática, o que demonstra total coerência entre o seu pensamento e a sua escrita.

Nesse sentido, podemos analisar duas personagens que se destacam como síntese da crença poética de Guimarães Rosa apresentada na entrevista: Miguilim e Grivo, ambos pertencentes a *Corpo de Baile*. O primeiro é o protagonista de “Campo Geral”, “poema” do primeiro volume de novelas, intitulado *Manuelzão e Miguilim*; o segundo, que aparece aí inicialmente, surgirá depois como figura essencial de “Cara-de-Bronze”, narrativa do segundo volume, *No Urubuquaquá, no Pinhém*.

2 MIGUILIM, O FABULISTA

Uma das referências feitas pelo escritor à infância, durante a entrevista com Günter Lorenz, relaciona-se com o ato de contar histórias:

[...] nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza. Está no nosso sangue narrar estórias; já no berço recebemos esse dom para toda a vida. Desde pequenos, estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas, e também nos criamos em um mundo que às vezes pode se assemelhar a uma lenda cruel. Deste modo a gente se habitua, e narrar estórias corre por nossas veias e penetra em nosso corpo, em nossa alma, porque o sertão é a alma de seus homens. (LORENZ, 1973, p. 325).

As palavras de Guimarães Rosa nos remetem inevitavelmente ao conhecido ensaio de Walter Benjamin (1892-1940) sobre o narrador antigo, que para ele estaria em vias de extinção. Escrito em 1936, o texto de Benjamin (2012) sobre a obra de Nicolai Leskov é recorrentemente citado pelo seu dado mais veemente: a constatação do distanciamento cada vez maior entre o narrador e a civilização contemporânea, e a previsão do desaparecimento da narrativa, que paradoxalmente já teria começado com o surgimento do romance. A menção a um paradoxo, aliás, fica por nossa conta, pois o narrador a que Benjamin se refere todo o tempo é o narrador oral, antigo, que difere substancialmente do romancista:

O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, porém, especialmente da narrativa. O narrador retira o que ele conta da experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. [...] O primeiro grande livro do gênero, *Dom Quixote*, já ensina como a grandeza de alma, a coragem e a generosidade de um dos mais nobres heróis – de Dom Quixote, justamente –

são totalmente refratárias ao conselho e não contêm a menor centelha de sabedoria (BENJAMIN, 2012, p. 217).

Para Benjamin não há, portanto, paradoxo algum no fato de o narrador mais profícuo do nosso tempo – o romancista – ser justamente o exterminador do narrador oral. Aquele não continua o ofício deste, mas o substitui.

Em confronto com a obra de Guimarães Rosa, porém, o prognóstico de Walter Benjamin deve ser, no mínimo, atenuado, pois é difícil não identificar aquele narrador com o que encontramos em *Corpo de Baile* ou *Grande Sertão: veredas*. Basta lembrar, por exemplo, o início de “Campo Geral”: “Um certo Miguilim morava com sua mãe, seu pai e seus irmãos, longe, longe daqui, muito depois da Vereda-do-Frango-d’Água e de outras veredas sem nome ou pouco conhecidas, em ponto remoto, no Mutum.” (ROSA, 1984, p. 13). Que narrador é este, senão o velho contador de histórias? Provavelmente um daqueles a que Guimarães Rosa se refere na entrevista, em que afirma ter crescido “escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e as lendas” (LORENZ, 1973, p. 325). Por outro lado, se considerarmos o fato de que há poucos escritores da espécie de Guimarães Rosa, então voltamos a concordar com Benjamin: aquele narrador parece estar em extinção. Talvez por isso a obra do escritor mineiro seja especial, por ser ao mesmo tempo antiga e nova, transitando entre o romanesco e a oralidade, vincando o chão do sertão com a metafísica.

Se, como afirma Benjamin (2012, p. 217), o narrador conta aquilo que retira “da sua própria experiência ou da relatada por outros”, verificamos que ocorre o mesmo com Guimarães Rosa: é a sua experiência de homem do sertão que vemos transfigurada em sua obra. Mas, ressalve-se, não se trata de autobiografia no sentido estrito, como se a obra do autor fosse o relato de sua vida. “A personalidade, é preciso encarcerá-la no momento de escrever”, afirma o escritor na entrevista (LORENZ, 1973, p. 346). Trata-se, isso sim, de a obra ser o que é o escritor em sua essência (sua origem, sua ética, sua relação com a língua e com o mundo).

Daí não parecer abusivo identificar com a pessoa de Guimarães Rosa uma personagem como Miguilim. Criado no sertão, esse menino do Mutum conhece desde cedo o prazer – dos poucos que tem na infância – da descoberta da ficção, bem como a capacidade de esta carregar “a primeira verdade”, como no episódio da mentira que o Dito, seu irmão dileto, inventou para justificar o corte da árvore (ROSA, 1984, p.57).

Miguilim e Dito apresentam duas características do homem do sertão descrito por Guimarães Rosa no diálogo com Günter Lorenz, as quais o escritor toma para si também: a capacidade de fabulação e de observação do mundo: “Eu trazia

sempre os ouvidos atentos, escutava tudo o que podia e comecei a transformar em lenda o ambiente que me rodeava, porque este, em sua essência, era e continua sendo uma lenda.” (LORENZ, 1973, p. 325). Compare-se com esta passagem de “Campo Geral”:

Dito não fazia companhia. Falava que carecia de ir ouvir as conversas todas das pessoas grandes. Miguilim não tinha vontade de crescer, de ser pessoa grande, a conversa das pessoas grandes era sempre as mesmas coisas secas, com aquela necessidade de ser brutas, coisas assustadas (ROSA, 1984, p.57).

Como para compensar a rudeza do mundo a sua volta, Miguilim gostava de “escutar as lindas estórias”, enquanto “o Dito perguntava continuação. O Dito de tudo queria aprender”, “O Dito suspendia um susto na gente – que, sem ser, sem saber, ele atinava com tudo.” (ROSA, 1984, p.66-72).

A crítica tem observado a dualidade da linguagem em “Campo Geral”, abordando especialmente a tendência sensorial e fabulista de Miguilim, por um lado, e a praticidade racionalista de Dito. Lélia Parreira Duarte (2010, p. 460) reconhece a validade dessa linha de pensamento, propondo ainda uma outra dicotomia:

[...] de um lado a narrativa apresenta perspectivas que testemunham a perda e a falta e, relacionando-se com a morte, elaboram estórias que falam da realidade do Mutum, com suas tristezas e negatividades [...]. Existe no texto, porém, uma outra perspectiva que focaliza o mistério e acentua o estranhamento da linguagem, vista como código evanescente e lugar de passagem, em que se entrecem real e fantasia. Essa perspectiva será certamente a de Seo Aristeu, artista, cantor [...]. Será também a da contadora Siãrlinda [...]. Será também a do Grivo [...]. E serão certamente as estórias de Miguilim, em que se acentua o caráter ficcional e a autorreferencialidade.

A essas conclusões, e de acordo com a ideia que vimos defendendo ao longo deste estudo, acrescentaríamos que o narrador rosiano, como o próprio escritor, é um misto de Dito - quanto à argúcia em compreender o mundo -, Miguilim – por sua capacidade de fabulação a partir do mundo observado - e também do Grivo, pela linguagem poética com que reveste o mundo criado. Embora o verbo “revestir” acene para a dicotomia fundo-forma, questionável no sentido mesmo da impossibilidade de uma separação entre os termos, poderíamos ver nas três personagens os estágios da criação literária: a observação (Dito), a imaginação (Miguilim) e a expressão (Grivo). Se pensarmos que, a rigor, a poética de um escritor se sustenta principalmente nos dois últimos pilares, seremos levados a concluir que Miguilim e Grivo representam a sùmula da poética de Guimarães Rosa. Do Grivo trataremos adiante; voltemos a Miguilim.

Para uma criança de oito anos, Miguilim tinha um hábito estranho, se comparado a seus irmãos: gostava de pensar, ao ponto de às vezes isolar-se para fazer isso sossegadamente. Mas seu pensamento não o conduzia aos saberes como os do Dito, racionais ou filosóficos, e sim àqueles provocados por sua sensibilidade em relação ao simples, como as coisas da natureza: ““Que é que você está pensando, Miguilim?” [...] ele não estava pensando em nada, estava pensando só no que deviam sentir os sanhaços, quando viam que já estavam presos, separados dos companheiros, tinha dó deles” (ROSA, 1984, p.15).

Suas divagações, como se vê, não se confundiam com as brincadeiras dos irmãos, nem com as preocupações de Dito em fazer parte do mundo dos grandes. Miguilim tem o germe da poesia que, neste momento da narrativa, se mostra na sutileza das sensações com que percebe o mundo. Dir-se-ia que ele é um aprendiz do mestre Alberto Caeiro, com a ressalva de que, para o menino fabulista, pensar não é estar doente dos olhos, nem dos sentidos: “Miguilim tinha pegado um pensamento, quase que com suas mãos. [...] Repensava aquele pensamento, de muitas maneiras amarguras. Era um pensamento enorme, aí Miguilim tinha de rodear de todos os lados, em beira dele.” (ROSA, 1984, p.52). Miguilim está no início de sua aprendizagem, por isso precisa rodear o pensamento para não perdê-lo. A maturidade talvez o transforme num Riobaldo, o perseguidor de ideias: “O senhor concedendo, eu digo: para pensar longe, sou cão mestre – o senhor solte em minha frente uma ideia ligeira, e eu rastreio essa por fundo de todos os matos, amém!” (ROSA, 1986, p.14).

A propósito, Miguilim também se assemelha a Riobaldo quanto à aprendizagem do ver. Se foi Diadorim quem ensinou ao jagunço a apreciar “essas quisquilhas da natureza”, Miguilim foi o seu próprio mestre:

Estiadas, as aguinhas brincavam nas árvores e no chão, cada um de um jeito os passarinhos desciam para beber nos lagoeiros. O sanhaço, que oleava suas penas com o biquinho, antes de se debruçar. O sabiá-peito-vermelho, que pinoteava com tantos requebros, para trás e para a frente, ali ele mesmo não sabia o que temia. E o casal de tico-ticos, o viajadinho repulado que ele vai, nas léguas em três palmos de chão. E o gaturamo, que era de todos o menorzim, e que escolhia o espaço de água mais clara: a figurinha dele, reproduzida no argume, como que ele muito namorava. Tudo tão caprichado lindo! (ROSA, 1984, p.47).

A união do pensamento à sensibilidade, ou, mais propriamente, à criação poética, também foi tema da conversa entre Guimarães Rosa e Günter Lorenz. Para o criador de Miguilim, a poesia é o oposto da lógica, mas não da sabedoria: “A sabedoria é saber e prudência que nascem do coração. Minhas personagens, que são sempre um

pouco de mim mesmo, um pouco muito, não devem ser, não podem ser intelectuais pois isso diminuiria sua humanidade.” (LORENZ, 1973, p. 350). Questionado pelo entrevistador se isso não seria uma contradição em relação ao seu processo de trabalho, Rosa insiste:

Não há nenhuma contradição. Um gênio é um homem que não sabe pensar com lógica, mas apenas com a prudência. A lógica é a prudência convertida em ciência; por isso não serve para nada. Deixa de lado componentes importantes, pois, quer se queira quer não, o homem não é composto apenas de cérebro. Eu diria mesmo que, para a maioria das pessoas, e não me excetuo, o cérebro tem pouca importância no decorrer da vida. O contrário seria terrível: a vida ficaria limitada a uma única operação matemática, que não necessitaria da aventura do desconhecido e inconsciente, nem do irracional. [...] Por isso também espero uma literatura tão ilógica como a minha, que transforme o cosmo num sertão no qual a única realidade seja o inacreditável. A lógica, prezado amigo, é a força com a qual o homem algum dia haverá de se matar. Apenas superando a lógica é que se pode pensar com justiça (LORENZ, 1973, p. 350-351).

A superação da lógica por parte de Miguilim, nos seus vagares, é mais de uma vez associada à loucura, ou, no mínimo, ao retardamento mental; de qualquer modo, uma inaptidão para o trabalho e a vida prática. Seu principal censor é o pai, a representação maior da lógica nesta narrativa:

De novo, na roça, enquanto capinava, sem pressa podia ir pensando, - “De que é que você está rindo, Miguilim?” – Luisaltino perguntou. – “Estou rindo é da minhoca branca, que as formigas pegaram...” O Pai sacudia a cabeça. Miguilim pensava (ROSA, 1984, p. 131).

Essa propensão para o pensamento e para a atenção a pequenezas da natureza que passavam despercebidas para a maioria das pessoas, incluindo as outras crianças, é um dos fatores responsáveis pela transformação de Miguilim em contador de histórias. É possível acompanhar a sua evolução nesse processo. Primeiro, encantado e estimulado por seu Aristeu, e passado o pesadelo da proximidade da morte, o menino como que renasce para o mundo da fabulação e deseja inventar suas próprias histórias:

Chegasse em casa, uma estória ao Dito ele contava, mas estória toda nova, dele só, inventada de juízo: a nhá nhambuzinha, que tinha feito uma roça, depois vinha colher em sua roça, a Nhá Nhambuzinha, que era uma vez! Essas assim, uma estória – não podia? Podia, sim! – pensava em seu Aristeu... Sempre pensava em seu Aristeu – então vinha ideia de vontade de poder saber fazer uma estória, muitas, ele tinha! (ROSA, 1984, p. 70).

Depois, motivado por Siarlinda, que contava histórias já conhecidas, “Miguilim de repente começou a contar estórias tiradas da cabeça dele mesmo [...]

Essas estórias pegavam. Mãe disse que Miguilim era muito ladino” (ROSA, 1984, p. 92). Finalmente, o processo se consolida, marcado pela desenvoltura e pela naturalidade do ato de narrar, como uma “matéria vertente”:

Miguilim contava, sem carecer de esforço, estórias compridas, que ninguém nunca tinha sabido, não esbarrava de contar, estava tão alegre nervoso, aquilo para ele era o entendimento maior. Se lembrava de seo Aristeu. Fazer estórias, tudo com um viver limpo, novo, de consolo (ROSA, 1984, p.104).

Interessante observar, nos três momentos desse processo, a ideia recorrente de originalidade: Miguilim desejava inventar “estória toda nova”, depois conseguiu tirá-la “da cabeça dele mesmo”, sentindo-se afinal à vontade nesse fazer “novo, de consolo”. Se seguirmos o exemplo de Guimarães Rosa e atentarmos para a etimologia das palavras, veremos que original é o “que provém da origem; inicial, primordial, primitivo, originário” (FERREIRA, 1997, p. 1233). Para Rosa, a salvação do escritor está neste retorno à origem, que se fará unicamente pela linguagem. A fabulação original de Miguilim precisa, portanto, de uma forma linguística a sua altura. É o momento de entrar em cena o Grivo, o “menino das palavras sozinhas” (ROSA, 1984, p.89).

3 MIRE VEJA: A POÉTICA DO GRIVO

Personagem essencial de “Cara-de-Bronze”, Grivo aparece, ainda menino, em “Campo Geral”, quando se torna amigo de Miguilim, a ponto de este o defender da violência de seu irmão Liovaldo, e ser castigado por isso. Depois, Grivo visitará Miguilim doente, e mais tarde será aprendiz de vaqueiro no Mutum.

Quando o reencontramos, adulto, no segundo volume de *Corpo de Baile*, ele é o vaqueiro de torna viagem, feita a mando do fazendeiro Segisberto Saturnino Jeia Velho, o “Cara-de-Bronze”, dono de muitas terras no Urubuquaquá. A narrativa se concentra neste fato: o retorno do Grivo e os mistérios que o envolvem. Para onde teria ido? Em busca de quê? O que trouxera?

Com uma estrutura inusitada em relação às outras narrativas de Guimarães Rosa, “Cara-de-Bronze” mescla narração, rubrica teatral, roteiro cinematográfico, cantiga de viola e ladainha, planos sobre os quais predominam as falas das personagens, com acentuado linguajar sertanejo, no ambiente da lida do gado.

Centro de tudo isso, o Velho “Cara-de-Bronze” escuta o Grivo, o vaqueiro escolhido que voltara da longa viagem. O motivo desta foi um desejo estúrdio (para usar uma palavra cara a Guimarães Rosa) do Velho que, segundo os vaqueiros, antes havia indagado “engraçadas bobeias, como estivesse caducável”:

[...] Por exemplos: - A rosação das roseiras. O ensol do sol nas pedras e folhas. O coqueiro coqueirando. As sombras do vermelho branqueando do azul. A baba de boi da aranha. O que a gente havia de ver, se fosse galopando em garupa de ema. Luaral. As estrelas. Urubu e as nuvens em alto vento: quando eles remam em voo. O virar, vazio por si, dos lugares. A brotação das coisas. A narração de festa de rico e de horas pobrezinhas alegres em casa de gente pobre... (ROSA, 1976, p. 100).

Esta citação nos lembra do saboroso capítulo das listas de Umberto Eco, em *Confissões de um jovem romancista*, quando o escritor distingue as listas práticas das poéticas: estas, ao invés de finitas, são abertas, pressupondo um *et cetera* final:

Há dois motivos pelos quais elas pretendem sugerir uma infinidade de pessoas, objetos e eventos: (1) o autor está ciente de que a quantidade de itens é vasta demais para ser registrada; (2) o escritor tem prazer – por vezes um puro prazer auditivo – na enumeração infinita (ECO, 2013, p. 110).

É exatamente o que ocorre em “Cara-de-Bronze”. Durante “A narração do Grivo”, o autor abre notas de rodapé para elencar os nomes de plantas e bichos que o viajante vira em seu caminho. No primeiro caso, o das plantas, surge uma lista vertiginosa de quase quatrocentas espécies, após a qual o Grivo afirma: “Falta muito. Falta quase tudo.” (ROSA, 1976, p. 111). E o leitor imagina os recheados caderninhos de anotações de Guimarães Rosa, de onde provavelmente aqueles nomes vieram. Apece dizer, como Eco, que o autor tem “o prazer auditivo da enumeração infinita”, e quer compartilhá-lo com o leitor; mas, para não comprometer o ritmo da narrativa, optou pelo extenso rodapé.

Listas poéticas se assemelham. Por isso, é possível identificar um traço comum entre a lista das buscas do Cara-de-Bronze e aquelas que se mostram ao caminhante de “A máquina do mundo”, também mineiro:

As mais soberbas pontes e edifício,
o que nas oficinas se elabora,
o que pensado foi e logo atinge

distância superior ao pensamento,
os recursos da terra dominados,
e as paixões e os impulsos e os tormentos

e tudo que define o ser terrestre
 ou se prolonga até nos animais
 e chega às plantas para se embeber

no sono rancoroso dos mistérios,
 dá volta ao mundo e torna a se engolfar
 na estranha ordem geométrica de tudo,

e o absurdo original e seus enigmas,
 suas verdades altas mais que todos
 monumentos erguidos à verdade;

e a memória dos deuses, e o solene
 sentimento de morte, que floresce
 no caule da existência mais gloriosa,

tudo se apresentou nesse relance
 e me chamou para seu reino augusto,
 afinal submetido à vista humana.
 (ANDRADE, 2012, p. 106-107).

Não obstante a ideia comum de infinitude entre as duas listas, a do poeta mineiro tem algo de grandioso que se contrapõe às “quisquilhas” que os vaqueiros mencionam. A oposição, no entanto, pode ser de magnitude, não de profundidade. Neste aspecto, as duas listas voltam a coincidir, pois tanto o Cara-de-Bronze como o caminhante solitário da estrada de Minas buscam (ou não mais, no caso do segundo), em última instância, a essência das coisas.

Como Miguilim, que perguntava: “por que é, então, para que é, que acontece tudo?!” (ROSA, 1984, p. 141), o Cara-de-Bronze “quer saber o porquê de tudo nesta vida” (ROSA, 1976, p. 100). (A propósito, há outras semelhanças entre os dois, como se pode observar pelo perfil do Velho, traçado pelos vaqueiros: “os olhos tristes”, “Ele não aquieta o espírito”, “parece que está pensando e vivendo mais do que todos”, “pensa sem falar”, “é um orgulho aos morros”, “acredita em mentiras, mesmo sabendo que mentira é”, “andava por aí, sozinho, sozinho”, “manda fazer jardim de flor”, “um homem descontente de triste”. (ROSA, 1976, p. 87-89).) A enumeração dos vaqueiros, que não se encerra na citação da página anterior, pode ser sintetizada na frase de Tadeu, a quem o Grivo pedirá a bênção no final: “Queria era que se achasse para ele o *quem* das coisas!” (ROSA, 1976, p. 101).

Grivo será então o enviado para esse fim. Naturalmente, nada trará na bagagem, além de palavras. Não quaisquer palavras, mas “palavras antigas”, ou poesia no sentido amplo. Em depoimento sobre sua relação com Guimarães Rosa, Benedito Nunes confirma:

No sentido literal, a viagem do Grivo é a busca da Noiva para o Cara-de-Bronze, busca que reconstitui a alegoria religiosa da *Demanda do Gral* e que, por tudo quanto o peregrino entrega ao mandante – palavras de consolo e vida – exprime, simbolicamente, a busca da poesia, do *logos* poético. Guimarães Rosa concordou com essa interpretação, que lhe expus no momento, e talvez concordasse, em nome da múltíplice verdade dos textos poéticos, com outras possíveis e igualmente fundamentadas. Indicou-me todavia a existência de chave verbal por ele colocada na própria novela, e que ali figura como um contrassigno cabalístico, que pode justificar semelhante hermenêutica.

“- Lembra-se”, perguntou-me, “da exclamação de Adino a José Proeza: ‘Ai, Zé, opa!’? Pois isso, lido de trás para diante, forma a palavra Poesia”. (NUNES, 2013, p. 241).

No ensaio “A viagem do Grivo” (NUNES, 2013, p. 91), o filósofo reitera: “A missão do Grivo, objeto da demanda que o velho Cara-de-Bronze ordenou, foi retrazar o surto originário da linguagem, recuperar a potencialidade criadora do Verbo”. Com esta constatação retornamos ao diálogo entre Rosa e Lorenz, desta vez para tocar no seu ponto essencial. Tendo afirmado que, além da necessidade de escrever, foi a convicção de que “era possuidor de uma receita para fazer verdadeira poesia” o que o impulsionou para a literatura, o criador do Grivo descreve alguns elementos que compõem a sua linguagem:

Naturalmente são muitos. Primeiro, há meu método que implica na utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original. Por isso, e este é o segundo elemento, eu incluo em minha dicção certas particularidades dialéticas de minha região, que não são linguagem literária e ainda têm sua marca original, não estão desgastadas e quase sempre são de uma grande sabedoria linguística. Além disso, como autor do século XX, devo me ocupar do idioma formado sob a influência das ciências modernas e que representa uma espécie de dialeto. E também está à minha disposição esse magnífico idioma já quase esquecido: o antigo português dos sábios e poetas daquela época dos escolásticos da Idade Média, tal como se falava, por exemplo, em Coimbra. E ainda poderia citar muitos outros, mas isso nos levaria muito longe. Seja como for, tenho de compor tudo isto, eu diria “compensar”, e assim nasce então meu idioma que, quero deixar bem claro, está fundido com elementos que não são de minha propriedade particular, que são acessíveis igualmente para todos os outros. (LORENZ, 1973, p. 338).

A pureza da língua, quando ela se torna cristalina em sua exatidão, está, portanto, em sua origem. O narrador de “Cara-de-Bronze” já indicara esse caminho: “Esta estória se segue é olhando mais longe. Mais longe do que o fim; mais perto.” (ROSA, 1976, p. 96). Ao contrário do que se poderia pensar, o longe está no anterior, no primordial, no original. O problema, segundo o Grivo, é que “ninguém não enxerga um palmo atrás de seu nariz...” (ROSA, 1976, p. 125). Por isso a sua viagem, assim como a de Rosa, é a de certo abandono do presente em busca da linguagem

verdadeiramente simples, simbolicamente descrita como a travessia das cidades para a solidão, antes do retorno, que trará um novo homem:

Nessa ida, conforme contada. Atravessou aquelas cidades – no meio de matos, os paredões das pedreiras – pediam para ser os restantes de velhas cidades desmanchadas; como as cidades mais sem soberba de ser, já entulhadas de montes de terra e de matos. As vezes em que desapeou e deixou o cavalo amarrado num pé-de-pau – o cavalo rodeado de zumbidos – e repousou, ia adormecer com o espírito cheio, muitas pessoas de pesadelos produzia. Aí, conheceu a tristeza de acordar, de quem dormiu solitário no alto do dia; mas logo ouviu, de si, que carecia de relembrar alegrias inventadas, e saber que um dia tudo vai tornar a ser simples – como pedras brancas que minam água. (ROSA, 1976, p. 119).

Se considerarmos a convergência entre a busca de Grivo e aquela que o escritor considera a sua maior preocupação – a entrevista como um todo é prova disso -, podemos concluir que as figuras de Grivo (o das palavras essenciais) e Miguilim (o da fabulação) formam, unidas, a base poética de Guimarães Rosa: a poesia como alteração de uma realidade linguística, pela invenção, substituindo a linguagem corrente pelo vigor da língua em sua forma original. De fato, esta será a principal marca das narrativas rosianas, e que o levará a ocupar um lugar único na literatura brasileira. Porém, é o próprio escritor quem alerta para a confusão que se faz entre invenção e revolução da linguagem:

Não sou um revolucionário da língua. Quem afirme isto não tem qualquer sentido da língua, pois julga segundo as aparências. Se tem de haver uma frase feita, eu preferia que me chamassem de reacionário da língua, pois quero voltar cada dia à origem da língua, lá onde a palavra ainda está nas entranhas da alma, para poder lhe dar luz segundo a minha imagem (LORENZ, 1973, p. 341).

Se é verdade que a forma de seus escritos é inovadora porque se aproxima da oralidade profunda do ato de narrar, diferente da superficialidade presente na fala das personagens em muitos escritores regionalistas, a proposta de Guimarães Rosa é uma espécie de experimentalismo às avessas, ou seja, que recua ao ponto mais remoto da língua, em busca de sua revitalização.

* * *

Começamos este estudo com uma referência à postura de Guimarães Rosa em relação à responsabilidade do escritor, que para ele não deveria estar ligada à prática política em sentido restrito: “sua missão é muito mais importante; é o próprio homem.”

(LORENZ, 1973, p. 318). Por suas declarações e, principalmente, por sua escrita literária, percebemos que o escritor assume essa responsabilidade com o uso de sua linguagem, que quer “libertar o homem desse peso, devolver-lhe a vida em sua forma original” (LORENZ, 1973, p. 341).

Além de demonstrar respeito pela inteligência do leitor, não repetindo fórmulas gastas e estéreis da linguagem corrente, a obra de Guimarães Rosa expressa a sua motivação ética: recuperar a dignidade do homem através da Poesia, pela qual se dizem as verdades humanas. É este o compromisso do autor:

Não deve haver nenhuma diferença entre homens e escritores; esta é apenas uma maldita invenção dos cientistas, que querem fazer deles duas pessoas totalmente distintas. Acho isso ridículo. A vida deve fazer justiça à obra, e a obra à vida. Um escritor que não se atém a esta regra não vale nada, nem como homem nem como escritor. Ele está face a face com o infinito e é responsável perante o homem e perante si mesmo. Para ele não existe uma instância superior. Para que você não tenha que me interrogar a esse respeito, gostaria de explicar meu compromisso, meu compromisso do coração, e que considero o maior compromisso possível, o mais importante, o mais humano e acima de tudo o único sincero. Outras regras que não sejam este credo, esta poética e este compromisso, não existem para mim, não as reconheço. Estas são as leis de minha vida, de meu trabalho, de minha responsabilidade. A elas me sinto obrigado, por elas me guio, para elas vivo. Mesmo com a melhor boa vontade não posso fazer mais confissões, porque tudo que possa me acontecer na vida está contido aí, ou não vale a pena ser chamado de confissão. (LORENZ, 1973, p. 330).

Vale a pena encerrar com essas palavras, para que latejem em nossa memória com sua necessária lucidez.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Claro enigma**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua**. Tradução de António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987. (Signos).

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras Escolhidas v. 1).

DUARTE, Lélia Parreira. Dito e Miguilim ou os dois usos da linguagem. In: FANTINI, Marli (Org.). **Machado e Rosa: leituras críticas**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010.

ECO, Umberto. Minhas listas. In: _____. **Confissões de um jovem romancista**. Tradução de Marcelo Pen. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: _____. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Org. e Sel. de textos: Manoel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. (Coleção Ditos e Escritos; III).

LORENZ, Günter. **Diálogo com a América Latina**: panorama de uma literatura do futuro. Tradução de Rosemary Costhek Abílio e Fredy de Souza Rodrigues. São Paulo: E.P.U., 1973.

MAINGUENEAU, Dominique. A vida e a obra. In: _____. **O contexto da obra literária**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

NUNES, Benedito. **A Rosa o que é de Rosa**: literatura e filosofia em Guimarães Rosa. Org. Victor Sales Pinheiro. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. **Manuelzão e Miguilim** (Corpo de Baile). 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **No Urubuquaquá, no Pinhém** (Corpo de Baile). 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Tradução de Carlos Felipe Moisés. 3. ed. São Paulo: Ática, 1999.

JOÃO CABRAL DE MELO NETO: UMA LEITURA ATUAL, A LÂMINA MODERNA E AGUDA QUE APONTA PARA A CONTEMPORANEIDADE

Me. Verônica Falcão de Oliveira Vinagre⁵

Resumo

A leitura dos poemas de João Cabral de Melo Neto ultrapassa períodos literários. O momento contemporâneo revela um homem perdido de si e envolto às tecnologias. Esta proposta de leitura possui um viés barroco porque são tempos contraditórios, a inteireza está perdida e ao humano tudo foi dissipado. A poesia cabralina toma esses temas, reúne-os, ultrapassa-os, explicita suas contradições e ambiguidades e devolve-os por meio de elementos como uma pedra quieta, pesada, calada, mas presente e incômoda; um rio seco, sujo ou enlameado; um sertanejo-sevilhano que está aqui e está lá, cujo *cante seco* reverbera uma alma lacônica, um homem angustiado. Esse é o vigor da poesia cabralina que, visitando tais temas, aponta para a atualidade, em que o homem contemporâneo tornou-se retirante de si mesmo.

Palavras-chave: Contemporaneidade. Barroco. João Cabral de Melo Neto. Homem. Retirante.

Resúmen

La lectura de los poemas de João Cabral de Melo Neto supera períodos literarios. En el momento actual revela un hombre perdido a sí mismo y envuelto en tecnologías. Esta propuesta tiene un sesgo de lectura barroca porque son tiempos contradictorios, la totalidad se pierde y todo lo de lo humano se disipó. La poesía del Cabral toma estos temas, les reúne, más allá de ellos, explica sus contradicciones y ambigüedades y los devuelve a través de elementos tales como una piedra quieta, pesada, callada, pero presente e incómoda; un río seco, sucio o fangoso; un *sertanejo-sevillano* que está aquí y allí cuyo *cante seco* reverbera un alma lacónica, un hombre angustiado. Esta es la fuerza de la poesía de Cabral, que visitando esos temas, apunta a la actualidad, en la que el hombre moderno se ha convertido en migrante de sí mismo.

Palabras-clave: Contemporaneidad. Barroco. João Cabral de Melo Neto. Hombre. Retirante.

É curiosa a necessidade e até mesmo a obrigatoriedade com que se inventaria o acervo da produção literária. Não raro, a leitura de um texto em contexto brasileiro é convocada quase que prontamente a alistar-se em um período ou em escolas literárias que muitas vezes e erroneamente fazem-se compreender como limite, definição e encarceramento dos materiais produzidos por autores. Esse armazenamento didático delimita o material a esse ou aquele estilo vigente, dada a época em que foi produzido com todas as suas prerrogativas históricas.

⁵ Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Essa categorização é partidária, significa dizer que o ajuntamento em compartimentos estanques, sua etiquetagem e elaboração de características compatíveis entre elas facilitam o acesso, pelo menos, dos leitores desavisados ao conjunto de obras de determinado período literário nacional. Obviamente, é preciso a ordenação para uma posterior organização e entrelaçamento de temas, escritos e autores que possuam entre si uma larga afinidade de estilo, modos de dizer ou repensar o todo circundante.

Não é descartável o didatismo aplicado por meio da periodização com que se estuda a matéria literária até os dias de hoje. É legítimo, pois, arrumar a biblioteca, denota organização e auxilia a compreensão de um momento não vivido e de fatos alijados do *eu* contemporâneo que se debruça sobre as letras de outro *eu* a priori, com o (in)útil desejo de friccionar-se, material e mentalmente, produzir sentido ou perder-se de si e do outro em uma espiral genuinamente humana.

Entretanto, sobre esses pilotes arquitetônicos, qual seja de uma literatura situada e fundamentada em um determinado período literário, urge a necessidade do deslocamento, de um olhar que aponte para, de um pensar o texto literário à medida que a leitura avance. Lá está o texto, quieto, silencioso, sem apelos, em estado de livro. Enquanto obra, o texto está na estante sem insinuações, não há trilhas sonoras, luzes coloridas nem propagandas maciças em rádio, televisão ou internet em torno da leitura de João Cabral de Melo Neto, por exemplo.

Decerto que leitura literária há muito se tornara imposição em currículo escolar, mas, tratando a leitura como atividade individual e voluntária, própria dos seres humanos, é interessante a reflexão acerca do material poético na contemporaneidade. Implica dizer que o texto literário escrito e inscrito em uma determinada época da produção humana, sozinho, isolado em uma prateleira é tão somente um objeto emudecido. Todavia, quando o leitor revestido de seu tempo, de arcabouço humano, de suas experiências individuais e sociais lança-se à empreitada de consumir o material poético, o texto, antes silenciado, agora depende da maneira como é visto por seu leitor: a leitura de *Madame Bovary* no início do século XX não é a mesma de um leitor em 2012, por exemplo.

Por que não? É importante lembrar que, embora silenciada e em franca situação de objeto na estante da sala, a obra diz, basta oportunizá-la e, isso feito, o material passa a ser matéria viva, atravessado na realidade para a qual foi acordado. Em estado de verdadeira *Alice*⁶, o leitor, não adormecido, desperto para suas escolhas, torna-se a ponte móvel, o desejo de existir e sentir-se existindo, a necessidade de

⁶ Referência à personagem Alice da obra *Aventuras de Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll.

perceber o texto como travessia, seja para encontrar-se na porta escolhida ou perder-se por ela.

Importante é perceber, nesse sentido, que a literatura possui uma demarcação temporal, ela nasce, é produzida em uma data, socializada em um dado momento. No entanto, quando olhada desde a perspectiva de um hoje dêitico, é o *eu* contemporâneo friccionando-se a ruídos ásperos; materialidades sonoras; ecos privados; rupturas e inteirezas; permanências, latências e insistências; é a experiência sinestésica deflagrando as fissuras de um humano, demasiadamente humano.

Nessa perspectiva, João Cabral de Melo Neto muito acrescenta por meio de seu rigor estético e sua visão de mundo arguta. Existe uma objetividade no fazer poético do escritor que anuncia versos impregnados de um antilirismo, uma poesia dirigida às vísceras do intelecto, em que a inspiração, musa artística de uma *poiesis* romantizada, não encontra terreno fértil para instaurar-se, ou melhor, o concretismo com que afia as palavras torna-as demasiadamente objetivas e minerais, conforme ensina em seu poema *A educação pela pedra* o que a pedra tem a ensinar:

[...]
 A lição de moral, sua resistência fria
 ao que flui e a fluir, a ser maleada;
 a de poética, sua carnadura concreta;
 a de economia, seu adensar-se compacta:
 lições da pedra (de fora para dentro,
 cartilha muda), para quem soletrá-la.
 (MELO NETO, 1994, p. 338).

É válido destacar a relação velada existente entre o enquadramento cabralino na estética do Modernismo brasileiro, mais propriamente à Geração de 45, e o momento contemporâneo a que alude esta reflexão. A literatura de João Cabral alheia-se de um *savoir-faire* romântico, sua escrita não sucumbe aos apelos da poesia como sentimentalismo amoroso, o que de certa forma corresponde propriamente aos ecos do Modernismo brasileiro, fase iniciada com a Semana de Arte Moderna, em 1922. E sobre os poetas dessa geração, destaca Nunes:

[...] não é sem razão que se lhes outorga a condição de herdeiros: retomaram o repertório já acumulado nas obras individuais dos antecessores, principalmente da leva dos poetas de 1930, beneficiando-se em alguns casos da rotinização ou da diluição das matrizes, e em outros continuando o alargamento da poética de 1922. (2007, p. 146).

Herdeiro (ou não) e situado categoricamente na fase moderna da literatura, João Cabral alinhava seus textos com a qualidade de um engenheiro: é concreto armado

o suporte poético com escolhas lexicais requintadas, em um verdadeiro processo de refinamento, simplicidade e agudeza. Dessa observação burilada e pontiaguda, alguns temas ganham relevo em sua construção poética: a pedra, a lâmina, a cabra, o sertão, o sertanejo, os cemitérios, a Andaluzia, a sevilhana, o touro, o rio, o toureiro. Tudo inscrito em uma poesia exata, do esquadro, da régua e do cálculo.

É nesse fazer, construir e, sobretudo, no desconstruir, que a poética de Cabral aponta para a sua localização exata. O que se vem expondo até então é a forma vertical com que se enquadram certos autores a determinadas escolas literárias, não se possibilitando, muitas vezes, o encaixe diagonal, pouco ou raro se vê a transitividade, a passagem espontânea e possível a outro momento. Nesse sentido, o texto literário pode apresentar um viés de esquizofrenia, uma vez que encravado em um período, debate-se, urra ou sinaliza para o próximo, como um pedido de socorro e de libertação.

Toda essa percepção aflora nos textos cabralinos, especialmente quando o material literário é lido na contemporaneidade. O texto silencioso na prateleira abre-se ao mundo, fissura a realidade, entremeia o sujeito, destaca-se como a lâmina afiada a estilhaçar o real ordinário de um humano comum. Sucinta e objetiva, a poesia de João Cabral de Melo Neto abre fendas e dirige-se ao intelecto como último recurso da expressividade de uma poética que se autodefine com uma linguagem balizada entre prosa e poesia, um labor obsessivo pela exatidão das palavras, o olhar fixo, o olho solitário e atento que percebe o objeto e o despe com o rigor triunfal do embate entre o touro e o toureiro, a arte na arena, o poema e o poeta, a espada rija perfurando o corpo quente, a prosa rija atravessando o corpo morno. O fragmento do poema intitulado *Alguns Toureiros* explicita:

[...]
 sim, eu vi Manuel Rodríguez,
Manolete, o mais asceta,
 não só cultivar sua flor
 mas demonstrar aos poetas:

 como domar a explosão
 com mão serena e contida
 sem deixar que se derrame
 a flor que traz escondida,

 e como, então, trabalhá-la
 com mão certa, pouca e extrema:
 sem perfume sua flor,
 sem poetizar o poema.
 (MELO NETO, 1994, p.157).

E essa fricção assinala o desempenho, o resultado da busca por um sentido que, sem resposta, reverbera somente o próprio embate como perturbação da existência, ferida exposta, *joyeux* pulsante, falha no escape, como destaca Beigui (2011, p. 28):

[...] autoentendimento que a natureza do discurso insiste em realizar, aspecto que intensifica o ato incansável de perdurar, existir, viver-morrer através da escrita. A relação entre vida e arte pode ser comparada, na literatura, com “entrelugares”: Eros e Tânatos, vida e morte, prazer e dor, cuja fisicalidade do horror de perecer se faz carne e se faz verbo no corpo, sempre *corpo*, do texto. (BEIGUI, 2011, p. 28).

A contemporaneidade avassala o homem. A modernidade, momento a priori, período das máquinas, do capital, da produção e da inócua sensação de domínio e segurança sobre si e sobre os recursos, cede espaço para o retorno ao sujeito inicial, a própria condição humana é convite ao reencontro. Tão perdido de si e envolto às tecnologias, o homem da contemporaneidade é o sujeito à beira do precipício que ele próprio construiu com arrojo, tecnologia e inventividade.

Atravessado pela linha férrea, caindo do avião, atropelado pelo automóvel de luxo, atingido por uma bala “do chumbo mais pesado” como em *Uma faca só lâmina* (MELO NETO, 1994, p.205), o homem contemporâneo é o sujeito decadente, o que carrega consigo o esvaziamento do *eu* subjetivo. É pensar o homem de costas para si, onde o narcisismo ocorre às avessas. O homem do contemporâneo quebra o espelho em que sua face é revelada: ele sabe de suas cicatrizes, de seus rasgos, de suas fissuras, vê-se vazio e descontente, põe-se de costas para a sua verdade. Prefere o para fora, mostra-se melhor assim: roupas, tintas, plásticas, mutações, mas, ao contemplar a obra, agoniza-se com o para dentro e assim é declarado seu fracasso, conforme reflete Onfray:

Essas novas forças podem ser postas a serviço da pulsão de morte tanto quanto da pulsão de vida. Numerosos ansiolíticos, antidepressivos, soníferos medicam menos uma patologia manifesta do que uma incapacidade de os sujeitos existirem em paz numa civilização que recruta violentamente ou destrói quem quer que resista a ela. Essa farmácia obtém a submissão e a sujeição dos recalcitrantes graças à sua transfiguração química em zumbis. No mundo, eles estão fora do mundo. (ONFRAY, 2010, p. 112).

Nesse sentido, João Cabral traz ao contemporâneo, por meio de suas poesias catalogadas no moderno, a resistência mineral, ou seja, a exteriorização das palavras sem o tom intimista por meio de uma racionalidade deflagrada. Implica dizer que através da superficialidade das palavras, abriga-se o interior humano em um objeto externo, o que adquire visibilidade, por exemplo, na leitura do poema *Fábula de um arquiteto* (MELO NETO, 1994, p. 345).

Nesse poema, a arquitetura é utilizada como fábula, segundo o próprio título; não aparece, pois, animais ou elementos comuns das fábulas tradicionais, evidenciam-se elementos outros: “porta”, “casas” e “teto” que propiciam um núcleo imagético, pois é possível acompanhar tanto a função da “arquitetura” como a função do “arquiteto”. Entretanto, ambas as funções não são definidas a partir de dados de uma referência real, pelo contrário, cabe à arquitetura no poema a construção de portas abertas e de casas com apenas teto e portas. À figura do arquiteto, compete a instalação de “portas por-onde” e não de “portas-contra”, é preciso, portanto, a passagem livre de tudo o que saneia o seu interior (seja ele casa, seja ele homem): “ar luz razão certa”:

A arquitetura como construir portas,
de abrir; ou como construir o aberto;
construir, não como ilhar e prender,
nem construir como fechar secretos;
construir portas abertas, em portas;
casas exclusivamente portas e teto.
O arquiteto: o que abre para o homem
(tudo se sanearia desde casas abertas)
portas por-onde, jamais portas-contra;
por onde, livres: ar luz razão certa.

A razão é exaltada como forma de saneamento da casa e esta pode ser entendida como a figura do homem. Construir entraves, como paredes, aprisiona, ilha e fecha. Esse aprisionamento corrobora para a construção da figura do homem contemporâneo e o que propõe a matéria literária é a ruptura, o atravessamento de outra compreensão que não a ordinária e trivial. Sanear-se é forma de desinfetar-se dessa condição malfadada.

No entanto, a recusa do viver livre é apresentada como fruto do apavoramento e do medo. Da casa sobem paredes, há vidros, muros e concreto: fecha-se o cerco do homem contra ele mesmo. A casa, agora, é capela e útero: referencia o fim da vida ou uma vida morta, opaca e sem luz. Assim, ainda que envolto em confortos ou luxos, o homem é feto, matéria inicial, frágil e embrionário.

Além disso, percebe-se na construção do poema que o sentido está na ponta da palavra, isto é, no seu extremo. As palavras são lapidadas, elas são exatamente o que significam, não há uma conotação maior, todavia, há sim o arranjo elaborado, a apropriação retilínea de seu significado primeiro para a edificação da engenharia poética cabralina.

Essa circularidade – homem e feto – evoca a figura mitológica do *oroboro*, serpente que morde a própria cauda formando um círculo perfeito, implica dizer com isso que o contemporâneo é, por excelência, barroco:

Até que, tantos livres o amedrontando,
renegou dar a viver no claro e aberto.
Onde vão de abrir, ele foi amurando
opacos de fechar; onde vidro, concreto;
até refechar o homem: na capela útero,
com confortos de matriz, outra vez feto.
(*ibidem*, p. 345).

É barroco porque é contraditório, aponta para tempos adoentados, sintomáticos, rachados. A inteireza está perdida e ao humano tudo foi dissipado: as razões perderam-se todas, foram esgotadas nas tentativas de explicação sobre tudo, isso porque as possibilidades concretas, as certezas convictas, desmancham-se a cada dia sob os raios do sol da Ciência que sempre explica a razão de tudo ou descobre uma nova resposta a um objeto já dissecado.

Esse retorno ao princípio evidenciado no poema seja ele o retorno ao nada, ao fim, à morte ou o retorno aos tempos das inseguranças pueris flagra o homem desnudo de suas máquinas, sua força, sua capacidade e inteligência. É o homem em estado humano. Nesse sentido, Affonso Ávila em *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco*, evidencia similitudes entre o barroco e a modernidade que podem ser compreendidas à luz da contemporaneidade sem perda ou engessamento de sentido de tal maneira a enriquecer e favorecer a leitura dos poemas de João Cabral para além do enquadramento no Moderno:

Creemos poder sintetizar aqui que as aproximações entre o homem de hoje e o barroco vão além de uma simples sintonia de sensibilidade, motivada pelo recurso a formas afins de expressão estética. A identidade com o barroco, ainda que revelada mais obviamente no plano da atitude artística, transcende a nosso ver a uma questão de similaridade de linguagem, de forma, de ritmo, para refletir de modo mais profundo uma bem semelhante tensão existencial. O homem barroco e o do século XX são um único e mesmo homem agônico, perplexo, dilemático, dilacerado entre a consciência de um mundo novo – ontem revelado pelas grandes navegações e as ideias do humanismo, hoje pela conquista do espaço e os avanços da técnica – e as peias de uma estrutura anacrônica que o aliena das novas evidências da realidade – ontem a contra-reforma, a inquisição, o absolutismo, hoje o risco da guerra nuclear, o subdesenvolvimento das nações pobres, o sistema cruel das sociedades altamente industrializadas. Vivendo aguda e angustiosamente sob a órbita do medo, da insegurança, da instabilidade, tanto o artista barroco quanto o moderno exprimem dramaticamente o seu instante social e existencial, fazendo com que a arte também assuma formas agônicas, perplexas, dilemáticas. (ÁVILA, 1994, p. 26).

Esse homem apontado por Ávila não se limita ao século XX. Para além desse momento, o homem do século XXI é confuso, perdido e contraditório. Assim, a leitura do poema torna-se fruição, a possibilidade da experiência, a mistura e a desconstrução dos sentidos cartesianos, o desencontro com as hipóteses prováveis e esperadas, justamente porque não se encontra mais o conhecido, o par, o espelho. O material literário agora é ruído e lacunas, o esvaziamento de tudo o que foi dito, tomado agora como matéria ordinária, assunto esgotado.

Nessa perspectiva, é interessante observar que os temas tratados em João Cabral de Melo Neto são objetos comuns, matérias banais do cotidiano e que, muitas das vezes, tais temas são ignorados e postos de lado por uma sociedade ensimesmada. Deter-se na observação de uma faca, na evolução de um toureiro, nas sinuosidades ou extrema secura dos rios pernambucanos, por exemplo, é não debruçar-se na sacada para sentir o perfume adocicado e nauseante de sentimentalismos engravatados, de amores passantes e de mocinhas de família em estado de alegria frívola, como confirma em entrevista o próprio João Cabral: “(...) a poesia brasileira é uma poesia essencialmente lírica, e por isso eu me situo na linha dos poetas marginais porque sou profundamente antilírico. Para mim, a poesia dirige-se à inteligência, através dos sentidos” Athayde (1998, p. 55).

A poesia cabralina não se detém, então, nesses temas, mas os ultrapassa, toma-os todos, reúne-os, explicita suas contradições e ambiguidades e devolve-os por meio de uma fachada certa; de uma pedra quieta, pesada, calada, mas presente e incômoda; de um rio seco, sujo e enlameado; de um sertanejo-sevilhano que está aqui e está lá, cujo *cante seco* reverbera uma alma lacônica, um homem diminuto, estriado, angustiado. Não havendo superações, ficam as constatações, o texto como travessia, discurso fruído, um vazio na materialidade textual em que a experiência da leitura insinua um caminhar sob superficialidades: a pedra nem sempre é fixa, nem sempre é ponto de apoio, ora boia, ora afunda; o caminho não é correto, mas não deixa de ser caminho.

Também corrobora para essa reflexão o poema intitulado *Duelo à pernambucana (creio que de uso perdido)*, situado no livro *A Escola das Facas*. Uma leitura contemporânea permite, com o texto, uma cisão enviesada, uma fissura oblíqua já insinuada no título, uma vez que o duelo, combate entre duas pessoas com armas proporcionalmente iguais, sugere um vencedor e, no caso, o poema indica que seu uso está perdido, quiçá desnecessário ou sem motivo.

A morte apresentada é questão decidida, assunto hermético, indiscutível, uma vez em vida, o que esperar se não a morte? Ela é decisão involuntária, instituída e imposta, sem possibilidades jurídicas, a todos é dado o direito inalienável à sua condenação, breve ou tarde, a vida (ou a morte) decide o desfecho. Ambas não coabitam, são excludentes entre si, disjuntivas e por isso demasiadamente barrocas:

Já não há mais sair da morte
 uma vez que foi decidida,
 uma vez fechadas as paredes
 de algodãozinho que vestiam.
 (MELO NETO, 1994, p. 419).

Na superficialidade das palavras, verifica-se, agora, que cada qual tem sua melhor foice – se é duelo, melhor que as armas sejam similares – , para disputar cada um suas razões, seus motivos, suas verdades. Percebe-se, também, que a arena onde se dá o duelo não possui limites, não é demarcada e, não delimitada, a arena está no homem, faz parte dele, é início e fim, o *oroboro*, espaço corporal: palco da vida e da morte, solo fértil do sagrado e do profano. O corpo é sinestésico, é epifânico, é pleno de uma ocupação dúbia, de um duplo “homicida-suicida”, como é possível verificar nos versos que seguem:

Cada um tem a melhor foice
 e a razão melhor para a briga;
 juntos, constroem a própria arena,
 atando-se no outro a camisa.
 Não há nenhum limite à arena;
 no terreiro, nem giz a indica:
 é o pouco que ocupa esse abraço
 do duplo homicida-suicida.
 (ibidem, p. 419).

Termina o poema ratificando que o duelo é entre um só corpo. Morrer e matar é questão indecifrável: quem o fez? Quem o praticou? Não é possível antever ou saber, faz parte da massa, do corpóreo, do que está fincado na constituição de um corpo esquizofrênico, morada exclusiva da vida ou da morte, duelo perene:

Então o duelo, entre um só corpo;
 Morre e mata, sem que se diga
 Quem é quem, e igual, quem foi quê,
 Na massa abraçada e inimiga.
 (ibidem, p. 419).

A leitura do poema possibilita, ainda, a compreensão dessa morte física irrevogável também como o extremo, o fim de qualquer coisa e de tudo, a terrível obrigação de conviver em um só corpo o mesmo homem agônico, distinto, localizado exatamente entre o sim e o não; entre a aurora e o ocaso. Como um enorme labirinto, o homem não encontra saída de si mesmo. E, sem escape, é condenado a viver nas tramas de si, a sentir-se contraditoriamente bem dentro de sua própria pele, eis a proposição de um desafio, a explícita e irrevogável danoção humana:

Ela parte de um prazer (perder-se) e termina num prazer (reencontrar-se), consistindo ambos no princípio da substituição de ordem: anulação na primeira fase, reconstrução na segunda. Mas a anulação consiste na anulação da globalidade: não se tem o controlo sobre o sistema topográfico, não se possuem mapas para se chegar ao centro do labirinto, não se reconhecem os percursos como diversos, ou os fios para desenredar primeiro ou depois um em relação ao outro. (CALABRESE, 1987, p. 147).

Nesse sentido, o poema de João Cabral utiliza da superfície das palavras como seu *modus operandi*, ou seja, a tensão que se apresenta não está no interior, na busca quase desbravadora pelo seu significado mais profundo. O sentido do poema está na ponta, equilibra-se na parte mais externa, mais visível e compreensível e é essa a proporção abismal que se apresenta: no contemporâneo, nada se oculta e tudo já foi dito. O labirinto, como foi citado, não é hipótese, ao contrário, ele é explicitado, deflagrado, intransponível. Percorrê-lo sem mapa sabendo-se que o ponto de partida será sempre o ponto de chegada é dar-se conta do fracasso, da compreensão espantosa de que o projeto humano antes pleno, perfeito e racional, deu defeito.

Esse é o vigor da poesia cabralina que, situada no momento moderno de labor literário, aponta afiadamente para a contemporaneidade, debulha as palavras até encontrar no seu osso limado e polido o encaixe exato, a fixação objetiva, elaborada pelo uso reto e apuro exato dos vocábulos.

Partindo da observação costumeira e ordinária, os poemas lidos não se multiplicam em metáforas complexas, pelo contrário, a construção poética não sugere um tom intimista nem sentimentalista, o rigor do elemento mineral e a precisão da faca afiada proporcionam o talho na leitura, o esbarro com um texto que não é pretexto, mas que sobrevive na superficialidade da língua, por meio de um tom seco, diretamente racional e incômodo.

Portanto, um poema que pouco se abre, mas que, por ser dessa forma, indica a trincheira humana interior em um movimento para dentro não para encontrar-se, mas para perder-se. Se os referentes de um mundo extracorpóreo foram dissipados e

excessivamente recontados por todos os outros dizeres literários; se a história não surpreende mais; se o homem contemporâneo tornou-se retirante de si mesmo, é possível pensar em um corpo-arena cuja morte ganha morada não como finitude – experiência aniquiladora da compleição física –, mas como condenação, lacuna e desconstrução das certezas, da figura de um Narciso que não se reconhece mais no espelho e que tem apontado para si uma lâmina aguda e afiada chamada vida.

REFERÊNCIAS

ATHAYDE, Félix de. **Ideias Fixas de João Cabral de Melo Neto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco I: uma linguagem a dos cortes, uma consciência a dos lucos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.

BEIGUI, Alex. **Performances da escrita**. Disponível em:
<<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1564/1661>>.

CALABRESE, Omar. **A idade Neobarroca**. Trad. Carmen de Carvalho e Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1987.

CARROLL, Lewis. **Aventuras de Alice no País das Maravilhas**. Trad. Sebastião Leite Uchoa. 5. ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.

MELO NETO, João Cabral. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.

NUNES, Benedito. **João Cabral: a máquina do poema**. Brasília: Editora universidade de Brasília, 2007.

ONFRAY, Michel. Uma arte do ofício. In: _____. **A potência de existir: manifesto hedonista**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

MARIA BONITA E DADÁ: UMA BREVE RELEITURA DO CANGAÇO POR MEIO DA PRESENÇA DETERMINANTE DO ELEMENTO FEMININO

Yls Rabelo Câmara⁷

Yzy Maria Rabelo Câmara⁸

Resumo

Este artigo visa analisar panoramicamente a figura da cangaceira, bastante menos tratada academicamente que a do cangaceiro e a do cangaço em si. Nele, destacamos Maria Bonita e Dadá, as mais conhecidas e importantes dessas mulheres, representantes de um estilo de vida temerário e instigante. Ariano Suassuna, saudoso e prolífico escritor, dramaturgo, poeta e ensaísta paraibano, homenageado neste número da *Revista Entrelaces*, teve, no cangaço, uma de suas grandes inspirações, mas percebemos um déficit no que diz respeito às personagens cangaceiras em sua obra. Por essa razão, dedicamo-nos a estudá-las brevemente neste trabalho. Para tal, fizemos um levantamento bibliográfico que tem como teóricos nomes do quilate de Santos (2010), Freitas (2005) e Grunspan-Jasmin (2001), entre outros. Primeiramente, partimos da importância do tema do cangaço para a Literatura Brasileira e para Ariano Suassuna; em seguida, canalizamos nosso foco para a dificuldade que era ser uma cangaceira nos idos de Lampião; e afunilamos o tema ao analisarmos brevemente duas delas, a quem consideramos as mais simbólicas: Maria Bonita e Dadá. Com o intuito de melhor compreendê-las, analisamos seus perfis psicologicamente, à luz de Friedrich (1996), Ameno (2000), Dória (1981) e Nunes (2000), entre outros.

Palavras-chave: Cangaço. Mulheres no cangaço. Sertão. Nordeste Brasileiro.

Abstract

This article aims at briefly analyzing the *cangaceira*, who is further less studied than the *cangaceiro* and the *cangaço*. We highlight Maria Bonita and Dadá here, the most famous and important of those women, who represented a way of life both dangerous and riveting. Ariano Suassuna, the yearning and prolific writer, playwright, poet and essayist from Paraíba, who is honored in this issue of *Revista Entrelaces*, was inspired by the universe of *cangaço*. Even though, we notice that there is some lack of information about the *cangaceiras* in his work. That is why we have decided to study them in this paper in a brief way. This way, we did a bibliographical survey based on some theorists like Santos (2010), Freitas (2005) and Grunspan-Jasmin (2001) among others. First of all, we analyze the importance of *cangaço* for Brazilian Literature and Ariano Suassuna. Then, we focus on the difficulties those women had to face as *cangaceiras*; finally, we treat two of them shortly, who we consider the two most allegorical feminine illustrations relating to *cangaço* in Brazilian Northeast: Maria Bonita and Dadá. In order to understand them better, we analyze their profiles

⁷ Yls Rabelo Câmara é licenciada em Letras (Português/Inglês) pela Universidade Estadual do Ceará, especialista em ensino de línguas estrangeiras (Inglês) pela mesma universidade, mestra e doutoranda em Filologia Inglesa pela Universidad de Santiago de Compostela. ylscomara@hotmail.com

⁸ Yzy Maria Rabelo Câmara é psicóloga pela Universidade de Fortaleza, assistente social pela Universidade Estadual do Ceará e mestra em Saúde Pública pela Universidade Federal do Ceará. yzyrabelo@hotmail.com

psychologically, according to Friedrich (1996), Ameno (2000), Dória (1981) and Nunes (2000), among others.

Keywords: *Cangaço*. Women in *cangaço*. Backcountry. Brazilian Northeast.

1 O CANGAÇO NA LITERATURA BRASILEIRA E PARA ARIANO SUASSUNA

Os cangaceiros, representados por Lampião (seu líder maior) e por outros chefes de bandos como Corisco, sempre dividiram opiniões: para uns, foram facínoras cruéis e sanguinários, sedentos de vingança; para outros, como nós, autoras deste artigo, foram justiceiros – homens e mulheres marcados pela égide da iniquidade, que campeava solta nos sertões do nordeste do Brasil, entre os idos de 1870 e 1940. Suas vidas errantes e calcadas na “justiça feita com as próprias mãos” foram a representação violenta de uma voz que não era ouvida e que necessitou dessa catarse para ser respeitada como o clamor de um povo que também era parte integrante da nação de outrora, ainda que esquecida.

Polêmicas e contradições à parte, alguns são os autores e os romances brasileiros que tratam do cangaço e dos cangaceiros. Dentre os mais famosos podemos destacar: *O Cabeleira* (1876), de Franklin Távora; *Cangaceiros* (1938), de José Lins do Rego; *Seara Vermelha*, de Jorge Amado; e *D’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai e Volta* (1972), de Ariano Suassuna.

Como o enfoque deste número da *Revista Entrelaces* repousa na temática “A literatura no Sertão: diálogos e intertextos no regionalismo”, em uma merecida homenagem a Suassuna, falecido muito recentemente e que deixou uma lacuna impossível de preencher em nossas Letras Vernáculas, dedicamo-nos aqui a apresentar, resumidamente, alguns dados acerca da vida das duas mulheres mais importantes dessa seara, as pilastras na trajetória de Virgulino Ferreira da Silva (vulgo Lampião) e de Cristino Gomes da Silva Cleto (mais conhecido como Corisco, o Diabo Louro): respectivamente, a vaidosa e empoderada Maria Bonita e a bela e beligerante Dadá.

Tal como Lampião, Ariano Suassuna sofreu o trauma de haver tido o pai assassinado precocemente. Essa dor levou um ao cangaço e o outro à Literatura. Assim, Suassuna, o “Cangaceiro Manso”, reitera o acontecimento que catalisou sua verve literária, que o catapultou para o mundo artístico e o inspirou a cristalizar, em sua obra, a dor da perda de um referencial importante em idade tão tenra. A morte de seu pai,

divisor de águas em seu percurso como ser humano, é descrita por ele nestes termos, em seu discurso de posse como imortal, na Academia Brasileira de Letras, no dia 9 de agosto de 1990: “Posso dizer que, como escritor, eu sou, de certa forma, aquele mesmo menino que, perdendo o pai assassinado no dia 9 de outubro de 1930, passou o resto da vida tentando protestar contra sua morte através do que faço e do que escrevo...”.

O cangaço foi inegavelmente uma forte influência em sua obra. No entanto, percebemos que as cangaceiras não recebem dele igual tratamento que se destina a seus companheiros de luta e de vida. A bem da verdade, as informações a respeito dessas mulheres intrépidas oferecidas pela maioria das fontes que analisamos para a concepção deste trabalho tratam-nas de forma preconceituosa e/ou tendenciosa. No mais das vezes, são vistas como meras acompanhantes de seus homens, bandoleiras cruéis e hábeis “amazonas”, peritas no manejo de rifles e punhais e tão destemidas ou até mais sanguinárias do que eles próprios.

Partindo dessa falta, abordamos aqui as cangaceiras sob um prisma mais humano, tratando-as psicologicamente. Mencionamos as mais conhecidas, mas focamos em Maria Bonita e Dadá, devido a sua importância histórica. A seguir, traçamos um panorama de como soíam ser suas vidas junto aos bandoleiros dos sertões do Nordeste do Brasil daqueles idos, tempo de medo e de coragem.

2 A VIDA SOFRIDA DAS CANGACEIRAS

O cangaço fagocitou, para seus grupos, indistintamente, as donzelas (como Dadá e Sila), filhas de fazendeiros abastados, moças sem tantos recursos e mulheres casadas (como Maria Bonita e Mariquinha), que abdicaram da vida que levavam volitiva ou forçosamente, com o intuito de seguirem aqueles heróis/anti-heróis que lhes insuflavam o espírito aventureiro, o sentimento libertário e o senso de justiça. Não era fácil ser cangaceira; optar pela clandestinidade violenta; viver escondida, camuflada e alerta em meio ao mato seco e bravio do semiárido; sem luxos nem higiene e sem segurança no porvir; parindo nos matagais e ocultando os restos dos partos sob o solo poeirento e causticante. Os perigos não se restringiam somente aos possíveis abusos domésticos que pudessem sofrer essas mulheres, mas à violência gratuita com a qual eram tratadas quando eram capturadas pelas “volantes”. Estupros, espancamentos, torturas, mutilações e assassinatos brutais eram práticas sádicas comuns utilizadas pelos “macacos” contra essas mulheres que conheciam de perto a dor (FREITAS, 2005).

Mas, para elas, o que importava é que estavam ali para acompanharem seus homens, viverem e morrerem junto com eles. E foram muitas: Maria Bonita, Dadá, Sila, Durvinha, Maria Jovina, Neném, Quitéria, Áurea, Bídio, Mariquinha, Sebastiana, Otília, Enedina, Inacinha, Rosinha, Dulce, Eleonora, Adelaide, Otília, Moça, Lili, Sabina, Lídia, Adília, Maria de Azulão, Veroniquinha e Cristina, dentre muitas outras. Uma parte delas aderiu ao cangaço por vontade própria, como Maria Bonita, Inacinha, Cristina e Dulce; outras, como Dadá, Sila e Lídia, fizeram-no através de coerção sexual ou como forma de proteger seus companheiros, como aconteceu com Enedina (Ibidem, p. 117-118).

Com exceção dos casais Dadá e Corisco, Enedina e Cajazeiras, além de Sila e Moreno, todos os outros eram amancebados. Casados ou amasiados, todos, homens e mulheres, seguiam uma mesma norma de conduta no que dizia respeito às suas relações matrimoniais, e quem não se regia por ela pagava um alto preço. A relação virilidade guerreira *versus* virtude feminina tinha que se manter estritamente vinculada ao código de honra por eles adotado. Assim foi que, por suposição de adultério, Lídia, Maria Jovina, Lili e Cristina foram mortas por seus homens. O caso de Lídia foi o mais sangrento de todos porque se tratava de uma mulher visivelmente depressiva e que mantinha um romance clandestino, há três anos, com Bem-te-vi. Ao ser descoberta a traição, Zé Baiano a matou a pauladas, ainda que chorando convulsivamente de pena e sob o olhar atônito e impotente de todo o bando. Bem-te-vi foi poupado. A fidelidade era inquestionável, e a infidelidade, imperdoável. Para evitar maiores problemas, solteiros e casados eram separados uns dos outros (Ibidem, p. 134, 190-191).

A pena de morte se estendia também àquelas que se recusassem a contrair união com outro cangaceiro quando da morte de seu companheiro. Foi o que aconteceu com Cristina e Rosinha que, ao enviuvarem, esboçaram o desejo de deixar o grupo e o cangaço. Vendo nisso um possível problema, a mando do “Capitão”, foram sumariamente assassinadas a golpes de punhal (GRUNSPAN-JASMIN, 2001, p. 130). Ainda que hodiernamente nos pareça cruel e injustificável essa banalização da violência contra a mulher, ela coadunava com os interesses culturais dos nossos de então. O código do sertão diferia do código do litoral. O sertanejo, embrutecido por suas condições desfavoráveis de sobrevivência, intocado pelos refinamentos europeus, no que tange à conduta social, entregava-se às suas emoções mais visceralmente instintivas quando o assunto era “lavar a honra”. E honra se lavava com sangue. Por essa razão, a justiça passava ao largo dos que matavam para limpar a nódoa deixada por uma “vingança fundamentada”. Por extensão, no cangaço, esse código não poderia ter tido

distintos matizes. Imperava a *Lex Talionis*: “*Dente por dente; olho por olho*” dos que agiam “sob forte emoção”, “com privação de sentido”, e ninguém ousava questioná-la.

De acordo com Clemente (2007), a vaidade feminina era uma das características *sui generis* das cangaceiras: sempre levavam o cabelo bem penteado com brilhantina e preso com ricas fivelas e pega-rapazes e possuíam indumentárias especiais que utilizavam a depender da situação (se uma *soirée*, um baile na cidade ou uma batalha travada no coração da mata). Usavam chapéus de feltro, meias e luvas resistentes aos arbustos, alparcatas de couro e cartucheiras estilizadas. As fotos com elas costumavam ser tiradas em clareiras, onde os cachorros de estimação do grupo serviam de figurantes. Curiosamente, Maria Bonita e Dadá divergiam no que se refere às suas posturas nas fotografias: a primeira era sempre retratada como as modelos que estampavam as revistas femininas da época e que eram lidas por ela com voracidade; a segunda, como uma belicosa e entregue guerreira. Em várias fotografias, Lampião aparece lendo romances de Edgar Wallace, jornais e revistas. E, em muitas dessas revistas, as reportagens sobre ele próprio e seus homens figuravam como manchete principal (OLIVEIRA, 2009).

Uma vez ingressadas no cangaço, os papéis sociais se invertiam. Diferentemente das famílias que viviam no litoral, mais expostas às inovações trazidas do exterior como supracitamos, essas mesmas repercussões não eram toleradas no interior do país, mas duramente rechaçadas. Naqueles tempos, segundo Santos Jr. (2010), quando a sertaneja se casava, morria para o mundo: passava a se vestir de preto, não se perfumava mais e nem arrumava os cabelos como antes. Esperava-se que fosse uma esposa fiel, uma mãe dedicada e uma dona de casa prendada. Com tanta reclusão, engordavam e perdiam a graça de outrora. Com uma cangaceira, o mesmo não se dava: no cangaço, “comida sempre foi tarefa dos homens nos coitos, nos acampamentos, antes e depois das mulheres serem admitidas. [...] A grande maioria esperava ser servida. Até mesmo que lhe dessem a comida na boca, como o fazia Zé Baiano com sua amada” (ARAÚJO, 1985, p. 239 apud SANTOS JR., 2010, p. 130). Ao fim e ao cabo, para elas, os fins justificavam os meios (DÓRIA, 1981). Santos Jr. (2010, p. 134) corrobora nossas palavras quando afirma que:

De certo, as cangaceiras não tiveram como objetivo uma revolução, uma união pela equidade, porém, seus atos, por mais isolados que sejam, dentro do contexto já descrito, são a representação do princípio da modificação nas práticas e discursos de gênero no sertão.

Dentre todas essas sertanejas que guerrearam junto com seus homens pelos grotões dos chãos dos sertões; que por eles viveram, lutaram, sofreram e morreram; destaca-se a presença de duas: Maria Bonita e Dadá, as companheiras inseparáveis de Lampião e de Corisco. Duas mulheres que, literalmente, “dominavam uma fera perigosa” como canta Amelinha.

3 MARIA BONITA

Virgulino Ferreira, o Lampião
Bandoleiro das selvas nordestinas
Sem temer a perigo nem ruínas
Foi o rei do cangaço no sertão
Mas um dia sentiu no coração
O feitiço atrativo do amor
A mulata da terra do condor
Dominava uma fera perigosa

(Otacílio Guedes Patriota e José Ramalho Neto)

Curiosamente, apesar de haver sido a mulher mais destacada na vida de Lampião, o cangaceiro mais ilustre e sobre o qual recai o maior número de pesquisas acadêmicas, Maria Bonita não é tão exaustivamente relatada nem estudada como Dadá. Analisando-a, deparamo-nos com referências bibliográficas escassas e reticentes acerca dessa sertaneja que imprimiu, com o próprio sangue, sua trajetória na História do Brasil – razão pela qual fomos tomadas de um anelo ainda maior de traçar um esboço de sua passagem por terras nordestinas e de sua contribuição para com a nossa cultura.

Maria Gomes de Oliveira, a Maria Déa ou Maria Bonita, a dona incontestável do coração do “Capitão”, viveu apenas 27 anos. Neta de avó holandesa e de avô português, seus pais, João Casé e Maria Déia, tinham uma fazenda (Malhada do Caiçara) fincada na fronteira entre os estados da Bahia e de Sergipe (QUEIRÓS, 1977). Eram coiteiros. A família era numerosa; no total, doze filhos além de Maria Déa: José, Ozéias, Ananias, Isaías, Arlindo, Benedita, Antônia, Dorzina, Chiquinha, Naná, Dondon e Deusinha (FONTES, 1988).

Casada aos 16 anos, com o sapateiro José Miguel da Silva, que não lhe rendeu prole, Maria Bonita era infeliz no casamento e sonhava com o dia em que conheceria Lampião. A futura Rainha do Cangaço era uma mulher de beleza agreste: tinha a testa protuberante, o nariz bem trabalhado, os lábios grossos, as pernas roliças e possuía um temperamento másculo e aventureiro (Ibidem, p. 246-247). Sua mãe, preocupada com a infelicidade marital da filha e vendo sua inclinação pelo Rei do

Cangaço, fez saber a este, por meio do cangaceiro Luiz Pedro, a que sua filha aspirava. Recado dado, Lampião entusiasmou-se pela descrição da moça feita por seu “cabra”: corpo volumoso, cabelos negros, belo sorriso, baixa e morena (OLIVERI, 1998, p. 27-28). Quis o destino que os dois se conhecessem em fevereiro de 1930 e que se apaixonassem. Maria Déa contava, na época, com pouco mais de 19 anos, e Lampião continuou a visitá-la e cortejá-la durante um ano, até que ela se decidiu a deixar o marido e segui-lo (GRUNSPAN-JASMIN, 2001).

De acordo com Lins (1997), Lampião lutou contra seus próprios instintos quando decidiu incorporar Maria Bonita ao bando. Foi desaconselhado a fazê-lo por Sinhô Pereira e Pe. Cícero; enfrentou o descontentamento de seus homens, e sua consciência gritava-lhe que, segundo os preceitos cristãos, a mulher era a veiculadora do Mal e, portanto, a presença dela no meio deles semearia a discórdia e a desavença. Lampião nunca foi um sedutor, ao contrário, era tido por muitos como um asceta (QUEIRÓS, 1977). Tímido, foi vencido pelo amor recalcado. A mãe de Maria Bonita aprovou, de imediato, a nova relação da filha, que, ansiosa, esperava por seu herói: “Estou pronta! Vamos! Se você não quiser, eu quero!” (LINS, 1997, p. 43).

Maria Déa entrou para o bando e abriu um precedente: tornou-se a primeira mulher a entrar para o cangaço, ainda que sem pegar em armas, e pavimentou o caminho para que mais de trinta outras mulheres fizessem o mesmo (FREITAS, 2005). Já como amásia de Virgulino, sofreu vários abortos e teve apenas uma única filha (Expedita Ferreira Nunes), que sobreviveu milagrosamente às intempéries daqueles dias difíceis. A menina escapou à sina de seus irmãos porque foi criada pelo coiteiro Manoel Severo, que já tinha 12 filhos e cuja filha caçula havia nascido com dias de diferença de Expedita. Assim, fez-se correr a história de que as duas eram gêmeas, calando a curiosidade dos vizinhos e provendo uma ama de leite à pequena Expedita, que somente viveu 45 dias ao lado dos pais biológicos (SOUZA & ORRICO, 1994). A criança foi por eles visitada algumas vezes e seguiu sendo criada por sua família adotiva depois da morte de seus genitores e longe dos riscos constantes da morte certa na caatinga (quer fosse pela traição de um coiteiro, por um ataque repentino dos “macacos” ou pelas doenças que grassavam e ceifavam vidas infantis).

Maria Bonita, a “Santinha” como Lampião a chamava, gostava que a achassem bela. Na verdade, “Santinha” era um nome bastante comum em Pernambuco, naquela época, e foi uma homenagem de Lampião ao seu primeiro amor, uma moça por quem se apaixonara, mas por quem não foi devidamente correspondido como defende Lins (1997). Lampião chamava Maria Déa de “Santinha”, mas, contrariando as

expectativas, nunca se referiu a ela como “Maria Bonita” (QUEIRÓS, 1977). Vaidosa, a Rainha do Cangaço trazia sempre, em seu bernal, o pente, o espelho, o batom, a escova dental, o talco e o perfume segundo Freitas (2005). Tal era sua elegância que, logo depois da reportagem fotográfica de Benjamim Abraão, a imprensa passou a ressaltar o charme da “Madame *Pompadour* do Cangaço”.

Segundo Dadá, havia certo grau de rivalidade feminina entre ambas. Conhecida por seu mau gênio, Santinha chegava a ser cruel em suas retaliações contra possíveis rivais que ameaçassem sua relação de oito anos com o “Capitão”, mas inúmeras foram também as vidas poupadas por meio de sua poderosa influência sobre ele. Na verdade, Maria Bonita e Dadá nunca chegaram a ser amigas íntimas, apenas mantinham uma boa convivência por questão de necessidade. Dadá sempre a qualificou de esnobe e afetada, além de voluntariosa, mandona e ranzinza. Em um dado momento, devido a um desentendimento envolvendo o nome de “Maria de Lampião”, o “Capitão” e Corisco, estes dois últimos chegaram a dividir-se em dois grupos distintos e ficaram quase dois anos sem o mais mínimo contato (Ibidem, p. 155-156).

No entanto, apesar do que lhe dizia sua Maria Bonita com respeito a intrigas entre as duas, Virgulino tinha muita estima e admiração pela companheira de seu melhor “cabra”, a imprescindível Dadá, a “suçarana” de Corisco.

4 DADÁ

A cangaceira Dadá tornou-se uma das figuras mais emblemáticas do cangaço em função de sua participação direta nos embates com as volantes, nas invasões a cidades e povoados. Enfim, destaca-se, sobretudo, por sua prática e postura belicosa, imagem que faz questão de alimentar mesmo após o fim do cangaço (FREITAS, 2005, p. 132).

Dadá, ou Sérgia Ribeiro da Silva, foi de incalculável valor dentro do contexto em que viveu porque, dentre outros feitos, foi a primeira cangaceira a atuar efetivamente ao lado de seu companheiro de vida e de luta. Posteriormente, foi a voz que não se permitiu calar frente ao golpe de olvido que ameaçava emudecer a importância do cangaço para a nossa história contemporânea.

Nascida em Belém de São Francisco, Pernambuco, nos idos de 1915, teve contato com os índios autóctones em sua primeira infância e deles muito aprendeu. Era uma menina prendada e, segundo palavras de Araújo (2010), confeccionava suas próprias roupas desde a mais tenra idade. Aos 13 anos, trasladou-se, com a família, para a Bahia e foi precisamente nessa idade que seu mundo transformou-se por completo.

Tinha um namoradinho chamado Cazuzo, que era cinco anos mais velho que ela e com quem Dadá jamais trocou mais que algumas olhadas furtivas (ARAÚJO, 1982, p. 31). Não obstante, o destino lhe havia reservado um homem menos inocente: Corisco, seu primo e braço direito de Lampião, conhecido e temido por sua ferocidade.

Para ganhá-la, Corisco a violentou, e o defloramento foi praticado de forma tão absolutamente selvagem que quase lhe causou a morte por hemorragia. Depois do estupro, Dadá foi sequestrada e obrigada a viver com seu violador. O fato de se haver juntado ao bando de Lampião, ainda que forçosamente, trouxe à sua família grande dissabor porque a indispôs contra a polícia, que frequentemente visitava a casa em busca de indícios de Corisco e, desapiadadamente, torturava seus moradores com requintes de crueldade.

Paulatinamente, o ódio de Dadá por seu malfeitor foi cedendo espaço ao amor... . Corisco a tratava bem, como era comum entre os cangaceiros, e ensinou-lhe a manejar armas de fogo, ler, escrever e fazer contas. Em troca, Dadá foi-lhe uma companheira fiel e deu-lhe sete filhos (o primeiro – de quem não se sabe o nome –, Josafá, Manuel, Sílvio, uma natimorta, Celeste e Maria do Carmo), dos quais, infelizmente, somente três chegaram à vida adulta (SOARES, 1984).

Mulher ativa e trabalhadora, resultou-lhe fácil servir prazerosamente a Lampião e a seu bando nos ofícios de costureira, jagunça e parteira (DÓRIA, 1981). Foi uma valente, uma mulher dotada de uma sensibilidade especial para com os sonhos e as premonições que lhe avisavam quando a “volante” se aproximava; uma “guerreira” valiosa e que lutava bravamente, ao lado de Corisco, para defender a si, a seu homem e a seus companheiros.

Após a emboscada que culminou com a morte de Lampião, Maria Bonita e outros nove do bando na Gruta de Angicos, em Sergipe, Corisco vingou-se cruelmente dos acaguetes. Sem se fazer esperar, entrou na fazenda Patos, em Piranhas, e matou seis pessoas da família do vaqueiro Domingos Ventura, o provável delator, decependo, em seguida, sua esposa e sua filha e levando consigo suas cabeças. Desgraçadamente, comprovou-se, *a posteriori*, que se havia cometido uma injustiça. Eram todos inocentes.

Por fim, acabou ele mesmo morto em outra emboscada, armada pelo Coronel José Rufino em 1940. Desta feita, ao perceberem o artilheamento que se lhes havia sido preparado, Corisco e Dadá tentaram pular uma cerca de roça e rumar em direção à caatinga de quebra-facão e umburana em volta do roçado. A tentativa foi em vão. Corisco foi baleado pelas costas, e as balas atravessaram-lhe os intestinos. Suas vísceras escaparam-lhe junto com o sangue e se misturaram à terra. Mortalmente ferido, seu

corpo inerte ficou relegado debaixo de um umbuzeiro. Seus intestinos foram recolocados, e seu corpo, enrolado com uma manta, para absorver o sangue.

Dadá foi gravemente ferida à bala, no tornozelo direito, e teve o pé estraçalhado, quase que completamente partido, seguro somente pelo tendão de Aquiles. Lívida de dor, implorou insistentemente aos “macacos” que lho cortassem, mas nenhum atreveu-se a fazê-lo. O resultado foi uma série de desmaios pela dor lancinante. Ainda assim, jamais foi capaz de esquecer a alegria com a qual os soldados cantavam ao lado de seu marido moribundo. Corisco, arquejante, calado pelo ódio, apenas pediu água, mas não permitiu que outra pessoa que não fosse Dadá lhe desse de beber.

Depois de uma agonia que durou aproximadamente 12 horas, o “Diabo Louro” morreu entre as 3 e as 4 da manhã do dia 25 de maio de 1940. Teve a cabeça decepada, e seu corpo incompleto foi sepultado em Djalma Dutra, em uma cova rasa. Na hora do enterro, Dadá não pôde estar presente: sobre um colchão imundo e infecto, estava tendo a perna direita amputada devido à gangrena que se formou rapidamente (ARAÚJO, 1982).

Para ela, a maior batalha foi empreendida fora da caatinga: já recuperada, dedicou-se a reaver e enterrar os restos mortais de seu marido que foram confiscados pelo Museu Nina Rodrigues para posterior estudo. Sua vitória veio no dia 13 de julho de 1977, quando conseguiu reunir e sepultar condignamente o que dele sobrou (FREITAS, 2005). Dadá reconstruiu sua vida ao casar-se novamente, mas, infelizmente, pouco sabemos desse novo homem com quem ela viveu 35 felizes anos, ainda que sem filhos em comum. Com o passar do tempo, seus filhos com Corisco foram retornando, aos poucos, à sua companhia (ARAÚJO, 1982).

Inacreditavelmente, muitos anos depois da chacina que a vitimou, Dadá teve um último e definitivo encontro com seu algoz e assassino de seu marido. Zé Rufino, arrependido de haver matado Corisco, em seu leito de morte, pediu perdão a Dadá: “É um remorso que tá comigo e eu não posso morrer com ele. Mas você veio me ver e me perdoar [...]. Eu não queria matar Corisco. Eu pedi pra ele se entregar” (SOARES, 1984, p. 81-82).

Dadá tornou-se o símbolo da mulher que não se permite ser amordaçada pela couraça da impotência. Sua luta foi reconhecida em homenagens prestadas e entrevistas concedidas que registraram sua inteligência e articulação. Morreu na periferia de Salvador, em 1994, aos 78 anos, e seu corpo repousa no cemitério Quintas dos Lázarus, na Bahia.

Para melhor compreendermos o espírito indômito de Maria Bonita e Dadá, representantes fidedignas de suas congêneres, analisamos ambas psicologicamente, na próxima seção. Tanto uma como outra foram mulheres fortes, fálicas e empoderadas, cada uma a seu modo; mulheres que se destacaram por seu caráter combatente ao mesmo tempo que compassivo; diferentes entre si ao mesmo tempo que unidas pelo amor a assassinos que se intitulavam “justiceiros”.

5 UMA BREVE ANÁLISE PSICOLÓGICA DE AMBAS AS CANGACEIRAS

O século XX surgiu em meio ao contexto vitoriano de passividade feminina, no qual o ideal do ser mulher era focado no afã de estar casada e de ser mãe, cabendo a ela a função afetiva, o cuidado no gerenciamento da casa e na educação dos filhos. Essa imagem de fragilidade socialmente desejada fez com que a mulher passasse a assumir um poder diante do homem por reforçar-lhe o sentimento de potência.

A mulher do litoral (que tinha maior acesso às inovações culturais e modismos) e a mulher do sertão (que não podia vivenciar uma sensualidade e a manifestação de seus desejos devido à forte submissão que devia ao marido e à sociedade) não aceitavam as transgressões dos valores habituais do cangaço. Em meio a esse cenário excludente, para a cangaceira, havia a ruptura, como assegura Nunes (2000), do rótulo da virtude casta e dependente da figura masculina para o estabelecimento de um novo padrão de natureza transgressora. A mulher cangaceira, por não sofrer a influência dos ideais europeus em relação à constituição do ser feminino, vivia sob a égide do código do sertão, que lhe supunha, acima de tudo, a necessidade de ser forte o suficiente para sobreviver à dureza geoclimática. Mais ainda, diante de tanta adversidade, a expressão visceral dos sentimentos de afeto, raiva e desejo sexual não tinha os mesmos protocolos que a sociedade como um todo impunha como atos civilizados.

Na lei do cangaço, não havia desonra para a mulher que vivesse com um cônjuge sem a bênção cristã, desde que a mesma fosse fiel não apenas ao seu companheiro, mas também aos ideais dos grupos justiceiros. A vivência marital sem o casamento formal não era percebido como algo aversivo ou pecaminoso e, nesse contexto, até mesmo familiares aceitavam ou eram levados forçosamente a deixarem que suas donzelas partissem para uma vida de incertezas e riscos, de vivências sexuais sem os pudores socialmente impostos, e uma vida nômade, impensável e inaceitável para a mulher litorânea da aurora do século XX.

Segundo Freud (1905-1989), o ser mulher é o resultado de um longo processo de lapidação da construção psíquica. Inserida em um contexto histórico e cultural predeterminado, mesmo sendo anatomicamente feminina, o sujeito pode nunca amadurecer psicologicamente, ao ponto de tornar-se efetivamente mulher. Dessa forma, a cangaceira nada mais era do que um produto duramente lapidado pela necessidade de sobreviver à aridez do sertão e às circunstâncias adversas. De moças prendadas e à espera de casamentos, filhos e vidas estáveis, as guerreiras viviam à sombra das fímbrias sociais, na mais completa clandestinidade e em constante estado hipervígil, por representarem a quebra com o dogma da passividade e da fragilidade femininas.

No novo estilo de vida, as cangaceiras tiveram que se desapegar de sonhos por elas idealizados e rapidamente resignificar a realidade que se lhes apresentava, por vezes, marcada pela violência sexual advinda de seus próprios companheiros. Mais ainda: o sertão solidificava-lhes o caráter diante de tantas privações (a falta de recursos higiênicos e básicos para a manutenção de uma qualidade de vida razoável, o rechaço e indiferença sociais a que eram submetidas e a estratégia de sobreviverem fugindo dos algozes, entre outras tantas adversidades). Mas, apesar de todas as inúmeras abstinências materiais e mesmo da violência empregada, ainda assim, havia a expressão do amor entre os pares. Maria Bonita ansiava um relacionamento amoroso com o líder mais famoso do cangaço e não apenas isso: queria romper a relação insípida que mantinha com seu primeiro esposo e aventurar-se pelos sertões. Dadá, ainda que tenha sido violentada pelo companheiro e tenha sido obrigada a conviver com ele em ambientes inóspitos, contra sua própria vontade e a de sua família, passou, com o tempo, a amar esse homem que a transformou em uma mulher de poder, fálica e temida, ao mesmo tempo que amada, admirada e imitada.

Mas o ser forte não representava, para as cangaceiras, a perda de si mesmas e de suas feminilidades; pelo contrário, era comum ver o quanto eram cuidadosas com sua aparência (roupas, cabelos, maquiagem, acessórios e poses para fotos). Ameno (2000) compreende que o poder fálico está diretamente relacionado à capacidade de tomada de decisão que viabiliza a saída da passividade para a condição de ser agente de suas próprias vidas, abordando sua sexualidade da mesma forma que os homens, sem os temores e pudores idealizados para a mulher, e tendo também o poder sobre seus companheiros.

Assim sendo, Maria Bonita e Dadá assumiram a condição de empoderadas e, na ausência do falo anatômico, criaram, em si mesmas, o preenchimento do vazio de suas personalidades fortes por meio de atitudes que explicitavam esse empoderamento.

A companheira de Lampião sabia impor seus desejos a ponto de o grande justiceiro atender suas demandas sem maiores questionamentos. Supostamente frágil, mostrava seu poder de sedução e imposição no instante em que algo ameaçava suas intenções, e era consabido o quanto Maria Bonita era implacável com rivais ou supostas rivais. Dadá, por sua vez, como expõe Dória (1981), viveu sua feminilidade através da sexualidade e da sua sensualidade, manifestadas na fortaleza de caráter, da capacidade intuitiva extraordinária e de suas habilidades para a costura e o ofício de parteira; na mesma proporção também em que se permitiu ser construída no cangaço, tornando-se uma mulher plena de autoridade ao lutar junto com seu esposo e seus companheiros de armas.

Por fim, Friedrich (1996) coloca que, ao mesmo tempo que é forte, a mulher fálica passa a buscar o ser virilizado, seguro e forte o bastante que a faça desvencilhar-se da autodefesa masculina e viver a feminilidade socialmente aceita em sua completude, ainda que temporariamente. Mesmo os homens do cangaço sendo justiceiros, a brutalidade do sertão não era absoluta, pois havia uma função social de demonstração de afeto, como em relação ao preparo dos alimentos, que não era atribuição feminina. Maria Bonita conseguia de Lampião todo o cuidado e mimos que pudesse desejar. Dadá via, no seu homem guerreiro, a personificação do feminino nos atos de gentileza espontânea, no cuidado em fazê-la transcender sua realidade a partir do ensino da leitura, da escrita e dos rudimentos de matemática, assim como pelo instinto protetor ao treiná-la no manuseio das armas. Essas mulheres poderosas, por vezes confundidas com másculas ou masculinizadas, conseguiram exercer, com perfeição, sua feminilidade, amainando e tornando menos embrutecidos os homens que com elas compartilhavam vida, luta e morte.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao concluirmos este trabalho, inferimos e destacamos a importância única das mulheres para o cangaço, como agentes de transformação social dentro desse movimento visceralmente associado com o elemento masculino. A presença feminina, ainda que tardia e limitada, amenizou o caráter mais belicoso desses justiceiros temidos por muitos e admirados por outros tantos.

No centro dessa egrégora, estão Maria Bonita e Dadá, as cangaceiras mais emblemáticas entre tantas outras igualmente importantes, as vîgas emocionais nas vidas de Lampião e Corisco respectivamente, os dois chefes de bandos de cangaceiros mais

conhecidos, poderosos e respeitados de todos os tempos na nossa História. O cangaço já não tem representantes vivos, mas a memória desses homens e mulheres intrépidos, audazes e aventureiros, por vezes, cruéis, por vezes, condescendentes, alude ao tema proposto para este número da *Revista Entrelaces* – “A literatura no Sertão: diálogos e intertextos no regionalismo” –, que homenageia o pranteado Ariano Suassuma, para quem o cangaço foi uma influência positiva e inspiradora, ainda que a figura da cangaceira não tenha tido, para ele, o mesmo matiz de relevância que a figura do cangaceiro em si.

Por essa e outras razões, cremos que as cangaceiras, representadas, neste artigo, por Maria Bonita e Dadá, merecem um estudo tão ou mais aprofundado do que o cangaço e os cangaceiros (analisados à exaustão), uma vez que sempre lhes subestimamos a participação literária em detrimento da presença massiva do elemento masculino nas obras que lidam com esse que foi um dos movimentos mais tradicionalmente vinculados ao Nordeste brasileiro e ao sertão inóspito, em particular, abrigo de nossas manifestações culturais mais genuínas.

Acorda, Maria Bonita
 Levanta, vai fazer o café
 Que o dia já vem raiando
 E a policia já está de pé
 Se eu soubesse que chorando
 Empato a tua viagem
 Meus olhos eram dois rios
 Que não te davam passagem...
 (Volta Seca, ex-cangaceiro)

Quem era mais bandido? Nós que dividíamos o que roubávamos, ou eles que roubavam o que dividíamos? (Sila, ex-cangaceira)

BIBLIOGRAFIA

ALBUQUERQUE, Adenilson de Barros & SOUZA, Wagner de. Lampião como um d’os desvalidos: a versão de um bandoleiro sobre suas escolhas e ações. In: **II Seminário Nacional em Estudos da Linguagem: Diversidade, Ensino e Linguagem**. Cascavel/PR: Unioeste, 2010. p. 1-12.

AMENO, Agenita. **A função social dos amantes**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

ARAÚJO, Antônio Amaury Corrêa de. **Gente de Lampião: Dadá e Corisco**. São Paulo: Traço Editora e Distribuidora Ltda, 1982.

ARAÚJO, Germana Gonçalves de. Aparição do cangaceiro. In: **VI Enecult – Encontros de Estudos Multidisciplinres em Cultura**. Salvador, p. 1-9, 2010.

CLEMENTE, Marcos Edílson de Araújo. Cangaço e cangaceiros: histórias e imagens fotográficas do tempo de Lampião. In: **Fênix - Revista de História e Estudos Culturais**. v. 4, ano IV, n. 4, p. 1-18, 2007.

_____. **Lampião acesos**: um estudo sobre os processos constitutivos da memória do cangaço. São Paulo: Saeculum, 2009.

DÓRIA, Carlos Alberto. **O cangaço**. Série Tudo é História. São Paulo: Brasiliense S.A., 1981.

FONTES, Oleana Coelho. **Lampião na Bahia**. Petrópolis: Vozes, 1988.

FREITAS, Ana Paula Saraiva de. **A presença feminina no cangaço**: práticas e representações (1930-1940). Dissertação de Mestrado. São Paulo: UNESP, 2005.

FREUD, Sigmund. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade**. Tradução de Ribeiro. v. 7, 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1905-1989.

FRIEDRICH, Mariana Freire. Contribuições a formação de uma identidade travestista. In: **Revista Brasileira de Sexualidade Humana**. v. 7, ed. especial 1, [s.n.]. São Paulo: SBRASH, mar. 1996.

GOMES, Karolina; HACKMAYER, Monika; PRIMO, Virgínia. **Lampião, Virgulino e o mito – 70 anos do fim do cangaço**. São Paulo: Agenda Eclética, 2008.

GRUNSPAN-JASMIN, Élise. **Lampião, senhor do sertão**. São Paulo: Edusp, 2001.

LINS, Daniel. **Lampião, o homem que amava as mulheres – o imaginário no cangaço**. São Paulo: ANNABLUME, 1997.

MARQUES, Ana Cláudia. **O Cangaço de Lampião sobre a Produção Moral de si e do outro no Sertão de Pernambuco**. Papeles de trabajo. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín. ano 2, n. 5. Buenos Aires. Dossier “Artes de lo Sagrado en las XIV Jornadas sobre Alternativas Religiosas de América Latina”, p. 1-24, 2009.

NOVAES, Cláudio Cledson. Da certidão de óbito ao nascimento do mito: Corisco e o cangaço na cena cultural e cinematográfica do Brasil. In: **III Encult – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**. Salvador, p. 1-13, 2007.

NUNES, Silvia Alexim. **O corpo do diabo entre a cruz e a caldeirinha**: um estudo sobre a mulher, o masoquismo e a feminilidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

OLIVEIRA, Klebson et al. **Novos tons de rosa (cartas e bilhetes de Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião)**: sócio-história, funções e um pouquinho de descrição linguística. Salvador: EDUFBA, 2009.

OLIVIER, Antonio Carlos. **O cangaço. Guerras e revoluções brasileiras**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1998.

QUEIRÓS, Maria Isaura Pereira de. **Os Cangaceiros**. São Paulo: Livraria Duas Cidades Ltda, 1977.

SÁ, Antônio Fernando de Araújo. Lampião revisitado: cangaço, cinema e identidade. **O Olho da História**. n. 11. p.1-18, 2008.

_____. O cangaço entre a história e a memória. **Xingó**. n. 3. p. 165-190, 2003.

SANTOS Jr. (2010). As Marias no Cangaço: Faces Femininas no Banditismo Social (1930-1940). In: **Historien** – Revista de História [3]. p. 121-135, 2010.

SILVA, Valdeci Gonçalves. **O poder fálico da mulher e a feminilidade no homem**. Disponível em: <http://www.algosobre.com.br>. Acesso em: 12 de outubro de 2014.

SOARES, Paulo Gil. **Vida, paixão e morte de Corisco, o diabo louro**. Porto Alegre: L&PM Editores Ltda, 1984.

SOUZA, Ilda Ribeiro de Sila & ORRICO, Israel (Zai) Araújo (1984). **Sila – uma cangaceira de Lampião**. Santos: Traço Editora e Distribuidora Ltda, 1984.

VILLELA, Jorge Mattar (2001). Societas sceleris – cangaço e formação de grupos armados no sertão de Pernambuco. In: **Civitas** – Revista de Ciências Sociais. ano 1, n. 2. p. 143-163, 2001.

Sites:

http://es.wikipedia.org/wiki/Maria_Bonita. Acesso em: 14 out. 2014.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Virgulino_Ferreira_da_Silva. Acesso em: 14 out. 2014.

http://velhochico.net/index_arquivos/Page%20953A.htm. Acesso em: 14 out. 2014.

ANEXO A – 30 FILMES QUE TRATAM DO CANGAÇO NO BRASIL

FILME	ANO	DIRETOR	DURAÇÃO
O Cangaceiro	1997	Aníbal Massaini Neto	120'
Jesuíno Brilhante, o Cangaceiro	1972	William Cobbett	90'
Meu Nome é Lampião	1969	Mozael Silveira	90'
Lampião, o Rei do Cangaço	1964	Carlos Coimbra	100'
Riacho de Sangue	1966	Fernando de Barros	105'
Faustão	1971	Eduardo Coutinho	115'
Lampião, Sonhos de Bandido	2007	Damien Chemin (Bélgica)	60'
Deus e o Diabo na Terra do Sol	1964	Glauber Rocha	120'
A Morte Comanda o Cangaço	1960	Carlos Coimbra	110'
Baile Perfumado	1996	Paulo Caldas	93'
Corisco, o Diabo Loiro	1969	Carlos Coimbra	100'
O Cangaceiro Trapalhão	1983	Daniel Filho	90'
O Cangaceiro	1953	Lima Barreto	94'
Corisco e Dadá	1996	Rosemberg Cariry	101'
Os Três Cangaceiros	1959	Victor Lima	105'
A Vingança dos Doze	1970	Marcos Faria	95'

As Cangaceiras Eróticas	1974	Roberto Mauro	100'
Memória do Cangaço	1965	Paulo Gil Soares	30'
A Mulher no Cangaço	1976	Hermano Penna	36'
O Último Dia de Lampião	1975	Maurice Capovilla	60'
Maria Bonita, Rainha do Cangaço	1968	Miguel Borges	100'
O Lamparina	1963	Glauco Laurelli	104'
Sagarana, o Duelo	1973	Paulo Thiago	110'
O Primo do Cangaceiro	1955	Mário Del Rio	85'
Grande Sertão	1965	Geraldo e Renato Santos	90'
Canta Maria	2006	Francisco Ramalho Jr.	95'
Deu a Louca no Cangaço	1969	Fauzi Mansur	100'
Quelé do Pajeú	1969	Anselmo Duarte	115'
Brasil Verdade (Memória do Cangaço)	1965	Paulo Gil Soares	30'
O Dragão da Maldade x Santo Guerreiro	1969	Glauber Rocha	105'

Fontes:

GOMES, Karolina; HACKMAYER, Monika & PRIMO, Virgínia. Lampião, Virgulino e o Mito – 70 Anos do Fim do Cangaço. In: **Agenda Eclética**. 2008. p. 15-19.

CAUSA OPERÁRIA ONLINE. **Mostra gratuita exhibe filmes sobre o Cangaço**. Disponível em: <http://www.pco.org.br/conoticias/ler_materia.php?mat=5880>. Acesso em: 5 maio 2013.

ANEXO B – CURIOSIDADES SOBRE O CANGAÇO E OS CANGACEIROS

Muitas são as lendas e as curiosidades acerca de Lampião e de seu bando. Homem amado e alçado ao patamar de herói, ao mesmo tempo que odiado e tido como o bandido número um do Brasil daqueles idos, suas aventuras no árduo sertão vêm sendo narradas nos cordéis e espalhadas pela *vox populi*. Reunimos aqui algumas das mais interessantes e conhecidas dessas histórias:

* Quando um integrante do grupo morria, era costume que seu apelido fosse adotado por um novato. Intencionalmente, tal “batismo” fazia crer que os cangaceiros eram imortais, invencíveis.

* Quando caíam em emboscadas, não deixavam rastros para a polícia avaliar o resultado dos combates. Levavam os mortos e, quando isso era inviável, cortavam-lhes as cabeças para dificultar a identificação.

* Sempre havia cães que acompanhavam o bando e que funcionavam como sentinelas. Havia também um sistema de alarme rudimentar, mas eficiente, e que consistia em cercar o acampamento com fios ligados a badalos de pequenos sinos.

* Uma segura forma de camuflar suas escapadas era o grupo andar em fila indiana. O último ia de costas, apagando o rastro confuso com ramas de plantas. Mandavam também fazer alpercatas com o salto na frente e não atrás, como é o esperado. A pegada parecia apontar para o lado oposto do caminho e, assim, confundia-se o inimigo.

* Para acovardar os coiteiros, a polícia espalhou a notícia de que, quando estava irado, Lampião jogava as crianças para o alto e as aparava com um punhal. Até hoje, essa é uma das mais sangrentas associações que o sertanejo faz entre Lampião e sua crueldade.

* Diz-se que, uma noite, Lampião chegou à casa de uma senhora e pediu-lhe guarita e comida para si e seus homens. Ela assim o fez, mas acabou por esquecer-se de colocar sal na comida, tão nervosa se encontrava. Um dos cangaceiros reclamou que seu “dicumê” estava insosso. Desgostoso com a ingratidão de seu “cabra”, Lampião pediu à senhora um pacote de sal e o despejou sobre o prato deste, obrigando-o a comer tudo o que estava ali. O cangaceiro morreu antes de terminar de cumprir a ordem.

* Certa feita, um homem foi flagrado por Lampião cometendo um crime de incesto. Lampião ordenou-lhe que colocasse seus testículos numa gaveta e a fechasse com chave. Deixando-lhe um punhal sobre a mesa de cabeceira, disse-lhe: “Volto em dez minutos. Se você ainda estiver aqui, eu te mato”.

Fontes:

http://velhochico.net/index_arquivos/Page%20953A.htm. Acesso em: 14 de out. 2014.

<http://www.heliopolis.kbahia.net/curiosidades-2/1223-01-08-lampiao-banditismo-por-pura-maldade-ou-necessidade>. Acesso em: 5 maio 2013.

O REGIONALISMO BEIRÃO DE AQUILINO RIBEIRO EM DUAS NOVELAS

Marília Angélica Braga do Nascimento⁹

Resumo

Aquilino Ribeiro (1885-1963) ganhou notoriedade na cena literária portuguesa por tratar, em suas obras, do ambiente rural lusitano e, conseqüentemente, de personagens rústicas que se movem nesse espaço. O objetivo deste trabalho é mostrar a perspectiva regionalista do autor, levando em consideração seu próprio posicionamento sobre a questão, o posicionamento de outros críticos e o modo como essa vertente se configura em seus textos. Para tanto, além do diálogo com declarações do escritor e de estudiosos de sua obra, buscamos realizar um estudo comparativo com duas de suas narrativas, *O Malhadinhas* e *Mina de Diamantes*, ambas publicadas em 1958, em um volume que leva o título da primeira. Com esse intuito, procuramos empreender uma análise que enfoca trechos nos quais, a nosso ver, se manifesta mais propriamente o aspecto regional patente nas obras em apreço, revelando a relação do homem com as forças naturais e sociais do universo serrano português.

Palavras-chave: Literatura. Aquilino Ribeiro. Regionalismo.

Abstract

Aquilino Ribeiro (1885-1963) gained notoriety in the Portuguese literary scene for addressing, in his works, the Lusitanian rural environment and, consequently, rustic characters that perform their actions in this space. The aim of this study is to show the regionalist author's perspective, taking into account his own position on the issue, the position of other critics and, yet, the way this matter is set in his texts. In order to achieve our goal, besides the link with the statements from the author and scholars of his work, we intend to make a comparative study with two of his narratives, *O Malhadinhas* and *Mina de Diamantes*, both published in 1958, in a volume named after the former. To this end, we aim to carry out an analysis that will focus on excerpts that, in our view, manifest in a clearer way the apparent regional aspect of the two books approached is this work, revealing the relationship between man and the natural and social forces of the highland Portuguese universe.

Keywords: Literature. Aquilino Ribeiro. Regionalism.

Acerca do modo como a literatura tem compreendido o conceito de região, Albertina Vicentini (2007, p. 187) afirma que esta (a região) é entendida como “um mundo já elaborado, matéria pronta, que enfatiza espaços físicos, história, usos, costumes, imaginários específicos e regimes interpessoais”. A pesquisadora assinala também que “o recorte temático principal em torno do qual a literatura regionalista tem

⁹ Mestre em Letras e Doutoranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará (UFC)

trabalhado seus temas e seus conteúdos identitários é, especialmente, *o mundo rural*” (VICENTINI, 2007, p. 189).

É esse *locus*, ou seja, o mundo rural, que pretendemos focalizar neste trabalho, particularmente a aldeia serrana portuguesa – com a rusticidade de sua caracterização física, da linguagem e dos costumes de seus habitantes – que figura em muitas das páginas de Aquilino Ribeiro (1885-1963). Embora a produção do autor de *Jardim das Tormentas* (1913) não se restrinja à vertente regionalista, foi por meio dela que o escritor ganhou notoriedade na cena literária lusitana da primeira metade do século XX.

Conforme salienta Ana Luisa Cordeiro (2009), os espaços regionais surgiram na literatura portuguesa desde cedo, ainda que não tenham sido o foco imediato do texto literário ou que os autores não tenham tido a intenção de colocá-los em relevo nas obras. É inegável, porém, que esses espaços compareceram em Gil Vicente, Bernardim Ribeiro, Almeida Garrett, Júlio Dinis, Eça de Queirós, Teixeira de Pascoaes, entre vários outros. Bastaria consultar alguns dos títulos desses autores para se chegar a essa conclusão. Seguindo na linha do tempo, não se deve esquecer, ainda, de nomes como Miguel Torga, Ferreira de Castro, Alves Redol, Fernando Namora, Vergílio Ferreira e mesmo José Saramago, os quais também deixaram transparecer, de um modo ou de outro, aspectos regionais em sua produção.

As discussões em torno de uma orientação regionalista em Portugal começaram a ganhar força na segunda década do século passado, com a influência do Integralismo Lusitano, que incentivava a divulgação de populações, paisagens e tradições regionais. Aquilino Ribeiro, que discordava da ideologia integralista, foi um dos participantes do inquérito organizado pelo *Diário de Notícias*, referente ao panorama literário daquele momento, e no qual se lançava ênfase sobre o movimento regionalista.

Terras do Demo (1919), segundo romance de Aquilino, foi considerado, conforme pontua Cordeiro (2009, p. 18), “a primeira obra regionalista na literatura portuguesa”. O projeto estético de seu criador tinha uma conotação social, uma vez que ele se considerava um “interventor no mundo”, não um simples observador e receptor dos estímulos externos. Aquilino, como “homem de ação”, tomou para si a missão de contribuir para um renascimento literário que voltasse “às origens, aos clássicos e ao povo”, conforme declara na carta-prefácio da obra supracitada. Em sua perspectiva, a literatura vai muito além do ideal platônico de arte parte arte; ela precisa se comprometer, assumindo o papel de “catalizador do facto social”, devendo, por isso,

“ocupar-se com as misérias e virtudes, os sonhos e as realidades, os anseios e as cruzeiras do magma humano no que se oferece de mais rico e profundável.” (RIBEIRO *apud* MENDES, 1960, p. 69,70).

Não obstante o rótulo de escritor regionalista tenha sido habitualmente atribuído ao idealizador de *Andam faunos pelos bosques* (1926), seu trabalho literário não se circunscreve unicamente a essa tendência. Quando falece, em 1963, após cinquenta anos de intensa atividade, deixa Aquilino o legado de dezenas de títulos, nos quais se percebe significativa variedade de gêneros e estilos, abrangendo textos ficcionais (em formas diversas), críticos, biográficos, jornalísticos, etnográficos, históricos e sociológicos.

Adotando um posicionamento estético independente, Aquilino não se filia a qualquer das correntes literárias suas contemporâneas, obedecendo ao seu ideal de originalidade, referido em vários textos. A título de exemplo, destacamos este excerto, extraído do prefácio à segunda edição de *Volfrâmio* (1944): “No entanto, ninguém tem mais horror a fórmulas do que eu. A fórmulas, cânones de escolas e tiranias da moda. Fórmulas em arte equivalem a muletas e eu não só não uso bengala como entre dois caminhos escolho sempre o menos trilhado e aquele por onde menos andei.” (RIBEIRO, 1985, p. 8). O escritor alega não ceder a preceitos estéticos de escolas, nem aos gostos do público: “Nada me fará sacrificar aos gostos nem aos caprichos do público” (RIBEIRO *apud* MENDES, 1960, p. 65). Segundo ele, dois requisitos o movem quando escreve: “observância do real e originalidade” (RIBEIRO, 1985, p. 8).

Para Taborda de Vasconcelos (1965), Aquilino Ribeiro realizou uma verdadeira síntese das coordenadas por vezes divergentes de seu tempo. Síntese pessoal e autônoma no que se refere à temática, à exaltação dos instintos postos em liberdade, ao entrecruzamento do ceticismo, do primitivismo regionalista e do poder de evocar a emoção, aspectos explorados em sua prosa.

Natural da Beira Alta, Aquilino Ribeiro resume algumas das características dessa região da seguinte forma: “brutalidade e melancolia, rizeira e desespero, perspectivas abstratas e um sentido da vida muito concreto – eis a Beira Alta” (RIBEIRO *apud* MENDES, 1960, p. 55). Esse cenário brutal, rijo e concreto ao qual o escritor se refere é uma constante em sua ficção. O torrão natal delinea-se em várias de suas obras, mormente naquelas que lhe conferiram a designação de regionalista, fazendo pulsar, em toda a sua vitalidade, a linguagem, os costumes, os tipos humanos beirões.

Referindo-se ao trabalho de Aquilino com a língua e com o homem simples do cenário serrano, Manuel Mendes declara que

[...] a obra do ficcionista é variada, caudalosa, múltipla, e, quer pela observação perspicaz da natureza, em que bichos e homens, rios, nuvens, montes e árvores, tudo freme do mesmo prodígio de criação, [...] quer ainda pela formosura sadia e máscula da linguagem, de sabor raro e engenho tão agudo, tudo nos dá a medida do escritor excepcional que é Aquilino Ribeiro. (MENDES, 1960, p. 12).

Frederick Charles Hesse Garcia, por sua vez, define como obras típicas de Aquilino “aquelas que retratam o mundo rústico da Beira, a vida de Aldeia, o homem que vive perto da natureza, com os instintos à flor da pele” (GARCIA, 1981, p. 91, 92). Nesse sentido, a obra aquiliniana aponta para uma visão de mundo que procura descortinar o homem em seu primitivismo, naturalidade e espontaneidade de gestos, através de uma linguagem autêntica e rica em potencialidade semântica.

Sobre sua afeição pelo elemento da natureza, Aquilino, referindo-se à sua obra de estreia, afirma: “Já aí me mostro apaixonado pela natureza, à maneira dos impressionistas. A natureza goza, nos meus livros, de uma insuspeita personalidade. Para mim, o homem só conta no seu meio, tanto físico como social. Quero-o evoluindo no cenário que lhe é próprio.” (RIBEIRO *apud* MENDES, 1960, p. 59). Observa-se que o escritor constrói suas personagens considerando, de maneira muito consciente e cautelosa, as circunstâncias externas, o meio, a realidade circundante, em que cada coisa, cada ser, por mais ínfimo que possa parecer, guarda a sua importância.

Henrique Almeida (1993) salienta que o prefácio de *Terras do Demo* (1919) pode ser entendido como uma espécie de “manifesto” em defesa do regionalismo, no qual Aquilino declara seu propósito: “descer a arte sobre a bronca, fragrante e sincera Serra, e, em certa medida, activar o desquite entre a nossa Língua e essa literatura desnacionalizada, francizante, de que se atulha a praça” (RIBEIRO, 1985, p. 7). Tais palavras revelam o anseio de valorização do nacional por meio do aspecto linguístico, mostrando desprezo por estrangeirismos. Sob essa ótica, o autor considera a literatura regionalista como uma necessidade de “renovar o veio da Língua viciado por outras línguas, corrompido pela gíria da urbe”, e elege a “Serra” como espaço de predileção, pois, para ele, “a madre é na aldeia; ali está puro o idioma” (RIBEIRO, 1985, p. 8).

Todavia, o autor de *Abóboras no telhado* (1955) mostrou oscilações em seu posicionamento acerca da existência uma literatura regionalista em Portugal e de manifestações dessa tendência em sua produção. Essa postura é explicável mui

provavelmente pelo caráter depreciativo que a crítica sua contemporânea imprimia à orientação regionalista. Por isso, Aquilino serviu-se de preâmbulos de algumas de suas obras para se defender dessas críticas de conotação pejorativa. É o que ocorre, por exemplo, no prefácio de *Andam faunos pelos bosques* (1926):

Em verdade, se [ser] regionalista é ter descrito outra coisa que não Lisboa, não reclamo melhor diploma. Porém, se ser regionalista é dar o meio e a compararia na sua modalidade léxica, descer o escritor, despersonalizando-se, à reprodução e não interpretação, só me convém o título para duas ou três centenas de páginas de meia dúzia de livros que escrevi. (RIBEIRO, 1985a, p. 8).

Posteriormente, acusa a crítica de possuir “intuitos malévolos” ao tachar um escritor como regionalista. Para ele, a utilização do rótulo indicava que o escritor não tinha pendor imaginário, ou seja, era “dotado de asas curtas, impróprias a voo de altanaria” (RIBEIRO *apud* MENDES, 1960, p. 75). Além disso, considerando o critério da variação idiomática e a pequena extensão territorial do país, questiona mesmo a existência de escritores regionalistas em sua nação. Esse questionamento já havia aparecido em *Abóboras no Telhado* (1955), nos seguintes termos:

Por outra, se existe um regionalismo francês ou germânico, com Mistral ou com Bauer, caracterizado pela fala dialetal, costumes à parte, índole diferente, pode havê-lo num país como o nosso, todo do mesmo cerne, igual, com um só idioma do Norte ao Sul, em tudo o mais, rotina, burel, tojo, *solus totus et unus?* (RIBEIRO, 1963, p. 79, grifo do autor).

Contudo, apesar das hesitações e do desejo demonstrado nesses momentos de se desvencilhar da pecha de regionalista que a crítica lhe impunha, o autor de *O Malhadinhas* (1958) não conseguiu abandonar os aspectos telúricos que moldaram seu espírito, conferindo a uma parte significativa de seus escritos uma dimensão regional que o coloca em destaque na literatura portuguesa. Assim, Aquilino deve, sim, ser inserido “no leque dos escritores que deram estreita atenção a realidades regionais” (ALMEIDA, 1993, p. 25).

Reconhecemos, no programa estético do autor, aquele “impulso renovador nacionalista” referido por Nelly Novais Coelho (1973, p. 19), relacionado sobretudo com a representação do homem em seu meio natural/primitivo e da linguagem por ele utilizada. A noção do fazer artístico defendida pelo escritor ajuda-nos a compreender esse propósito:

Na minha opinião, para ser romancista, poeta, músico, pintor, antes de mais nada é preciso saltar para cima do telhado da casa em que nascemos, esta grata e inoriginal velharia. De lá tocar a bandurra, falar, exprimir-se. De outro modo não interessamos a ninguém. A vida é renascimento contínuo. (RIBEIRO *apud* MENDES, 1960, p. 86).

Nestas palavras, podemos constatar uma afirmação concomitante do regional e do nacional, na medida em que refletem o pensamento de Aquilino em relação ao olhar que o artista/criador deve votar às próprias origens, reconhecendo o valor do espaço onde nasceu e se criou, do lugar que lhe proporcionou as primeiras experiências com o mundo. Desse modo, quando o elemento regional transcende as fronteiras espaciais, ganhando maior alcance, ampliando-se, ocorre a transfiguração do beco no belo e a consequente expressão do belo no beco, aludidas por Ligia Chiappini Leite (1997, p. 135).

Em *Abóboras no Telhado* (1955), Aquilino reafirma o programa que teria traçado a partir de *Jardim das Tormentas* (1913): “Tão-pouco derivei do desígnio: nacionalizar o romance, indo às fontes lustrais, empregando ‘terra’ bem portuguesa, desde a linguagem à carne e osso das personagens, com suas respectivas manifestações.” (RIBEIRO, 1963, p. 72). Dessa forma, como salienta José Manuel Sobral (2002, p. 16), para realizar sua proposta de nacionalização do romance, o escritor utiliza três elementos principais: “terra, linguagem e personagens de ‘carne e osso’, os de sua própria região”.

Assim, não obstante considerar Portugal como unificado linguisticamente, Aquilino recorre à linguagem popular e regional, encarnada em suas personagens, como meio de cumprir o programa acima referido. Realçando seu objetivo, o escritor afirma: “Em harmonia com o postulado é que eu puxei a terreiro um brava e imprevista comparsaria de homens de sachola e mangual, de serranos de pau e manta, pimpões de faixa e navalha, raparigas de neve e fogo, mais ou menos inéditos para as letras nacionais.” (RIBEIRO, 1963, p. 72).

Feitas essas considerações, podemos dizer que, pelo trabalho com o homem rústico, retratado em seu ambiente natural e expresso em sua linguagem espontânea enraizada na cultura popular, *O Malhadinhas e Mina de Diamantes*, novelas enfeixadas num mesmo volume, publicado em 1958, mas separadas pela distância temporal de 36 anos, podem figurar entre as ditas obras aquilinianas de caráter regional.

Primeiramente publicado em 1922, em *Estrada de Santiago*, *O Malhadinhas* é uma narrativa desfiada em 1ª pessoa por Antônio Malhadas, um velho almocreve que conta sua própria história de vida. Malhadinhas, como é mais conhecido, vive no

acanhado povoado de Barreelas e é um sujeito rude, sempre disposto a mostrar coragem e valentia em defesa própria ou de algum desvalido. *Mina de Diamantes*, por seu turno, traz Diamantino Dores como protagonista, um imigrante português que mora no Rio de Janeiro. Em razão de peripécias amorosas e temendo pela própria vida, Dedê, como é familiarmente denominado, resolve ir visitar a família em sua terra natal, Chambão das Maias, localizada, assim como Barreelas, em região rural portuguesa.

Embora os enredos retratem períodos e realidades diferentes, as narrativas se tocam no que se refere aos aspectos regionais nelas representados. Ambas reportam-se a um cenário rural, o ambiente serrano da Beira, com personagens que se aproximam pela rusticidade de costumes e pelas peculiaridades da linguagem. Em *O Malhadinhas*, este último aspecto é um dos que mais chamam a atenção, pela abundância de formas proverbiais, adágios, rifões, ditados que saltam de seu discurso do narrador, enriquecendo-lhe a expressão.

Embora reconheçamos o trabalho de estilização realizado pelo escritor, reconhecemos igualmente as vozes do dizer popular, o léxico do camponês recriado na figura do almocreve. Como declara o próprio Aquilino, “o que perpassa por debaixo do franco falar do Malhadinhas é a velha terra de Barreelas com as suas bisbilhotices, os seus amores lícitos e ilícitos, as suas cenas de cupidez e valentia, sangue e arraial, como cá para o Sul sangue e arena” (RIBEIRO *apud* MENDES, 1960, p. 80).

As expressões proverbiais, que surgem quase a cada página, são também evidência do regionalismo na narrativa de Aquilino. A título de exemplo, podemos citar: “Moça louçã, cabeça vã”; “Mente Marta como sobrescrito de carta”; “contas na mão, olho no ladrão”; “Deus te guarde de *parrafo* de legista, infra de canonista, etcetera de escrivão e récipe de mata-são.”; “Menina, vinha, peral e faval são maus de guardar” (RIBEIRO, 1958, p. 19, 20, 117, 119, 125 grifo do autor). Para Alexandre Pinheiro Torres (1985), essas locuções proverbiais ou aforísticas proferidas pelo protagonista são capazes de nos fornecer seu recorte psicológico. Através delas ficamos conhecendo características importantes da personalidade singular do almocreve. São como chaves que revelam pensamentos, valores e preconceitos da personagem. Uma bastante significativa é a que diz: “Se o grande fosse valente, o pequeno paciente, e o ruivo leal, a terra seria um pombal.” (RIBEIRO, 1958, p. 104). Ilustra bem a cosmovisão do narrador, para quem o mundo está às avessas e já não pode ser consertado.

Com efeito, podemos delinear, a partir dos provérbios, rifões, adágios ou ditados que pululam na voz do nosso orador, traços nítidos de sua personalidade, de sua visão de mundo e da realidade social que o envolve. O aspecto popular está presente não

só nas formas proverbiais em si, mas na própria maneira como Malhadinhas toma conhecimento delas, ou seja, através da transmissão oral. Algumas, ouvira da mãe, outras, do pai, outras, ainda, do avô, outras mais, do padre, do frade e de outros com quem teve algum tipo de contato. Portanto, é graças à voz do povo que ele adquire as “sabenças” que dão corpo aos seus pensamentos e orientam muitas de suas atitudes. Assim fica demonstrado o tratamento com a linguagem na narrativa de Aquilino Ribeiro, expresso sobretudo através das locuções proverbiais recorrentes no relato de Malhadinhas.

Embora bem menos abundantes, podemos encontrar também em *Mina de Diamantes* expressões proverbiais típicas da linguagem regional adaptada por Aquilino Ribeiro em suas narrativas. Mas, nesta novela, o elemento regional destaca-se mais pela descrição exuberante da paisagem natural, do cenário rústico da Beira, pela caracterização física e psicológica do homem beirão, pelas descrições realistas do panorama social da região.

Embora, em terras brasileiras, Dedê ocupe o modesto cargo de funcionário público da prefeitura carioca – o que tinha suas vantagens, diga-se de passagem –, em solo lusitano ele arvora-se tão abastado que acabam lhe atribuindo a posse de uma rica mina de diamantes. Assim, correspondendo ao pensamento equivocado de familiares e da comunidade natal, ele leva adiante a farsa e, prodigamente, distribui dinheiro a quantos lhe pedem, não deixando, é claro de gozar algo em troca disso: a estima e admiração de todos, o que muito lhe agrada e alimenta o ego. A esse respeito, Malhadinhas e Dedê se aproximam por se revestirem de certo aspecto picaresco, por procurarem desfrutar de vantagens sempre que possível, por se envolverem em situações nas quais, não raro, precisam se valer de mentiras ou trapanças.

Nesse sentido, eles encarnam a velhacaria que Aquilino Ribeiro utilizou para caracterizar muitos de seus personagens e que, na sua visão, faz parte da construção psíquica e social dos habitantes da região rural portuguesa.

Queremos agora exemplificar alguns dos aspectos regionais mencionados acima, iniciando pela ambientação, o espaço serrano português, conforme a descrição a seguir:

Abrolhavam as plantas, uma lágrima aqui, outra além nos pessegueiros e pereiras, e gomos dum terníssimo verde cobriam giestas e urzes como uma revoada de insectos. Porém, salvo os pinheiros pelos morros, feros e tesos com as suas roçadas negras, as árvores conservavam o quebranto hibernal. Nas vertentes das colinas luzia uma erva muito tenra e lucilante, a pedir seitoura. [...] As mesmas bolas negras e brancas, que eram os rebanhos,

retoçavam nas faldas dos montes e nos restolhos. Tais eram as inalteráveis vinhetas do caminho na serra dos Coronhais. (RIBEIRO, 1958, p. 244).

Nestes termos são descritos flora e fauna da região onde se encontra Dedê quando de seu retorno a Portugal. Observa-se que a serra dos Coronhais é pintada de forma um tanto pitoresca, exibindo, ao mesmo tempo, uma exuberância expressa nas referências às espécies vegetais da região e nos termos exatos utilizados pelo narrador para caracterizar o terreno montanhoso; não se pode ignorar aqui certo entusiasmo de exaltação ao meio. Resguardadas as medidas de tempo e de espaço, a imagem do cenário acima descrito pode ser aproximada do cenário da Barreiras de Malhadinhas, também pitoresca em sua caracterização.

Em outro extrato, já na terrinha de nascimento, eis o olhar de Dedê sobre o ambiente que o cerca:

Quando viu a aldeia miserável alapardada ao sol, com as galinhas a rapar pelos quinteiros e os bácoros a foçar na vasa das valetas, os homens de sacho ao ombro atrás das vacas que seguiam para o pasto vespertino, o mundo, a sua vida, o tempo recuaram um quarto de século. (RIBEIRO, 1958, p. 245).

Aqui, o protagonista observa que, mesmo passados vinte e cinco anos entre a saída e o regresso ao solo de origem, a feição das coisas parece a mesma, por isso exclama: “- Está tudo na mesma. Sai daqui ontem!” (RIBEIRO, 1958, p. 245). Ou seja, o tempo parece não ter passado para a terra natalícia, a fisionomia e os costumes parecem os mesmos de há mais de duas décadas, daí Diamantino alargar essa compreensão para tempos ainda mais remotos e fazer a mesma previsão para tempos futuros: “Estaria tal qual desde mil anos e dali a mil anos, com os penedos a assestar para eles o mesmo ar bronco e eterno. (RIBEIRO, 1958, p. 244). A imagem que o leitor capta através dos olhos da personagem, que vem já carregada pela “modernidade” de uma metrópole brasileira (o Rio de Janeiro), é a de um Portugal ainda arcaico, de uma realidade ainda precária e primitiva.

Também se pode referir ao registro de tradições populares ligadas à religiosidade e ao misticismo como elementos caracterizadores do aspecto regional presente na novela aquilina. Temos o melhor exemplo na passagem que descreve uma espécie de excursão feita por Dedê e algumas personagens femininas ao Bom Jesus, local conhecido como “Roma lusitana”. Na ocasião, percebemos a devoção religiosa das mulheres, que procuram externar sua fé por meio de um ritual que exige o sacrifício físico de subir longas escadarias em adoração às figuras divinas.

No que se refere ao modo como se caracteriza o aldeão, em sua aparência simples e rústica, podemos assinalar a figura de Aleixo, compadre de Dedê:

Acudiu o compadre Aleixo, truculento, beduíno, barba de um dia renascendo de negros e grossos tocos, olho cúpido e marau, matraqueando o tamanco como o riso, uma grossa cambalheira de prata a prender o cebolão do relógio na bolsinha de lã, borlas de cor à mostra, tudo proclamando o pilorda mediano, nem lázaro nem farto, nem pobre nem rico. (RIBEIRO, 1958, p. 239).

Aleixo, a despeito do ar truculento aludido pelo narrador, é figura que mostra o costume prazenteiro do homem beirão de tratar com hospitalidade amigos e parentes. Assim ele procede com Dedê, acolhendo-o em sua casa e fazendo de tudo para proporcionar-lhe o máximo de conforto, embora, no ponto de vista deste, seja tudo muito precário e primitivo.

Por outro lado, a descrição lucidamente realista não se limita apenas a figuras em particular, como nos casos acima, estende-se ao conjunto das personagens anônimas que formam os figurantes da narrativas e aos hábitos cotidianos destas, revelados, por exemplo, numa prosaica visita à botica para comprar artigos medicinais:

Entrava gente, saía gente a aviar receitas de quotiliquê, pomada para as feridas, dois vinténs de basilicão, aquele vidrinho de iodo, santonina para as bichas, óleo de mamona para o senhor vigário que não obra há oito dias, pó para as pulgas, que esta farmácia era predilecta da arraia-miúda, o boticário as mais das vezes receitando e receitando melhor que o doutor. (RIBEIRO, 1958, p. 318).

Mas o tom por vezes risível ou bem-humorado da narrativa não oculta o panorama social de miséria em que vivem os habitantes da região, atingidos por pobreza extrema e por doenças diversas:

Sobre a tarde, quando iam para largar, estava à porta do hotel uma coluna cerrada de pedintes e necessitados. Os pedintes traziam sacola, mas os necessitados eram pobres mulheres vestidas de preto, ainda algumas com um lume inextinto de formosura na face macilenta, e velhos esqueléticos, gotosos, bronquíticos, comidos pela tuberculose, envoltos em velhos gabinarados. Diamantino mandou distribuir um conto de réis por aqueles náufragos da vida. O pior foi que em todos os burgos se repetia o painel doloroso. (RIBEIRO, 1958, p. 334).

O quadro descrito aproxima-se, assim, dos cenários humanos pintados ora por escritores do século XIX voltados para uma visão que buscava uma representação fiel da realidade vivida pelas camadas desfavorecidas da sociedade, ora por outros ficcionistas já do século XX, contemporâneos do autor, inclinados para uma escrita

mais documental e até politizada como forma de registrar a vida crua e árdua de extratos igualmente desvalidos da população portuguesa.

Diante do diálogo com os textos críticos sobre a questão regionalista e das considerações feitas sobre as novelas aquilínianas escolhidas para este estudo, acreditamos que é possível divisar, pelo menos em parte, haja vista o *corpus* limitado, a perspectiva estético-literária do autor, especialmente em sua feição mais voltada para a valorização de elementos regionais do povo lusitano. Procuramos aqui transmitir uma ideia, ainda que breve, sobre o modo como se configurou o regionalismo em períodos distintos da história literária portuguesa, identificando-o, de forma mais específica, na produção de um escritor que não pode ser esquecido, pela importância que o conjunto de sua obra tem ainda hoje. Os aspectos levantados e examinados revelam peculiaridades, idiosincrasias próprias dos contextos representados pelas narrativas em estudo.

Aquilino Ribeiro, representado aqui minimamente por duas de suas novelas, buscou dar relevo à aldeia lusitana e exaltar a sua pátria pelo viés da linguagem e da cultura dos habitantes de regiões mais remotas, nas quais destacam-se os instintos humanos mais primitivos, autênticos e vivazes em sua espontaneidade de expressão e de comportamento.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Henrique. "Reconsiderações sobre a língua literária de Aquilino no romance «Terras do Demo»". **Revista Colóquio/Letras**. Ensaio, n.º 115/116, Maio 1990, p. 15-26.

_____. **Aquilino Ribeiro e a crítica**: ensaio sobre a obra aquilíniana e sua recepção crítica. Porto: Edições Asa, 1993.

COELHO, Nelly Novaes. **Aquilino Ribeiro, Jardim das Tormentas**: gênese da ficção aquilíniana. São Paulo: Quíron, 1973.

CORDEIRO, Ana Luísa Miranda dos Santos Costa. **Do Regionalismo ao Universalismo – Uma leitura de Andam Faunos pelos Bosques de Aquilino Ribeiro**. Dissertação. Mestrado em Estudos Port. Multidisciplinares, 2009.

GARCIA, Frederick C. Hesse. **Aquilino Ribeiro**: um almocreve na Estrada de Santiago. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1981.

LEITE, Ligia Chiappini M. Do beco ao belo: dez teses sobre regionalismo. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 8, no. 15, 1995, p.153-159.

MENDES, Manuel (Coord.). **Aquilino Ribeiro**. Coleção A Obra e o Homem. Lisboa: Arcádia, 1960.

RIBEIRO, Aquilino. A Brito Camacho. In: **Andam faunos pelos bosques**. Lisboa: Bertrand, 1985.

_____. A Carlos Malheiro Dias. In: **Terras do Demo**. Lisboa: Bertrand, 1985.

_____. **Abóboras no telhado**. Lisboa: Bertrand, 1963.

_____. **O Malhadinhas; Mina de Diamantes**. Amadora: Bertrand, 1958.

_____. **Volfrâmio**. Lisboa: Bertrand, 1985.

SOBRAL, José Manuel. A etnografia de Aquilino Ribeiro. **Revista Antropológicas**, Porto, n. 6, p. 7-41, dez. 2002.

TORRES, Alexandre Pinheiro. O Malhadinhas visto através do seu adagiário. **Colóquio Letras**, Lisboa, n. 85, p. 50-56, maio 1985.

VICENTINI, A. Regionalismo literário e sentidos do sertão. **Sociedade e Cultura**. UFG, vol.10, n.2, jul./dez. 2007, p.187-196.

VASCONCELOS, Taborda de. **Aquilino Ribeiro**. Lisboa: Editorial Presença, 1965.

OS FOLHETOS DE CORDEL COMO MATÉRIA-PRIMA DO *ROMANCE D'A PEDRA DO REINO*

Ieda Sant'Ana Rodrigues¹⁰

Resumo

Pretende-se nesse trabalho expor os aspectos do movimento armorial, seu surgimento e suas características. Bem como a relação entre as obras citadas no o *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue Vai-e-Volta*, do escritor Ariano Suassuna, que são exemplos da circularidade cultural, defendida por Ginzburg, fazendo a análise de alguns trechos da obra de Suassuna. E ainda mostrará a influência dos folhetos de cordel no processo de composição da obra, demonstrando elementos que aproximam o romance da literatura popular do Nordeste. O autor Ariano Suassuna, escritor de grandes obras da literatura brasileira é também o criador do Movimento Armorial, um projeto que envolveu artistas de todas as áreas, como as artes plásticas, a música, o teatro e a literatura e teve como símbolo a obra *Romance d'A Pedra do Reino*. Neste romance, o autor mescla a realidade, o mundo fantástico e mítico do povo sertanejo com histórias de reis, cangaceiros e cavaleiros, envolvidos por mistérios e enigmas a serem desvendados.

Palavras-chave: Circularidade; Cordel; Movimento Armorial.

Abstract

This project intends to expose the aspects of Armorial Movement, its appearance and characteristics. Well as the relationships between the works cited in the romance *A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue Vai-e-Volta*, written by Ariano Suassuna, which forms the cultural circularity, defended by Ginzburg, analyzing some parts of Suassuna's work. Also it will show the influence of "folhetos de cordel" in the work's process composition, demonstrating elements that approach the romance and the Brazil's northeastern popular literature. Ariano Suassuna, writer of greats Brazilian novels is also the creator of the Armorial Movement, a project that involved artists of all areas, like plastics arts, music, theater and the literature, the movement had as a symbol the novel *A Pedra do Reino*. In that romance, the author mixes the reality, the backcountry people's fantastic and mythical world with king histories, outlaws and knights, surrounded by mysteries and enigmas to be unraveled.

Key words: Circularity; "Cordel"; Armorial Movement.

INTRODUÇÃO

Este artigo pretende abordar o surgimento e a recepção do movimento criado por Suassuna na década de 1970, no Nordeste do Brasil, o Movimento Armorial. Além de ressaltar a influência de inúmeras obras clássicas e populares no romance de

¹⁰Especialista em Literatura Brasileira e mestranda em Estudos Literários pelo programa de Pós-graduação de Letras da Universidade Estadual de Londrina (UEL).

Suassuna, o *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue Vai-e-Volta*, ou seja, a circularidade cultural presente nesta obra, muitas vezes utilizada como matéria-prima de obras em prosa. É importante salientar que essa obra foi escolhida para mostrar a relevância da literatura de cordel, típica do Nordeste e defendida pelo autor Suassuna, típico nordestino e cidadão brasileiro.

Nessa obra, o autor fez uma miscelânea entre a literatura de cordel, repentes e emboladas, história biográfica, atos heroicos e um tanto quanto épicos, introduzindo um pouco da tradição da cultura letrada em uma história altamente popular e que, segundo alguns críticos, como Hermilo Borba Filho ou até Carlos Drummond de Andrade, ainda é mágica e transcendente e nos tenta a chamá-la de uma verdadeira epopeia. O romance é considerado símbolo do Movimento Armorial, devido às várias características que expressam o que há de mais original dentro da cultura brasileira, principalmente os folhetos do “Romanceiro popular do nordeste”. É importante lembrar os traços presentes na obra, bem como a circularidade cultural que ela apresenta, a presença da circulação contínua e recíproca entre os textos de diversos níveis da cultura.

UM MOVIMENTO DE IDENTIDADE NACIONAL

A palavra “armorial” consta no dicionário Houaiss como um livro que apresenta os registros dos brasões; segundo Idelette Muzart da Fonseca dos Santos (1999), a palavra *armorial* provoca estranhamento e chama atenção, sendo um pouco misteriosa e tendo como significado a evocação de brasões e emblemas. Suassuna apresenta diferentes critérios para a explicação do nome escolhido, como a sonoridade da palavra *armorial*, pois é muito musical. Santos ainda afirma que Suassuna escolheu esse nome para o movimento cultural e o batizou assim em 1970, em Recife, onde se desenvolveu e com isso acabou tornando-se o polo de criação artística do Nordeste na época.

O início do Movimento aconteceu com o concerto da Orquestra Armorial, que tinha sido criada há pouco tempo, o concerto foi realizado no dia 18 de outubro de 1970 em Recife, na Igreja São Pedro do Clérigos. Junto a essa apresentação acontecia uma exposição de artes plásticas. Os dois eventos foram promovidos pelo Departamento de Extensão Cultural (DEC) da UPE – Universidade de Pernambuco, (posteriormente Universidade Federal de Pernambuco) que estava sob a direção de Ariano Suassuna. Um ano depois, houve uma outra exposição do mesmo gênero e assim se confirmou a existência de uma arte *armorial* que, conforme Suassuna comenta, foi a arte quem

precedeu o anúncio do movimento. (SANTOS, 1999). Diferente de grande parte dos movimentos, o Armorial teve como início a criação da arte em si para depois criar-se uma teoria sobre ele.

Mesmo sem alguns conceitos e a teoria firmados do projeto armorial, todos os seus integrantes tinham a mesma preocupação em relação ao desenvolvimento do Movimento.

[...] a busca da ‘armorialidade’ apóia-se sobre três elementos, pontos de convergência e preocupação constante dos artistas e das obras armoriais: a literatura popular do Nordeste como modelo poético e via privilegiada de criação de uma arte nacional e universal, os modos de recriação da literatura oral, as relações estreitas entre as artes. (SANTOS, 1999, p. 38).

O Movimento Armorial tinha como finalidade a construção de uma identidade brasileira e de uma arte genuinamente brasileira, com aspectos da cultura gerada aqui, tendo como base as culturas dos povos que vieram para cá, como os africanos, mouros, ibéricos e também dos povos que já estavam aqui, como os índios. Mas, antes mesmo do projeto se oficializar com Suassuna na direção, vários artistas estavam familiarizados com a proposta armorial e isso implicava principalmente a introdução e permanência dessa nas condições brasileiras. Santos ainda afirma que a ideia de armorial foi elaborada e criada a partir de inúmeras análises críticas relacionadas à literatura oral, popular e a esse campo cultural que se estende da expressão oral e escrita, pois não havia teoria ou metodologia que fosse abrangente o suficiente para suprir as necessidades dessas análises.

O Movimento engloba não apenas literatura, mas também música, escultura, pintura, dança, teatro, entre outras. Portanto, músicos, artistas plásticos, poetas e dançarinos se uniram em prol de um novo projeto cultural de acordo com Suassuna.

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos “folhetos” do Romancero Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus “cantares”, e com a xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das artes e espetáculos populares com esse mesmo romancero relacionados. (SUASSUNA, 1974, p. 9).

Logo, pode-se considerar o folheto de Cordel como um dos objetos de inspiração dos artistas, sendo o ponto de partida para a criação da “estética” armorial, gerando uma arte brasileira livre de influências estrangeiras contemporâneas. É possível considerar o Movimento como um transformador no que diz respeito à identidade nacional e, acima de tudo, ao tratamento dado à cultura popular e ao povo.

Pode-se identificar como um dos motivos para a criação do Movimento, considerando os participantes desta geração em relação às trocas culturais, em especial na cultura americana com a cultura brasileira, pois Suassuna relata que essa troca funcionava como uma espécie de “subserviência cultural”, capaz de unir uma condição de vida melhor para o povo e conservar ao país seus próprios valores culturais, como Santos comenta em seu livro. Conforme Roberta Ramos Marques:

Essa ênfase em colocar a cultura brasileira e, em especial, a arte popular em foco, em contraponto e resistência à aceleração da importação de valores culturais estrangeiros na década de 70, constitui o que podemos reconhecer como o “espírito utópico” e está presente nas obras de Ariano Suassuna, no seu discurso sempre que se refere aos objetivos do Movimento Armorial, e na sua atuação como secretário da cultura. (MARQUES, 2006, p. 349).

Por fim, o Movimento só surgiu com a incansável vontade dos artistas nordestinos e com as iniciativas de Suassuna quando assumiu alguns cargos políticos ligados à Secretária de Cultura, como Diretor do Departamento de Extensão Cultural da UFPE em 1969. Entre 1975 e 1979, foi Secretário de Educação e Cultura do Recife e, entre 1995 e 1998, foi Secretário Estadual de Cultura.

Enfim, de acordo com os integrantes do Movimento Armorial, a cultura popular pode ser considerada a base da identidade nacional.

Também é possível aderir a uma explicação tecida por Canclini, por intermédio dos estudos folclóricos brasileiros de Ortiz, nos quais os objetivos não são muito científicos.

Renato Ortiz constata que o desenvolvimento dos estudos folclóricos brasileiros deve muito a objetivos tão pouco científicos como os de fixar o terreno da nacionalidade em que se fundem o negro, o branco e o índio; dar aos intelectuais que se dedicam à cultura popular um recurso simbólico através do qual possam tomar consciência e expressar a situação periférica de seu país; e possibilitar a esses intelectuais afirmar-se frente a um sistema moderno de produção cultural, do qual se sentem excluídos. (CANCLINI, 1997, p. 212).

Outro ponto importante para destacar no Movimento é que ele se limita ao tempo e ao local onde foi criado, por fazerem parte desse projeto artistas vivos e o espaço delimitado é o Nordeste.

O Movimento pode ser dividido em fases: preparatória (1946-1969), experimental (1970-1975) e “romançal” (a partir de 1976).

O teatro foi a arte que mais possibilitou o desenvolvimento do projeto armorial e, conseqüentemente, mostrou à sociedade os elementos armoriais.

Transformando folhetos de Cordel em peças e misturando elementos dos espetáculos populares nordestinos, ganhou a admiração de muitos e deixou a crítica aguçada. O folheto é usado a partir de três aspectos: uma personagem do folheto pode surgir em uma peça; o texto do folheto pode servir como base para uma peça; o texto do folheto pode ser usado como citação ou referência cultural durante a peça. (SANTOS, 1999).

Em síntese, esse movimento que procurava originar uma arte genuinamente nacional divulgando a identidade brasileira fez uma recriação da arte popular que, por sua vez, teve como base a cultura erudita, ou seja, a cultura das classes hegemônicas como Ginzburg define os níveis mais altos de cultura, que englobam os textos canônicos ou clássicos da literatura nacional e mundial, tornando esse movimento um reencontro com a tradição, não só literária, mas também oral improvisada ou não; e destacando a miscelânea que é a cultura brasileira, em particular a nordestina.

Suassuna começou a escrever em 1959 o *Romance d'A Pedra do Reino*, e terminou em 1971. Considerada a síntese do Movimento Armorial, a obra é dividida em 5 livros, em capítulos, mas estes são denominados folhetos e cada folheto recebe um nome específico. A obra é considerada “um romance picaresco” pelo próprio autor. Desse modo, o romance apresenta traços picarescos, principalmente por meio de seu narrador - personagem, Pedro Dinis Ferreira-Quaderna.

O romance narrado por Quaderna um “amarelinho”, um tipo de cronista-fidalgo, que está preso e aproveita desse momento na prisão, mais precisamente durante o inquérito, para escrever o seu livro, que ele classifica como a grande epopeia brasileira. Segundo o autor, é um “Romance-enigmático de crime e sangue [...] Intrigas, presepadas, combates e aventuras nas Caatingas! Enigma, ódio, calúnia, amor, batalhas, sensualidade e morte.” (SUASSUNA, 2005, p. 27). Definição perfeita para o romance considerado obra-prima pela crítica. A obra dialoga com vários textos, como obras clássicas literárias mundiais, ou seja, textos canônicos da cultura ocidental e folhetos da literatura de cordel, misturando memórias de um grande autor e novela de cavalaria, com reis, príncipes, mistério e emboscadas; dando um salto no tempo e transportando os leitores para meados da década de 1930. Entre o cômico, a fantasia, o sonho e a loucura apresenta-se uma obra focada na brasilidade, na razão e “desrazão” de um povo. O próprio personagem-narrador nos apresenta como será sua história até o dia em que se encontra na cadeia:

Escutem, pois, nobres Senhores e belas Damas de peitos brandos, minha terrível história de amor e de culpa; de sangue e justiça; de sensualidade e violência; de enigma, de morte e disparate; de lutas nas estradas e combates

nas Caatingas; história que foi a suma de tudo o que passei e que terminou com meus costados aqui, nesta Cadeia Velha da Vila Real da Ribeira do Taperoá, Sertão dos Cariris Velhos da Capitania e Província da Paraíba do Norte. (SUASSUNA, 2005, p. 35).

Durante o interrogatório, Quaderna conta sobre sua infância, as histórias que ouvia sobre seus antepassados, depois relata as influências que sofreu de seus mestres e companheiros, os intelectuais Samuel Wan D'Ernes e Clemente Hará, um é branco e fidalgo, católico de direita; e o outro é negro descendente de indígenas, sociólogo de esquerda, respectivamente.

O protagonista ainda relata sobre seu gosto pela literatura clássica e especialmente pela literatura de cordel, além de comentar sobre as histórias de cavalaria.

A obra é a união entre a realidade do sertão, o mundo fantástico e mítico do povo sertanejo e as histórias de mistérios envolvendo reis, cangaceiros e cavaleiros. Como Oliveira comenta, é um transrealismo, ou seja, é o real com a ficção e a fantasia inventada por Suassuna. (OLIVEIRA apud POLASTRI et al, 2007).

Notou-se que não só houve influência dos folhetos de cordel na obra de Suassuna, mas também no todo do Movimento Armorial. Este, com todas as suas artes, literatura, artes plásticas, dança, teatro e música, foi diretamente beneficiado por toda a arte presente nos elementos do folheto.

UM ROMANCE DE FOLHETOS

O *Romance d'A Pedra do Reino* apresenta uma característica peculiar do autor, verificada em grande parte de suas obras, que é a influência dos folhetos de cordel, ou seja, da Literatura de Cordel. Dentre tantas outras manifestações literárias nordestinas presentes no romance, essa é a que se destaca mais.

A Literatura de Cordel consiste em um tipo de poesia narrativa popular, com forte ligação com a poesia oral. O folheto de cordel tem o formato de um livrinho, feito com papel rústico, geralmente com o tamanho de 11cm X 16cm. Não apresenta um padrão exato de páginas, mas sempre são múltiplas de 4, existindo folhetos com 8, 16, 32, 48 ou até 64 páginas.

Esse tipo de literatura teve seu início no século XVI em Portugal, eram versados os mais variados temas como: contos fantásticos, moralizantes, históricos, farsas ou historietas. Não só autores desconhecidos venderam sua obra no formato dos folhetos, mas também autores consagrados como Gil Vicente.

No Brasil, há mais ou menos 100 anos as raízes do Cordel foram fincadas no Nordeste, onde por muito tempo, foi considerado o “jornal nordestino”, pois através de seus versos o povo ficava sabendo dos desastres, das secas, dos cangaceiros, dos acontecimentos políticos, entre outras coisas. Conforme Lopes, “Foi o primeiro jornal do nosso sertanejo, antes do aparecimento, nas zonas rurais, do jornal propriamente dito, do rádio, de TV.” (LOPES, 1982, p. 28).

Na literatura de cordel, nota-se a influência da religiosidade e a presença dos sentimentos místicos que compõem o imaginário popular. Isso acontece desde o século XVIII na Europa, em particular em Portugal. Ainda pode-se citar as várias classificações dos folhetos, começando pela divisão entre *folheto* e *romance*, o primeiro denomina-se os trabalhos de 8 e 16 páginas; e o segundo é a denominação dos livretos de 24, 32, 48 ou até 64 páginas (SOUZA, 1976).

Há várias temáticas, personagens e perspectivas presentes nos folhetos, como história, romances, costumes, cavalaria, moral, ética, valores, atualidade, amarelinho, biografias, política, personalidades, cangaço, Lampião, guerras, humor, coronelismo, banditismo e jagunçagem, obscenidades, entre outros. Segundo Suassuna, alguns autores e estudiosos dividiam esses temas em ciclos, como “ciclo do gado, ciclo do Padre Cícero, ciclo de Lampião, etc.”, e ele ainda sugere uma nova divisão que seria:

Poesia Improvisada e a Literatura de Cordel, esta com seis ciclos principais – o heróico; o satírico, cômico e picaresco; o de amor; o religioso e de moralidades; o do maravilhoso; e o histórico e circunstancial – aos quais depois, em *A Pedra do Reino*, acrescentei o de safadeza e putaria. (SUASSUNA, 1974, apud, SOUZA, 1976, p. 12).

Como Márcia Abreu destacou em seu livro *Histórias de cordéis e folhetos* (1999), esses assuntos despertavam a curiosidade de muitos, revelando que essa literatura não era exclusivamente das camadas pobres ou que privilegiava somente os pensamentos mais fidalgos, pois o interesse surgia até entre senhoras da corte e reis.

Portanto, os textos vendidos e divulgados nas praças e lugares públicos a preços baixíssimos alcançavam os olhares de um público diversificado, ou seja, de várias camadas econômicas.

[...] os textos destinavam-se a um vasto público, com diferentes graus de aproximação da “erudição”. O que uniformiza essa produção e que a torna, num certo sentido, popular não é o texto, os autores ou o público e sim a sua materialidade – sua aparência e seu preço. (ABREU, 1999, p. 48).

Segundo Chartier (1990), na França no início do século XVIII, vários folhetos foram levados às aldeias de Lorena – região do nordeste da França – com o intuito de serem utilizados como material de aprendizagem de leitura e práticas culturais. Com eles, era possível a leitura individual, a memorização e a recitação. O autor ainda comenta sobre alguns depoimentos de camponeses, destacando a alegria desses que antes se sentiam oprimidos, sem conhecimento e, depois de conhecerem e memorizarem as histórias dos folhetos, passaram a se sentir valorizados e sábios.

No fim do século XVIII e início do século XIX, alguns cordéis foram escolhidos para serem trazidos para o Brasil pelos portugueses e, entre eles, foi possível notar que a temática se baseava na relação entre o bem e o mal, deixando de lado as relações de desigualdades sociais. Dentre esses textos, estavam presentes comédias e histórias como a *História de D. Pedro e D. Francisca ou a História da Magalona* e ainda as comédias *D. Ignez de Castro* e *Acertos de hum Disparate*. Muitos desses textos eram baseados nas grandes obras da literatura, pois assim era mais fácil atrair um grande número de apreciadores, que não tinham tanto conhecimento ou até estavam sendo alfabetizados e ainda se intimidavam com a leitura de textos com aproximação das narrativas orais. Esses apreciadores não conseguiam ler as histórias em prosa e, com os versos muitas vezes rimados, era mais fácil a aproximação com certas obras. Esse fato, de acordo com Abreu (1999), ocorreu como uma espécie de estratégia da imprensa para um novo projeto de editoração.

Diferente disso, no Brasil, a literatura de cordel começou a ganhar uma forma própria a partir das cantorias e da tradição oral para depois ser impressa. Como Galvão afirma:

Em geral, as origens da literatura de cordel são relacionadas ao hábito milenar de contar histórias que, aos poucos, começaram a ser escritas e, posteriormente, difundidas através da imprensa, a exemplo do que ocorreu em diversos países. (GALVÃO, 2001, p. 28).

Para isso, era necessário o uso da memória. Portanto, a literatura de cordel utilizava-se das rimas e, assim, os formatos de textos foram padronizados, adquirindo rimas e métricas. Entre as mais utilizadas, encontra-se a sextilha, que são estrofes com seis versos, cada um com sete sílabas, rimas entre o segundo, o quarto e o sexto verso.

Segundo Márcia Abreu (1999, p. 17), “A expressão literatura de cordel nordestina passa a ser empregada pelos estudiosos a partir da década de 1970, importando o termo português que, lá sim, é empregado popularmente.”.

A mídia vem influenciando e disseminando essa Literatura, com o poder de adaptação e modernização desse segmento, utilizando ferramentas como peças teatrais, filmes e internet. Em uma entrevista cedida para o *Cadernos de Literatura Brasileira*, afirma Suassuna que:

O cordel está passando por uma fase difícil. Na verdade, toda a cultura popular está. A gente sofre o impacto da cultura de massa, essa cultura que vem de fora. De qualquer maneira, preciso dizer que, diante dessa pressão, a cultura popular vem exibindo uma capacidade de resistência enorme. Não sei se vai continuar assim ou se ela vai ser engolida. O fato é que a cultura popular continua mostrando grande capacidade de resistência. (SUASSUNA, 2000, p. 48).

A primeira marca dessa literatura na obra de Suassuna, especialmente em *A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue Vai-e-Volta*, que salta aos olhos dos leitores, são os capítulos do livro intitulados como “folhetos”, totalizando 85. Representam, portanto, os folhetos do cordel. O título dessa obra faz uma alusão aos folhetos, pela extensão e pelas palavras usadas. E conforme uma entrevista dada por Suassuna, ele teria se inspirado, possivelmente, em dois folhetos com os nomes *O Príncipe do Barro Branco e a Princesa do vai-não torna* e *O príncipe João Corajoso e a princesa do reino não-vai-ninguém*. (MOURA, 2002).

Além de ser dividido em folhetos, a obra ainda ressalta as temáticas conhecidas do cordel, por meio do protagonista e dos ensinamentos de João Melchíades, seu padrinho. Quaderna fala sobre os principais temas:

O velho João Melchíades ensinou-nos, ainda, que, entre os romances versados, havia sete tipos principais: os romances de amor; os cangaceiros e cavalarianos; os de exemplo; os de espertezas, estradeirices e quengadas; os jornaleiros; os de profecia e assombração; e os de safadeza e putaria. (SUASSUNA, 2005, p. 94).

O narrador-personagem ainda exemplifica alguns desses gêneros do cordel, dando nomes de folhetos e mostrando quão maravilhosa era essa literatura para ele.

[...] entregava-me furiosamente à leitura dos folhetos e romances (...). Quando o romance era muito grande, era publicado em folhetos separados, como a *História de Alonso e Marina*, dividido em dois: *Alonso e Marina*, ou *A Força do Amor e A Morte de Alonso e a Vingança de Marina*. Este era uma mistura de romance de amor com romance cavalariano de heroísmos, e eu achava maravilhosos esses títulos duplos, “isto ou aquilo”. (...) Havia romances de exemplo, como o *Exemplo dos Quatro Conselhos*. Havia os romances de cangaceiros e cavalarianos como, por exemplo, *O Encontro de Antônio Silvino com o Valente Nicácio*. (SUASSUNA, 2005, p. 101).

No início da obra, o protagonista Quaderna explica o seu gosto pela literatura de cordel e também chama atenção para um ponto delicado nesse tipo de literatura, que é o preconceito. Por ser uma literatura feita pelas camadas populares, muitas vezes não era reconhecida e com isso muito deprezada, principalmente, os cantadores de cordel são atacados pelo desprezo.

Uma possível explicação para esse desconhecimento acompanhado de desprezo é a tardia introdução da imprensa no País, que foi o último da América Latina a receber as inovações que a imprensa trazia. (ATAÍDE, 2000).

Quaderna explica que após ler um artigo do grande escritor Carlos Dias Fernandes, exaltando os cantadores, é que conseguiu externalizar o gosto e a admiração pelos folhetos e pelos cantadores.

Explico a Vossa Excelências que, sendo já, como sou, um Acadêmico, tive, na infância, muito contacto com os Cantadores sertanejos, tendo mesmo, sob as ordens de meu velho primo João Melchíades Ferreira da Silva, praticado um pouco da Arte da Cantoria. Depois, porém, por influência do Doutor Samuel e do Professor Clemente, passei a desprezar os Cantadores. Até que, lá um dia, li um artigo de escritor consagrado e Acadêmico, o paraibano Carlos Dias Fernandes, artigo no qual, depois de chamar os Cantadores de “Trovadores de chapéu de couro”, ele os elogiava, dizendo que “o espírito épico da nossa Raça” andava certamente esparso por aí, nos cantos rudes daqueles “Aedos sertanejos”. Depois daí, senti-me autorizado a externar meu velho e secreto gosto, minha velha e secreta admiração. Perdi o acanhamento acadêmico a que me tinha obrigado [...]. (SUASSUNA, 2005, p. 44).

O protagonista utiliza certos folhetos ou determinadas estrofes para explicar coisas que aconteceram em sua vida. Assim, os cordeis são usados não só como uma alegoria na obra, mas também como parte do enredo. Como no trecho em que Quaderna utiliza alguns versos de um folheto para resumir o seu pensamento, pois ele afirma que tudo o que está acontecendo com ele, como a ida para a cadeia, toda a perseguição e humilhação, parecem um sonho que se iniciou com a aparição do *Rapaz-do-Cavalo-Branco* e se tornou uma mistura em seu próprio mundo. Eram valetes, damas, reis peões, rainhas, torres, enfim um castelo cheio de acontecimentos. (SUASSUNA, 2005). Todo esse devaneio se resume nos versos de um certo cantador desta forma:

Sabe o Rei que vive um Sonho
Pois, aqui, de nada é Dono,
Que nós surgimos do Nada
E a Vida acaba num Sono,
Pois a Morte é nosso Emblema
E a Sepultura é seu Trono!
(SUASSUNA, 2005, p. 242).

Sabe-se que nos folhetos são contadas histórias descabidas, devaneios e muita fantasia e, na maioria das vezes, é possível descobrir todo o enredo da história só pelo título, como por exemplo o folheto: *A mulher que rasgou o Travesseiro e mordeu o marido sonhando com Roberto Carlos*, que conta uma história totalmente fora da realidade. Esse inconformismo com os enredos dos folhetos é explícito na obra, como demonstram os mestres intelectuais de Quaderna.

Samuel, defensor da direita política, não vê com bons olhos a literatura de cordel, o que é perceptível principalmente no folheto LXXXIII, *O vinho da Pedra do Reino*, em que, o senhor Samuel fica indignado com a paródia que ouviu do cantador Lino Pedra-Verde sobre *A Demanda do Santo Graal*. Samuel afirma que essa criação nordestina é de muito mau gosto, estragando a linda história dos cavaleiros da Távola Redonda. Em suas palavras:

[...] essa *Civilização de couro* estraga tudo! Parece que é a história ibérica e nobre da Demanda do Santo Graal, mas inteiramente deturpada! Os nomes aparecem errados, e lá vem a Caatinga, e um cavalo chamado Punhal, e um Cavaleiro vestido de gibão e chapéu de couro, e lá aparece o Sertão metido onde nunca estive (...). De maneira, Lino, que, na sua cantiga, só existem duas coisas que se pode considerar verdadeiramente herdadas da tradição ibérico-brasileira: a presença do Cavaleiro maldito e os cento e cinquenta homens que empreendem a Demanda! (SUASSUNA, 2005, p. 713).

O outro mestre que dá instruções político-ideológicas para Quaderna, ligadas à esquerda política, também se pronuncia sobre os folhetos. O senhor Clemente relata ser um absurdo as coisas que os cantadores contam em determinados folhetos, por ser ele defensor maior da esquerda política, acredita que os cordelistas deveriam usar a arte deles para o povo, a serviço da sociedade, denunciando tudo o que o povo sofre. Porém, ele afirma que: “[...] em vez disso, os Cantadores fazem o jogo dos senhores feudais sertanejos, poetizando a vida do Sertão e enchendo nossas estradas e Caatingas de reis, religiosas e obscurantistas da mais diversa natureza!” (SUASSUNA, 2005, p. 277).

Clemente ainda termina seu discurso de inconformismo contra as barbaridades que aparecem nas histórias dos folhetos, dando como exemplo um cordel que leu. Ainda ressalta que foi um dos folhetos que os irmãos do Quaderna imprimiram, pois eles têm uma tipografia e também fazem xilogravuras (as imagens que aparecem, na maioria das vezes, nas capas dos cordeis) para os folhetos, Clemente fala assim:

Começava o Cantador dizendo que “no Reino do Pajeú”, em Pernambuco, morava “um honesto Fazendeiro”. Chamar o fazendeiro de honesto já é ruim!

Mas, além disso, o “honesto fazendeiro” era, ainda, “pai de uma Princesa, que era alva como os lírios e honesta como a pureza”! *Alva* é dado como elogio! E, como se não bastasse, o desgraçado do Cantador aceita os padrões morais da classe dominante, e elogia a filha do opressor! Mas a coisa vai além! (...) morava ali perto “um Negro cangaceiro”, cujo costume era “deflorar as donzelas”. Um dia, vendo a tal “Princesa”, filha do “Rei fazendeiro”, o Negro resolve “desfolhar a folha dela”. (SUASSUNA, 2005, p. 277).

Por fim, Clemente justifica a falha do cantador, que deveria estar do lado do negro cangaceiro e não apoiando e tendo clemência do “rei fazendeiro” e da sua filha “princesa”. O cantador é da mesma classe que o cangaceiro, sendo assim, deveriam estar do mesmo lado na luta das classes sociais, assevera Clemente.

Quaderna, então, toma partido e defende o cantador, citando como exemplo o cordelista Leandro Gomes de Barros, considerado por muitos o primeiro poeta da literatura de cordel, “o patrono do folheto de cordel por ter construído a maior literatura regional” (LIMA, 1978, p.15 apud NASCIMENTO, 2010, p.34). O personagem faz uma comparação bastante interessante entre a importância de Dom Dinis para o Reino de Portugal e de Leandro Gomes, que para ele deve ser tratado como “Dom”, para o Sertão. Quaderna se justifica da seguinte forma:

Para mim, o cantador Dom Leandro Gomes de Barros é tão importante para o Reino do Sertão quanto, segundo Samuel, o trovador e Rei Dom Dinis foi importante para o Reino de Portugal – ambos os Reinos pertencentes ao Império do Brasil! Quanto aos cangaceiros, o que eu sei é que eles lutavam muitas vezes, montados a cavalo, como no dia em que atacaram Mossoró: portanto, são Cavaleiros e fidalgos do Sertão! (SUASSUNA, 2005, p. 278).

Pode-se notar a influência do cavalo durante toda a obra, sendo natural aparecer nos folhetos de cordel, especialmente nos que tratam de novelas de cavalaria ou nas histórias de cangaceiros. Como Quaderna narra, foi o nome dos cavalos de grandes cangaceiros do sertão como: Jesuíno Brilhante e Virgulino Ferreira, conhecido por Lampião, que inspiraram a criação do nome de seu cavalo, o Pedra-Lispe. O cavalo de Jesuíno era chamado de “Zelação”, que significa as estrelas que correm à noite no céu, e o cavalo de Lampião atendia pelo nome de “Corisco”, que faz parte da palavra que designa o ato de um raio atingir o chão e também significa pedra-lispe. Por isso, Quaderna justifica a escolha do nome de seu cavalo para homenagear Jesuíno e Lampião, grandes representantes da história do cangaço e protagonistas de vários folhetos de cordel. (SUASSUNA, 2005).

Ainda é possível observar referências ao animal nos títulos dos folhetos/capítulos, que destacam durante todo o enredo a importância do cavalo no

contexto da obra e dos folhetos, como por exemplo o capítulo “A sessão a cavalo e o gênio da raça”, “ O cantar dos nossos cavalos” e “A estranha aventura do cavalo concertante”. (MOURA, 2002).

Nota-se a grande influência do cordelista Leandro Gomes de Barros dentro da obra, no começo do livro, por existir uma dedicatória, pois, ele foi um dos homenageados pelo autor.

No decorrer da história, o narrador cita o nome de Barros e a influência que sofreu dele. Por exemplo, no folheto XLVI, *O Reino da Pedra Fina*, segundo Quaderna, essa grande influência foi na sua formação “político-literária”. (SUASSUNA, 2005, p. 322).

Esse cordel mistura os fatos que estavam acontecendo com o protagonista, tendo em vista que nesse momento da história ele se dirigia à cadeia, onde ia prestar seu depoimento. Quaderna estava com muito medo, porque tinha grandes chances de ser preso e, então, olhava para a paisagem do sertão, cheia de seca, pedregosa, relacionando assim essa imagem com a história que sempre ouvia de sua Tia Filipa, o folheto *O Reino da Pedra Fina*, que dizia o seguinte:

Havia um grande País
De nação mouro-cruzada,
E havia as Pedras do Reino,
Por outras pedras cercadas:
Diziam que lá morava
Uma princesa encantada.

Aí, na Serra mais alta,
Morava a Onça-divina:
Da Pedra descia um veio
De Água muito cristalina.
Via-se inscrito nas Pedras:
“O Reino da Pedra Fina.”

[...]

O Rei tinha duas pedras
Na Coroa imperial:
Perdeu uma e não achou
Mais outra que fosse igual.
Mas vai procurar de novo:
E empenha seu sangue o Povo,
Que tesouro é colossal!
(SUASSUNA, 2005, p. 323).

Após recitar esses versos, Quaderna se justifica, relatando que são muito significativos, pois “as Pedras do Reino” é uma alusão àqueles rochedos onde os seus

antepassados reinaram. E o príncipe relatado no folheto pode ser considerado como sobrinho e primo de Quaderna, Sinésio, o Alumioso. (SUASSUNA, 2005).

Porém, Moura afirma que esse folheto foi escrito por Suassuna e depois foi atribuído a Leandro Gomes de Barros. E ainda comenta que o título do folheto/capítulo foi uma paródia de um folheto de Barros, o que gera no leitor a impressão de que o cordel e o capítulo fossem a mesma coisa. Mas Moura atenta para o fato de que os versos recitados por Quaderna não apresentam nenhum traço em comum com os da obra de Barros. (MOURA, 2002).

Quaderna comenta sobre um folheto que considera maravilhoso, escrito por Lino Pedra-Verde, cantador de folhetos que sempre os imprimia na tipografia da família Quaderna. Nesse folheto, consta a história de um estudante da Espanha que vai para a universidade de Salamanca e, no meio do caminho, tem um encontro inesperado com o Diabo, que lhe dá um espelho em troca de sua alma. No entanto, sabe-se que Lino Pedra-Verde é um personagem ficcional, e não escreveu nada na realidade, portanto, esse trecho seria uma paródia ou uma aproximação do folheto de João Martins Ataíde, que recebe o mesmo nome do folheto citado por Quaderna, *O estudante que se vendeu ao Diabo*, o enredo dos dois são bem parecidos.

No folheto original, publicado em 1949, Ataíde relata a história de um estudante, Balduino de Praga; ela se passa em um período no qual “a moda” eram os duelos de espadas. O estudante além de ser o melhor espadachim, era a paixão da vida de Angelita, moça simples, mas essa não era correspondida, pois Balduino era apaixonado por uma princesa que salvou de um acidente com um cavalo. Porém, a moça era muito rica e o estudante não se sentia e nem era tratado bem diante de toda a alta sociedade do reino, então decidiu sofrer com a separação e partir. Com isso, decidiu que enriqueceria de qualquer forma, para pode ficar com sua amada, mesmo se houvesse necessidade de fazer um acordo com Satanás, ele o faria. Balduino pediu tanto, que aconteceu. O Diabo apareceu e lhe deu muito dinheiro, mas em troca levou sua imagem, a que era refletida quando aproximava-se de um espelho. No fim da história, o estudante desistiu do amor pela princesa e casou-se com Angelita, pois só o verdadeiro amor conseguiu acalmá-lo e protegê-lo. (ATAÍDE, 1949).

Durante a obra, também há relatos de alguns folhetos que mais impressionaram Quaderna, como *A história de Carlos Magno e os doze pares de França*, de João Lopes Freire, que é um relato muito parecido com história oficial do imperador franco-alemão, escrita pelo historiador Jean Favier. Nesse folheto, Quaderna constatou que os heróis europeus só faziam três coisas: ficavam na mesa bebendo e

comendo, ou em cima de uma cavalo lutando, ou ainda na cama, “montados em alguma dama”. E com essas leituras fazia algumas reflexões, pois, para ele, vida boa era a dos cangaceiros brasileiros, que tinham armaduras de couro, tomavam vinho de plantas específicas do Nordeste e podiam possuir muitas mulheres no momento que quisessem, como por exemplo, Jesuíno Brilhante. Segundo Moura, o folheto sobre Carlos Magno era o mais conhecido pelo povo do interior do Brasil e dificilmente uma casa do sertão não teria um exemplar. (MOURA, 2002).

Quaderna ainda utiliza alguns termos que podem ser considerados transgressões às normas gramaticais, como “Prinspe”, ao invés de príncipe, mas afirma que isso é coisa que acontece até nos folhetos, e não é errado, pois esse é o Português da Caatinga. Apoiando-se nas palavras de Gustavo Barroso, que foi político, escritor, advogado e pertenceu à Ação Integralista Brasileira (organização política, que discutiam problemas gerais da nação), “[...] é o Português pardo, leopardo, garranchento e pedregoso da Caatinga” (SUASSUNA, 2005, p. 367). Ele cita, como exemplo, o folheto do poeta Heleno Torres, que é *A Princesa Fátima e o Prinspe Hedemon*.

Pode-se notar no romance de Suassuna a utilização e o desdobramento dos folhetos, principalmente em relação à estrutura, por tratar de maneira regionalizada temas medievais. Quaderna faz um jogo entre as pessoas que fizeram parte de sua história de vida (os acontecimentos dela até o dia em que narra todos esses fatos, embaralhando-os com as histórias da literatura de cordel). Ele assume a função de introduzir no leitor o gosto pela literatura de cordel, dando explicações e exemplos sobre essa, por meio das particularidades demonstradas neste capítulo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, foi demonstrado o resultado do Movimento Armorial e a inovação que gerou, tendo como símbolo maior a obra de seu idealizador, Ariano Suassuna, o *Romance d’A Pedra do Reino* de Ariano Suassuna. Sendo este movimento criado para suprir as necessidades da valorização de uma cultura genuinamente brasileira, com a junção das culturas indígenas, ibérica e portuguesa, principalmente rejeitando a influência dos norte-americanos.

Pode-se notar a apropriação de Suassuna em relação aos folhetos e características da literatura de cordel a respeito da composição de seu romance. É visível até a introdução de alguns trechos de cordel, até mesmo de alguns de seus pontos particulares. No decorrer do estudo, foi feito um levantamento sobre algumas obras

citadas no romance *d'A Pedra do Reino*. Também foram identificadas menções a muitas obras participantes do cânone literário e também diversas obras do “romanceiro do nordeste”.

Outro elemento importante a ser destacado foi o valor dado pelo personagem Quaderna à literatura de cordel, pois muitas de suas decisões e respostas para os acontecimentos de sua vida foram pautadas principalmente pelos valores adquiridos a partir dos folhetos e das histórias que ouviu durante a vida.

Pode-se concluir, reforçando o conceito de circularidade, que não só nas obras em prosa, mas, sobretudo no romance analisado de Suassuna, os vários tipos de cultura foram emaranhados e utilizados como matéria-prima.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Márcia. **Histórias de cordéis e folhetos**. Campinas: Mercado das Letras/Associação de Leitura do Brasil, 1999.

ATAÍDE, João Martins de. **Estudante que se vendeu ao diabo**. Juazeiro do Norte, CE: Ed. s.n., 1949. Disponível em: <www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/poeta.html>. Acesso em: 10 out. 2011.

_____. **Literatura de Cordel**. São Paulo: Hedra, 2000.

CANCLINI, Nestor Garcia. **As culturas populares no capitalismo**. Tradução de Cláudio Novaes Pinto Coelho. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand, Brasil, 1990.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. **Cordel: leitores e ouvintes**. Belo Horizonte: Autêntica 2001.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição**. Tradução de Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

HOUAISS, Antonio. VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009.

LOPES, José de Ribamar (Org.). **Literatura de cordel: antologia**. Fortaleza: BNB, 1982.

MARQUES, Roberta Ramos. Utopia e ideologia da cultura na estética e na política de Ariano Suassuna. In: PG LETRAS 30 ANOS, nº1, **Anais do Evento PG Letras 30 anos**. Disponível em: <<http://www.pgletras.com.br/Anais-30->

Anos/Docs/Artigos/3.%20Pesq%20em%20andamento%20Literatura/3.9_Roberta.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2011.

MOURA, Débora Cavalcantes. **Entre duas Pedras**: catolé (um estudo acerca das contribuições trazidas pelos textos históricos sobre a Pedra Bonita e pelos folhetos de cordel nordestinos na composição de Pedra do Reino, de Ariano Suassuna). 201f. Dissertação (Mestrado). Estudos da Linguagem da UNICAMP, Campinas, 2002.

POLASTRI, Bárbara Elisa; TELES, Edsel Rodrigues; FAUSTINO, Raquel. A questão da Pedra Bonita em “Os Sertões” e em alguns romances pósteros. **Revista Língua, literatura e ensino**. Mai. 2007. Vol. II. Disponível em: <www.iel.unicamp.br/revista/index.php/ile/article/viewFile/9/6>. Acesso em: 3 out. 2011.

SANTOS, Apolônio Alves dos. **A mulher que rasgou o Travesseiro e mordeu o marido sonhando com Roberto Carlos**. S.l.: s. n., 19--.

SANTOS, Idelette Muzart da Fonseca dos. **Em demanda da poética popular**: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. Campinas: Unicamp, 1999.

SOUZA, Liêdo Maranhão de. **Classificação popular da literatura de cordel**: em texto integral de 23 folhetos. Petrópolis: Vozes, 1976.

SUASSUNA, Ariano. **Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue Vai-e-Volta**. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

SESSÃO ESPECIAL
ENCONTROS LITERÁRIOS MOREIRA CAMPOS

A NUVEM PRESENTIDA: A “LITERATURA DO FUTURO” NA CRÔNICA DE MOREIRA CAMPOS

Eduardo Luz¹¹

Resumo

A partir de cinco estratos da crônica de Moreira Campos, desenvolve-se uma reflexão sobre a inquietação do cronista em relação à iminente - e hoje corrente - mudança do paradigma de leitor. O cronista é reflexivo e tem um método de escrita caracterizada pela contemplação e pela imersão nos mais diversos temas, atitudes hoje raras, num mundo acelerado pela cultura informatizada. Não escapou ao cronista a percepção do desinteresse da juventude pela leitura e o isolamento da tecnologia em relação ao humanismo, fato que parece esboçar o surgimento de uma nova elite: a dos leitores. Para ele, a velocidade da vida moderna (ou já pós-moderna) moldaria a literatura da época. No entanto, essa velocidade não deixa de encontrar resistência, a exemplo de movimento Slow Movement, que busca o resgate dos valores humanos ameaçados pela coerção deixada pela revolução tecnológica.

Palavras-chave: Crônica. Moreira Campos. Literatura e cultura. Contemporaneidade.

Abstract

From five strata of Moreira Campos' chronicle, it is developed a reflection on the restlessness of the chronicler about the imminent - and now current - change of reader paradigm. The chronicler is reflective and has a writing method characterized by contemplation and by immersion in various themes, attitudes rare today in a world accelerated by computerized culture. It has not escaped to the chronicler the perception of youth's disinterest for reading and the technology isolation in relation to humanism, a fact that seems to outline the emergence of a new elite: the readers. For him, the speed of modern life (or already postmodern) would shape the literature of the time. However, this speed finds resistance, like the Slow Movement, which seeks to recover human values threatened by coercion left by the technological revolution.

Keywords: Chronicle. Moreira Campos. Literature and Culture. Contemporaneity.

“Fiz um curso de leitura dinâmica e li *Guerra e paz* em vinte minutos. Tem a ver com a Rússia.”
(Woody Allen)

O desenvolvimento deste ensaio dar-se-á a partir do destaque a cinco extratos de crônicas escritas por Moreira Campos. Desde já, esperamos que o leitor admita, irrestritamente, a identificação entre o *eu* da crônica e o *eu* biográfico de Moreira Campos, os quais, assim fundidos e confundidos, tomam-se liberados de ressalvas técnicas impertinentes, deixando livre o campo para o que sensivelmente nos

¹¹ Professor de Teoria Literária, no Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará (UFC).

interessa: a “literatura do futuro”, reflexão insinuada por nosso mestre do conto e que será examinada a partir de agora.

A OBSERVAÇÃO

Em 7 de maio de 1988, no jornal *O Povo*, foi publicada a crônica de Moreira Campos que se iniciava assim:

Manhã. Estou aqui, só, com o meu cigarro à espera de alguém que visito. Chove, ou melhor dito, choveu. E a grande acácia em forma de latada e as outras plantas gotejam ainda, choram como eu me choro decerto. É que me transporto a manhãs levadas da minha infância, que já vai distante, com asas de insetos nas calçadas. Insetos que se perderam exatamente porque criaram asas, ora vejam! É evidente que, nesta poltrona de vime, espero em frente ao jardim interno da casa, bem cuidado. (CAMPOS, 2013, p. 87-88).

Nesse pequeno extrato, destacam-se duas referências ao ato de o contista “esperar”, e fazê-lo sozinho, fumando. Ele, então, observa as plantas úmidas, fecha seu olhar sobre as gotas da chuva e... remete-se à própria infância, viajando até ela com asas de insetos, paradoxalmente caídas nas calçadas lembradas.

Pontua, inicialmente, a ideia de que, quando desaceleramos, o mundo que nos rodeia atrai mais detidamente nossa atenção, e assim os acontecimentos ou desacontecimentos à nossa volta impulsionam e avivam a imaginação. Sob outra perspectiva, temos no extrato a descrição simbólica de um método de escrita, que valoriza a contemplação e a imersão, pressupondo um texto que propõe isso e aquilo a seu leitor, cuja mente calma e linear compreende a lentidão como indispensável à sua experiência de processamento de informações. Sabemos, hoje, que o homem *evoluiu* para a lentidão, com seus “neurônios da demora”, cuja função é unicamente retardar em milésimos de segundo a transmissão neuronal, para melhor sintetização dessas informações (WOLF *apud* MIEDEMA, 2011, p. 98).

Procedamos, agora, a um exercício lúdico possivelmente reprovável aos olhos de Moreira Campos, que lá se encontra, em 7 de maio de 1988 – data da crônica – , com seu Fusca e sua máquina de datilografia. Transportemos o contista para o dia de hoje (21 de maio de 2014) e depositemos um computador de mão no bolso de seu paletó. Que aconteceria a nosso mestre, na cena da “espera” retratada no extrato? Na tela de seu computador, há inúmeros elementos que suplicam por ser arrastados e soltos; há outros tantos que imploram para ser vistos, lidos, ouvidos... E – você e eu sabemos – há reforços psicológicos positivos, como forma de recompensa, que encorajam a tomada

e a retomada desses elementos. E mais: essas gratificações impõem uma interconectividade generalizada e levam a que todos vivamos logados – e “os outros” sempre interessaram a Moreira Campos. Trazido até nós, vivendo dias como o de hoje, que teria sucedido à profundidade de imersão de sua mente linear, focada, literária? Teria ele se tornado um hábil caçador on-line? E, ao fim, consideradas as águas do texto, haveria ele de renunciar ao mergulhador que fora para ser um windsurferista? Nunca saberemos, mas seu texto seguramente teria características novas, seria o que chamou – embora sem chegar a conhecer o infoparaíso – de “literatura rápida, una”. (CAMPOS, 2013, p. 390).

1 A CONCENTRAÇÃO

Leiamos o início da crônica de 20 de maio de 1989: “Eu estava na varanda da casa de minha filha Natércia, a contista. Fumava o meu cigarro e entregava-me aos meus pensamentos, quando tenho o hábito de ficar olhando para o bico do sapato, perdido, alheado.” (CAMPOS, 2013, p. 175). Aqui, como no extrato anterior, o escritor deixa-se levar por seus pensamentos, enquanto fuma. São incontornáveis estes versos de Mário Quintana: “Desconfia dos que não fumam: / esses não têm vida interior, não têm sentimentos”. Assim, fixando o olhar no bico de seu sapato, “perdido, alheado”, nosso mestre está em processo de criação, organizando experiências vividas e reafirmando a tradição intelectual da concentração artística. Ele está atento, está exercitando o cérebro no sentido de controlar e concentrar essa atenção. O estado natural da mente humana, no entanto, é de desatenção. Robert Desimone, neurocientista do MIT, afirma: “Você precisa de muita força no seu cérebro pré-frontal para forçá-lo a não processar um forte estímulo [de distração]” (CARR, 2011, p. 95). Em nosso jogo – seu e meu –, demos a Moreira Campos um computador de bolso e transportamos um e outro para os dias de hoje. Junto a si, o contista tem agora o objeto que melhor explica nossa inserção num “ecossistema de tecnologias de interrupção” (CARR, 2011, p. 131): seu computador e toda a “cacofonia de estímulos” que nos atrai para ele, cujo encanto e prestígio são inseparáveis da distração que provoca. Com sua intuição de artista, Moreira Campos deixou claro que um dos maiores prazeres proporcionados pela leitura – o mergulho em outro universo ou no universo das ideias do escritor – estaria comprometido com a chegada da nuvem internética, programada para dissipar nossa concentração tão vastamente e para fazê-lo tão insistentemente. Quão incômoda, extemporânea e agourenta – como suas corujas – não é hoje a imagem de alguém fumando, fixando a

ponta do sapato, “perdido, alheado”, quando o mundo é uma festa de permanente desatenção, a multitarefa é rotina, a vida é on-line e o pensamento é forjado por surtos contínuos e acelerados.

2 TECNOLOGIA E HUMANISMO

Façamos um recorte de sua crônica datada de 8 de dezembro de 1989:

A mocidade não lê, esquece o livro. [...] No passado, pelo menos até a minha geração (que certa vez chamei de “geração do soneto”), o livro era, por assim dizer, o único refúgio e lazer. Hoje os apelos, os chamados, são muitos: o cinema, a televisão, o rádio, a praia, os múltiplos esportes, a pílula (o que perdi, meu Deus!). [...] Assim, o livro vem morrendo [...]. O assunto é complexo. Pedirá decerto uma série de comentários: a coletivização ou massificação do ensino, o despreparo de muitos já saídos desse próprio caldo, o domínio da tecnologia e economia divorciadas do humanismo, uma política de barateamento do livro. (CAMPOS, 2013, p. 220-222).

Nessa crônica, Moreira Campos estabelece uma relação - no meio de outras - entre o desinteresse da juventude pela leitura e o isolamento da tecnologia em relação ao humanismo. Há muito o que apreciar aqui.

O contista não poderia imaginar que algo nomeado NET viria a incorporar muitas tecnologias intelectuais por ele citadas: cinema, televisão, rádio... A NET, montada com inumeráveis computadores e bancos de dados interconectados, é hoje não só o que ele mencionou, mas também nosso gravador sonoro, nossa máquina fotográfica, nossa prensa, nosso mapa, nossa filmadora, nossa calculadora, nosso telefone, nosso relógio, nosso correio, nossa máquina datilográfica, nossa biblioteca... Essa revolução eletrônica faz do computador um companheiro assíduo, já indispensável, e faz da internet nosso meio preferencial de armazenar, processar e partilhar informações.

Moreira Campos ficaria feliz ao saber dessa “nossa biblioteca” tão acessível, mas parece haver aqui uma questão central para que se posicione a tecnologia digital em nossa ecologia da informação; afinal, toda solução traz consigo seus problemas. Fixemo-nos naquela questão, ligada à leitura: o choque entre *disponibilidade* e *capacidade*.

Adotamos a maneira praticamente instantânea da NET de coletar e distribuir informação. Somos fluentes em viajar de link em link em link... Estamos integrados a vários tipos de redes sociais e a outras nem tanto. Já logamos ter olhos para uma superposição de telas: televisão, computador, celular e mesmo outros dispositivos...

simultaneamente. Hoje, como diz Danah Boyd, que trabalha para a Microsoft, “nunca realmente somos capazes de nos desconectar” (CARR, 2011, p. 124). Quando Moreira Campos pensou em diferentes tecnologias, elas avançavam por vias distintas; agora, sendo a informação digitalizada, os limites entre as mídias se apagaram, e as novas tecnologias não só orientam o comportamento das pessoas como também – e sobretudo – moldam suas percepções. Como bons consumidores on-line, nossa mente está ajustada a extensões de atenção mais curtas; se o acesso à informação é fácil, tendemos a priorizar o que é breve e tangencial:

Dúzias de estudos de psicólogos, neurobiólogos, educadores e web designers indicam a mesma conclusão: quando estamos on-line, entramos em um ambiente que promove a leitura descuidada, o pensamento apressado e distraído e o aprendizado superficial. É possível pensar profundamente enquanto se surfa na net, assim como é possível pensar superficialmente enquanto se lê um livro, mas não é o tipo de pensamento que a tecnologia encoraja e recompensa. (CARR, 2011, p. 161-162).

Nosso cérebro aprendeu a tomar informações em espasmos rápidos, desconexos, superpostos, tornou-se uma mente frenética, para a qual a leitura profunda é um ato cognitivamente exaustivo. Essa leitura exige um investimento de recursos internos que muitos não se dispõem a fazer, e – pior – que muitos não *conseguiriam* fazer, mesmo se o desejassem. Temos à mão, hoje, uma preciosa e imensa biblioteca, mas será que conseguiremos lê-la a ponto de alcançar sua beleza e sua complexidade? Para Moreira Campos, isso seria duvidoso. É o que sugere seu *insight* sobre a “literatura do futuro”, examinada a seguir.

3 A “LITERATURA DO FUTURO”

Vejamos o início da crônica de 29 de fevereiro de 1992:

Sempre defendi a tese de que a literatura do futuro, senão já a de hoje, em termos de arte, há de limitar-se ao conto, à crônica e à poesia, pela essencialidade desses gêneros, o seu caráter de literatura rápida, una. Tal comportamento se observa até em relação ao jornalismo, ao colonismo deste, seus registros homeopáticos. Não nos resta tempo sequer, muitas vezes, para a leitura das próprias notícias, muitas delas já ouvidas na televisão. Limitamo-nos às manchetes. É o dinamismo exigido pelo momento que vivemos e que tende cada vez mais a agravar-se. (CAMPOS, 2013, p. 389-390).

Nesse extrato, destaca-se a ideia de que a velocidade da vida moderna (ou já pós-moderna) moldará a literatura da época. Trata-se de um exercício especulativo

bastante rico, exposto com a clareza e a naturalidade pedidas pelo gênero em que se encontra.

Moreira Campos percebeu que estávamos entre dois mundos tecnológicos. Desde a prensa de Gutemberg até a data de sua crônica, se haviam passado 547 anos, e o contista viu-se diante de uma nova ordem tecnológica, que já afetava a maneira de ler e de escrever literatura. Nosso mestre ainda não vislumbraria leitores cooptados pelas “tecnologias de interrupção” do computador, mas sentiu que neles e entre eles se instalava uma espécie de mente pós-literária. Ele também só pôde intuir o que estava mais adiante: a Web, que foi transformando mídias em mídias sociais, e isso modificou necessariamente não apenas a linguagem, mas os estilos de leitura e de escrita. Agora, com a passagem da “página privada para a tela comunal”, as pessoas passaram a ler “por uma questão de um sentimento de pertencimento”, em vez de ler por ilustração ou diversão pessoal (CRAIN *apud* CARR, 2011, p. 151). Seja porque a internet atrai nossa atenção apenas para quebrá-la, seja porque escritos viraram postagens, a maneira de ler mudou. E a esse respeito, há dois ângulos a ser avaliados: o declínio da leitura convencional de literatura e a forma como os usuários leem na internet.

Em 2004, o National Endowment of the Arts (NEA) constatou que “a leitura de literatura nos Estados Unidos não só diminuiu rapidamente em todos os grupos, como também o ritmo do declínio se acelerou, sobretudo entre os jovens” (MIEDEMA, 2011. P. 48). Três anos depois, Lindsay Waters, editor executivo de humanidades em Harvard, “mostrou que há uma crise mundial da leitura, resultante da nossa pressão global para a produtividade. As crianças estão aprendendo a ler rápido, saltando a fonética e diagramando frases; essas crianças não lerão Milton quando crescerem” (MIEDEMA, 2011, p. 72). É interessante observar que a razão dessa crise da leitura, identificada por Waters, coincide com a que, quinze anos antes, intuía Moreira Campos, se não vejamos: “É o dinamismo exigido pelo momento que vivemos e que tende cada vez mais a agravar-se” (CAMPOS, 2013, p. 390). O verbo “agravar-se” torna ainda mais valioso o seu *insight*.

Examinemos, agora, o segundo dos dois ângulos mencionados acima: a difusão recente de formas de ler nos computadores e na internet. Há um estudo muito referido do cientista dinamarquês Jakob Nielsen, especialista na interação entre homens e computadores, intitulado “How Users Read on the Web”, de 1997. A primeira frase do estudo é: “Eles não leem”. Não é difícil entender:

Setenta e nove por cento dos usuários pesquisados sempre corriam os olhos pela página, colhendo palavras e sentenças, de preferência a ler palavra por palavra. Os estudos de acompanhamento do olhar realizados por Weinreich et al (2008) constataram que, em média, os usuários da internet leem no máximo 28% das palavras que estão numa página. (MIEDEMA, 2011, p. 49).

Além dos problemas ligados à leitura de material impresso, portanto, somam-se os da leitura on-line, em que competem pela atenção do leitor vários links e janelas, abas e páginas, ícones multimodais, mensagens de e-mail, notificações de facebook, etc. Moreira Campos entrevistou, para leitores assim descontinuados, um novo modo dominante de leitura, não linha a linha, mas em “x”... e de pouca imersão. E, para eles, imaginou uma “literatura rápida, una”. O tempo vem confirmando esse prenúncio, com os escritores explorando um estilo mais ameno e acessível, e inclinando-se a um texto mais contraído (como, por exemplo, a nanoliteratura), proposto com sentenças curtas (como, por exemplo, o romance de celular).

E acerca da literatura canônica, o que pensaria nosso mestre contista? É o que conheceremos a seguir.

4 A LEITURA E A ESCRITA ACADÊMICAS

No tópico anterior, lemos o início da crônica de Moreira Campos publicada em *O Povo*, sábado, 29 de fevereiro de 1992. Leiamos agora a continuação dela:

Onde tempo hoje, por exemplo, para a leitura de um romance como *Guerra e Paz*, de mil e duzentas páginas, não obstante a sua grandeza imortal? Como ler *Dom Quixote*, constante de seis volumes, ou o chamado *roman-fleuve* de cinco, seis volumes? Em dias atuais não cabe sequer lazer para a leitura de *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco, com cerca de quatrocentas páginas. Tais leituras ficam restritas às universidades, a professores, a aficionados impenitentes da leitura. (CAMPOS, 2013, p. 390).

A leitura não é uma atividade natural dos seres humanos, afirma a pesquisadora Maryanne Wolf. Segundo ela, “nós não nascemos com genes para a leitura, mas reorientamos os circuitos neurais para possibilitar essa atividade. A leitura exige trabalho para a maioria das pessoas e é muito difícil para outras” (MIEDEMA, 2011, p. 98). Quando Moreira Campos prenuncia que a leitura dos clássicos se restringirá à academia, ele está expondo uma ideia introjetada em todos nós: a associação entre pensadores sensíveis a padrões sutis e a leitura profunda e assimiladora que são capazes de empreender. Tal ideia de relacionar a leitura lenta e acurada à

análise erudita remete inicialmente a religiosos e, depois, a estudiosos das humanidades, uns e outros buscando extrair camadas de significado em textos complexos.

No Velho Testamento, os profetas Ezequiel e Jeremias comeram livros por ordem divina, numa preparação para o seu papel como profetas. No Novo Testamento, um anjo disse a São João que comesse um livro, metabolizado depois como o seu *Livro das revelações*. Comer um livro simboliza a internalização profunda e pessoal de uma ideia, um ato íntimo que tem força transformadora. (MIEDEMA, 2011, p. 23).

Entendamos: quando o ritmo de leitura cai, tendemos a subvocalizar, uma atividade motora da língua que se assemelha à de mastigar e comer. Nos primórdios da Idade Média, quando não havia separação entre as palavras, lia-se em voz alta, porque soletrar as sílabas era indispensável à decifração da escrita – daí a surpresa de Santo Agostinho com a leitura silenciosa empreendida por Santo Ambrósio, relatada nas *Confissões*. A *scriptura continua* já estava obsoleta no século XIII, quando os sinais de pontuação passaram a tornar-se comuns, aliviando o trabalho do leitor no reconhecimento de imagens visuais de letras e de palavras. Segundo Maryanne Wolf,

[...] à medida que o cérebro se torna mais apto a decodificar um texto, transformando o que envolvia um exercício de resolução de problemas em um processo essencialmente automático, pode dedicar mais recursos à interpretação do significado. Torna-se possível o que chamamos atualmente de “leitura profunda”. (CARR, 2011, p. 93).

É provável, portanto, que no Renascimento a imagem do leitor proficiente já se associasse às galerias dos mosteiros ou das universidades, imagem que se arrastou até os dias de hoje... Ou de ontem, quando dela se socorreu Moreira Campos. Relembremos o que escreveu: “Onde tempo hoje, por exemplo, para a leitura de um romance como *Guerra e Paz*, de mil e duzentas páginas [...]?”. Essa seria uma leitura “restrita às universidades”, segundo ele.

Em seu livro inspirador, aqui citado, Nicholas Carr reproduz trecho de sua conversa telefônica com Bruce Friedman, patologista, docente da Escola de Medicina da Universidade de Michigan, que lhe teria admitido: “Não consigo mais ler *Guerra e Paz*” (CARR, 2011, p. 20). E, logo adiante, Carr destaca a fala de Katherine Hayles, professora de literatura inglesa da Universidade de Duke: “Não consigo mais fazer com que meus alunos leiam livros inteiros” (CARR, 2011, p. 22).

Embora tenha pressentido a nuvem eletrônica, nosso contista não poderia imaginá-la como é: ubíqua, intensa, implacável. Os professores de hoje, muitos de formação analógica, ainda parecem conseguir tocar as riquezas da net sem a cessão de

sua mente linear, literária, mas apresentam quase uma postura de resistência heroica a um mundo que, talvez para sua consternação, não mais pode ser “destecnologizado”... A universidade, no entanto, é feita – também – de estudantes, e muitíssimos deles se logam praticamente durante todo o dia. Quando levantamos para debate essa “questão *Guerra e Paz*”, eles mostram-se angustiados com a sobrecarga de informação, sentem precisar de uma desintoxicação digital, manifestam dificuldade de pensar abstratamente e, especificamente quanto à leitura de livros – impressos ou virtuais –, lamentam que sua concentração se desfaça após a décima página (às vezes, antes dela).

Moreira Campos previu, de certa forma, um nicho específico de leitores. Ele assinaria – certamente entristecido – o artigo escrito em 2005 por professores da Northwestern University, para o *Annual Review of Sociology*, no qual concluem que, em nossa história intelectual, a era da leitura (de livros) em massa foi episódica:

Agora estamos começando a ver o retorno de tal leitura à sua base social anterior: uma minoria autoperpetuante que denominaremos como classe leitora”. A questão que resta a ser respondida, prosseguem, é se essa classe leitora terá o “poder e prestígio associados com uma forma cada vez mais rara de capital cultural” ou será vista como os praticantes excêntricos de “um hobby cada vez mais oculto. (CARR, 2011, p. 153).

5 REAÇÃO: O SLOW MOVEMENT

I. A AÇÃO

Um dos primeiros computadores do mundo, o Eniac, foi produzido em 1946; essa maravilha eletrônica tinha 18.000 válvulas e pesava 30 toneladas. O computador pessoal apareceu na década de 1980, em cujo final a máquina datilográfica já estava sendo substituída pelo computador. Na década de 1990, tinha-se a integração generalizada dos computadores pessoais com a rede, e os primeiros *e-books* foram apresentados ao mercado. Poucos anos foram necessários para a Web tornar-se dominante... Moreira Campos morreu em 6 de maio de 1994, aos 80 anos.

II. A REAÇÃO

Já há alguns anos, por todo o mundo, um número crescente de pessoas vem posicionando-se contra as inesgotáveis exigências de produtividade da vida moderna e pós-moderna. Essa reação tem um nome: Slow Movement. Podemos datá-lo de 1986 e

localizar-lhe a origem na Itália. Tudo se iniciou quando o McDonald's abriu mais uma lanchonete, esta no centro histórico de Roma, e o jornalista Carlo Petrini encampou uma série de ações contra o *fast-food* e fundou o movimento Slow Food, que prega os prazeres e as gratificações de comer alimentos sempre frescos, da época, produzidos através de práticas agrícolas sustentáveis e consumidos na região em que se produzem. Em 2008, o Slow Food International já estava em 132 países. Esse movimento inspirou outros, como o Slow Cities, que rapidamente se vem alastando pelo mundo. Nessa esteira, desenvolveu-se a *slow reading*, uma prática voluntária de leitura lenta, que vem, num ritmo acentuado, conquistando leitores que se sentiam frustrados e angustiados com a sobrecarga de informações impostas pela vida internética.

A *slow reading* não é o inverso da leitura dinâmica; ela é a busca pelo retorno do prazer da leitura. Embora reconheça a eficiência da tecnologia digital, a *slow reading* deseja marcar sua posição como atividade que, considerando “perder tempo” e transportando o leitor para longe do momento presente, envolve profundamente a psique, ao fixar sentimentos estéticos e ao capacitar-nos a desenvolver cadeias lógicas mais complexas. A psicologia e a neurociência sugerem que na literatura, como na vida, a pausa e a concentração são essenciais à compreensão do todo.

Durante a vida, uma pessoa só consegue ler cerca de 5.000 livros. É pouco, é pouquíssimo, mas a vida é curta – e é preciso aceitar essa ideia. Escolhamos nossos livros queridos e, quando estivermos com um deles, esqueçamos momentaneamente os demais; é assim que alcançaremos o prazer que a leitura oferece e as realizações com que ela nos forma, em sua maneira toda única de realizar.

Quanto ao nosso brilhante Moreira Campos, hoje com cem anos de idade, imaginemos que ele pudesse escolher entre o paraíso clássico e o infoparaíso. Qual escolheria?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMPOS, Moreira. **Porta de Academia**. Fortaleza: UFC, 2013. 599 p.

CARR, Nicholas. **A geração superficial**: o que a internet está fazendo com os nossos cérebros. Rio de Janeiro: Agir, 2011. 311 p.

MIEDEMA, John. **Slow reading**: os benefícios e o prazer da leitura sem pressa. São Paulo: Octavo, 2011. 125 p.

ATUALIDADE DE LUZIA-HOMEM

Leite Jr.¹²

Resumo

O romance *Luzia-Homem*, do escritor cearense Domingos Olímpio, vem sendo publicado há mais de cem anos. A obra se atualiza a cada leitura pelo significado cultural que ela representa, servindo de documento histórico da Seca de 1877-1879. Pelos seus traços estilísticos, o romance pode ser entendido como representativo do impressionismo literário brasileiro. Sua influência é notável, sobretudo no Romance de 30. Muitas leituras a obra inspira, com sua rica simbologia, sugestões mitológicas e referências ao gênero feminino, em particular pela complexidade de sua protagonista, cujo apelido resume simbolicamente o paradoxo que nos desafia a cada seca, tragédia intercalada entre invernos fecundos e generosos.

Palavras-chave: Romance da seca. Impressionismo. Luzia-Homem. Domingos Olímpio.

Abstract

The novel *Luzia-Homem*, by Domingos Olimpio, has been published for over a hundred years. The work is updated in every reading by the cultural significance it represents, serving as historical document of the 1877-1879 Drought. For its stylistic traits, the novel can be seen as representative of the Brazilian literary impressionism. Its influence is remarkable, especially in the 30's Romance. The work inspires many readings, with its rich symbolism, mythological suggestions and references to feminine gender, particularly because of the complexity of its protagonist, whose nickname symbolically sums up the paradox that challenges us every drought, tragedy intercalated between fruitful and generous winters.

Keywords: Drought romance. Impressionism. Luzia-Homem. Domingos Olimpio.

VALE A PENA LER *LUZIA-HOMEM*?

O romance *Luzia-Homem*¹³ foi publicado em livro (ARRUDA, 2005, p. 1.137), com edição paga por Domingos Olímpio, seu autor, em 1903. Façamos algumas considerações sobre valores do romance *Luzia-Homem* que justificam o interesse sobre essa obra, mais que centenária.

Há, pelo menos, três razões para uma apreciação da mais importante obra de Domingos Olímpio, quais sejam, o valor estético, o histórico-literário e o cultural.

¹² José Leite de Oliveira Junior, professor do Departamento de Literatura da UFC.

¹³ Para facilitar a localização no texto de *Luzia-Homem*, foi utilizada a seguinte notação: em "LH, III, § 4", por exemplo, entenda-se "LH" como o título *Luzia-Homem*, "III" como o número do capítulo e "§ 4" como o número do parágrafo. Tal convenção permite o acompanhamento de qualquer edição da obra. Este roteiro de leitura, entretanto, tem como base a 14.a edição da Editora Ática, de 1997, apresentada por Afrânio Coutinho.

Confirma-se, com o passar dos anos, o valor estético de *Luzia-Homem*, cuja protagonista é um das mais complexas da literatura brasileira, pela sugestão simbólica de mito identificado com a terra nordestina: áspera, requeimada e masculina no estio; suave, verdejante e feminina no tempo de chuva. O enredo é bastante dinâmico, trazendo o conflito entre Luzia-Homem, personagem que causa admiração por ter uma força de homem num belo corpo feminino, e o soldado Crapiúna, que tentava a todo custo seduzir a sertaneja. As descrições são em geral eloquentes, apresentando o cenário dos flagelados da Seca de 1877, em que se denunciavam as condições deploráveis do povo nordestino. Há, ainda, a descrição de retratos íntimos de personagens, em composições que lembram a pintura acadêmica de ascendência barroca. Tanto o processo narrativo como o descritivo receberam uma estrutura frasal bastante elaborada, em que aparece não apenas um vocabulário erudito mas também o popular; este último, pela originalidade, nem sempre é encontrado nos grandes dicionários da língua portuguesa.

Luzia-Homem é citação obrigatória na história da literatura brasileira, filiando-se à mais constante de nossas tendências literárias, que é o regionalismo. Faz parte do chamado Pré-Modernismo ou, mais acertadamente, Impressionismo, segundo nos ensina Arnold Hauser (1972, p. 1051):

Estilisticamente, o impressionismo é um fenômeno extremamente complexo. Na realidade, não é mais que o desenvolvimento lógico do naturalismo. Porque se o naturalismo se toma como progresso do geral para o particular, do típico para o individual, da ideia abstrata para a experiência concreta temporal e espacialmente condicionada, então a representação impressionista da realidade, com a ênfase que põe no instantâneo e no único, é uma realização notável do naturalismo. As representações do impressionismo estão mais próximas da experiência sensorial do que as do naturalismo no sentido restrito, e substituem o objeto do conhecimento teórico pelo da experiência ótica mais completamente do que qualquer arte anterior.

A ficção desse período, que abrange o final do século passado e o início do século XX, dá continuidade ao Realismo e ao Naturalismo, acrescentando um fraseado mais rebuscado e uma concentração mais acentuada nos recursos estilísticos: linguagem figurada, frases longas, descrições minuciosas, seleção vocabular, erudição. Essa transição, nas mais diversas artes, constituiu o Impressionismo, renovação estética de que resultaria o conjunto de experiências de vanguarda, mais tarde chamado de Modernismo. A obra de ficção que mais influenciou o Romance de 30, a segunda fase do Modernismo no Brasil, foi exatamente *Luzia-Homem*, e nenhum conjunto de romances modernistas nacionais foi tão significativo quanto o do Romance de 30, que

tem nomes como José Américo de Almeida, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Jorge Amado.

Por seu valor cultural, *Luzia-Homem* vem merecendo constantes reedições, sendo obra de leitura necessária a quantos tencionaram, a começar pelo Modernismo, trazer para o plano artístico-literário uma reflexão sobre a mais discutida região do Brasil: o Nordeste. Domingos Olímpio, que foi militante abolicionista e republicano, documentou, pela primeira vez em nossa literatura, uma frente de serviços, forma emergencial de combate às consequências da seca: já no primeiro capítulo, o narrador elogia a atitude das autoridades, que substituíram a esmola pelo trabalho pago em provisões, nas obras de construção da penitenciária de Sobral.

A polêmica sobre o Nordeste não tem um significado em si. Nesta região, onde se iniciou a colonização brasileira, modos e meios de produção coloniais resistem aos séculos de transformação econômica, convivendo paradoxalmente com as mais recentes inovações tecnológicas. Estudar o Nordeste é rever sincronicamente a história da sociedade brasileira, com todas as suas contradições. Muitos dos problemas sociais e urbanos, particularmente os do Sudeste, só serão solucionados com uma ação política conjunta dos representantes políticos do Sudeste e do Nordeste. Assim, obras como *Luzia-Homem*, na ficção, ou *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, no ensaio, são contribuições não apenas literárias ou estéticas, mas, sobretudo, políticas e éticas, apresentando uma dimensão crítica do País que muitas vezes é desconhecida dos próprios brasileiros.

Vale a pena ler *Luzia-Homem*? Se vale a pena ler a obra que, além de ter desenhado com vigor um dos mais misteriosos mitos femininos de nossa literatura, inovou na linguagem, serviu de modelo ao Romance de 30, tendo permitido a muitas gerações uma percepção crítica sobre o Nordeste, a resposta é positiva.

REGIONALISMO

O Brasil, com suas especificidades, é o cenário mais constante em nossa literatura. O primeiro documento oficial sobre o Brasil, *A Carta*, de Pero Vaz de Caminha, foi também o primeiro texto de investigação sobre a natureza brasileira, com seus tipos humanos integrados numa paisagem paradisíaca.

No período colonial, são inúmeras as cartas, os diários e diversos os tratados que versaram sobre essa questão que ainda ecoa na atualidade – "Que país é esse?" –, pergunta esta, pelo que dizem cerca de quinhentos anos de investigação, inexaurível. Na

literatura, os poemas de Gregório de Matos depreenderam, de modo crítico, o modo de viver dos brasileiros. No século XVIII, a brasilidade esteve presente em epopeias, sonetos e líras. Ora interessava ao escritor, a exemplo de Cláudio Manuel da Costa, a paisagem, tão diversa da europeia, ora interessava a tipologia humana, muitas vezes idealizada, a exemplo das epopeias indianistas *O Uruguai*, de Basílio da Gama, e *Caramuru*, de Santa Rita Durão.

A brasilidade, que fora apenas sintoma nativista, tornou-se o mais ambicioso projeto romântico. Feita a independência política, ainda faltava a autonomia cultural. Era preciso, mais uma vez, descobrir o Brasil, exaltando seus valores específicos. Os romances europeus foram ambientados ao clima tropical. Como alternativa às novelas de costumes, com suas heroínas femininas, Joaquim José de Macedo ofereceu ao público nacional *A Moreninha*; no mesmo intento, José de Alencar desenvolveu todo um perfil de mulher, em romances urbanos como *A viúva*, *A pata da gazela*, *Diva*, *Lucíola* e *Senhora*. Ao medievalismo de Walter Scott e de Alexandre Herculano, José de Alencar propôs como alternativa o romance histórico indigenista, como em *O guarani*, *Ubirajara* e *Iracema*. Foi, entretanto, o regionalismo que arregimentou o maior número de escritores, fundando uma tradição sólida, que persiste na atualidade.

José de Alencar apresentou o Brasil regional em obras como *O tronco do ipê*, *O gaúcho* e *O sertanejo*, que se caracterizavam pelo paisagismo brasileiro, com seus tipos humanos locais, vivendo situações de aventura motivada por questões de honra e de amor.

Bernardo Guimarães trouxe um tratamento mais crítico ao romance regionalista. Em *O seminarista*, põe em discussão o celibato clerical e em *A escrava Isaura* faz o branco experimentar a condição virtual de cativo.

Franklin Távora, em *O Cabeleira*, afastou-se ainda mais da idealização romântica, no âmbito regionalista. No famoso "Prefácio", verdadeiro manifesto, aprofundou o sentido dessa tendência, afirmando ser a literatura do Norte (leia-se Nordeste) a que mais profundamente representava as especificidades culturais brasileiras, posto que arraigada às origens étnicas de nossa formação histórica.

José do Patrocínio, repórter da Seca de 77, em *Os retirantes* teve o privilégio de escrever o primeiro "romance da seca", tendo, entre seus seguidores (conscientes ou não), escritores como Oliveira Paiva, Antônio Sales, Rodolfo Teófilo, Domingos Olímpio e tantos outros que, seguindo o paradigma deste último, empreenderam o Romance de 30.

O regionalismo de *Luzia-Homem* é característico do período equivocadamente chamado de Pré-Modernismo. O equívoco é óbvio, quando se percebe que a ficção brasileira anterior ao Modernismo não antecederam esteticamente a revolução modernista. A influência ocorreria no plano temático-figurativo, mas não na experiência retórica, em que ainda ressoa a dicção do século XIX, talvez ainda mais amaneirada, por exemplo, num Euclides da Cunha. Mais certo é chamar o melhor da prosa do período de impressionista. Nesta fase, que coincide como o início da República, é comum a discussão sobre os problemas nacionais. Escritores como Domingos Olímpio, Lima Barreto, Euclides da Cunha, Graça Aranha e Monteiro Lobato estudaram o Brasil com profundo senso crítico, sendo continuadores, dada uma ao seu modo, da experiência deflagrada por Zola.

SOBRAL, SECA DE 1877

A primeira seca documentada no Brasil foi a de 1559¹⁴. Durante os séculos XVI e XVII, a baixa densidade demográfica da região nordestina explica o fato de não terem as secas do período causado grandes tragédias sociais. Sabe-se, entretanto, que o primeiro Governador do Ceará teve o filho morto numa viagem para o Rio Grande do Norte forçada pela estiagem. No século XIX, as secas passaram do domínio climático ao drama social. A mais grave destas foi a que se iniciou em 1877, a chamada Seca Grande. Os relatos da Seca de 77 chegaram à Corte pela imprensa, em escritos comoventes de intelectuais destacados, como José do Patrocínio (mais tarde, escreveria *Os retirantes*, obra pioneira no trato do tema da seca nordestina) (LANDIM, 1992).

A tragédia da seca é objeto de reflexão a políticos, cientistas e escritores. Jornais expõem o fenômeno, em casos, imagens e números impressionantes; políticos associam as adversidades da seca à negligência do Estado; cientistas pesquisam neste e noutros corpos celestes suas causas, de modo a prever seu advento; e os escritores, que acompanham toda a polêmica, levam-no para o espaço privilegiado da ficção, objetivando uma sensibilização mais profunda do leitor, que tem na obra uma oportunidade de rever seu posicionamento ideológico ante a realidade.

É um consenso o entendimento da seca como conjunção do fenômeno natural com a desorganização social. Está entendido que o homem não pode acabar com a seca; é, entretanto, dever político organizar a sociedade para fixar o sertanejo em sua

¹⁴ GUERRA, F. 1951. "Secas do Nordeste". Centro de Imprensa, Natal, Rio Grande do Norte, p. 32, citado em <http://www.brasil.emb.nw.dc.us/mma/deserto/port/redesert/seca1.html>.

terra, apoiando-o tecnicamente para que enfrente esse fenômeno inevitável. Euclides da Cunha, em *Os sertões*, inspirado no que os romanos fizeram no norte da África, já apontava a construção de uma rede de pequenos açudes como um dos meios de fixar o sertanejo em sua terra. O autor de *Os sertões* opunha-se à construção de grandes e onerosas barragens. A história do Cedro, cuja construção ele contestou, prova que o engenheiro-ensaísta fez um correto prognóstico sobre o problema.

Das secas mais funestas, nenhuma se compara à de 1877, que durou três anos. Calcula-se que meio milhão de nordestinos se evadiram da região. O número de mortos, que chegou aos milhares, as epidemias, assim como os prejuízos materiais (o rebanho bovino ficou reduzido à oitava parte) e outros males não têm igual na história do Brasil. O grande açude do Cedro, localizado na cidade cearense de Quixadá, obra que durou mais de vinte anos, arregimentando a mão-de-obra escrava e a de flagelados, foi uma das respostas políticas do Império ao povo cearense¹⁵.

É o panorama dramático da Seca de 77 que serve de ambiente ao romance. Tentando amenizar a situação de miséria por que passavam aqueles que fugiam para a cidade cearense de Sobral, a Comissão de Socorros decidiu "substituir a esmola depressora pelo salário emulativo, pago em rações de farinha de mandioca, arroz, carne de charque, feijão e bacalhau"¹⁶.

A fidelidade aos fatos, herança do Realismo e do Naturalismo, faz coincidirem as visões de Domingos Olímpio e de Euclides da Cunha (CUNHA, 1988. p. 472-3):

Tinha nos braços finos uma menina, neta, bisneta, tataraneta talvez. E essa criança horrorizava. A sua face esquerda fora arrancada, havia tempos, por um estilhaço de granada; de sorte que os ossos dos maxilares se destacavam alvíssimos, entre os bordos vermelhos da ferida já cicatrizada... A face direita sorria. E era apavorante aquele riso incompleto e dolorosíssimo aformoseando uma face e extinguindo-se repentinamente na outra, no vácuo de uma gilvaz.¹⁷

Os míseros pequenos, estatelados ao tantálico suplício da contemplação dessas gulodices, atiravam-se às cascas de frutas lançadas ao chão, e se enovelavam, na disputa desses resíduos misturados com terra, em ferozes pugilatos. Era indispensável ativa vigilância para não serem assaltadas e devoradas as provisões à venda, pela horda de meninos, que não falavam; não sabiam mais chorar, nem sorrir, e cujos rostos, polvilhados de descamações

¹⁵ Uma outra atração dessa paisagem é o Açude do Cedro, construído por ordem de D. Pedro II em decorrência do grande impacto social provocado pela terrível seca de 1877/79. Sua edificação demorou 25 anos e contou, em grande parte, com o emprego da mão-de-obra de escravos e de flagelados da seca. Sua capacidade é de 126 milhões de metros cúbicos e se posiciona como o 7.º maior reservatório de água do Ceará. Dispõe de locais para banho, pesca de barco e para prática de esportes náuticos. (<http://www.bec.hosting.ibm.com/pagina/pquixada.html>).

¹⁶ LH, I, § 4 (Luzia-Homem, capítulo I, parágrafo 4).

¹⁷ CUNHA, Euclides da. **Os sertões**: campanha de Canudos. 5.ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1988. pp. 472-3.

cinzentas, sem músculos, tinham a imobilidade de couro curtido.¹⁸

A seca, em *Luzia-Homem*, é tratada simbolicamente como uma maldição. O povo sofredor como que repete o martírio do cativo no Egito e na Babilônia:

... Era um incessante vai e vem de figuras pitorescas, esquálidas, pacientes, recordando os heróicos povos cativos, erguendo monumentos ao vencedor.¹⁹
... E no alto sinistro do Curral do Açougue, erguia-se, silenciosa e solitária, a molhe sombria da penitenciária, como um lúgubre monumento consagrado à maldade humana.²⁰

A cidade de Sobral representa um refúgio acolhedor em meio ao caos da seca. Sobral representa a ordem possível em meio à desordem imposta pela natureza. Para o narrador, a cidade cearense representava a ordem urbana, com sua disposição privilegiada à margem do Rio Acaraú, em cujo vale "repousava, reluzente ao sol, a formosa cidade intelectual, a casaria branca alinhada em ruas extensas e largas, os telhados vermelhos e a as altas torres dos templos, rebrilhando em esplendores abrasados".

Luzia é uma retirante da Seca Grande. Com a mãe doente, Dona Zefinha, a jovem recebeu acolhida do capitão Francisco Marçal²¹, que lhes cedeu uma casinha²². Vale ressaltar que nessa obra personagens da ficção são acolhidos por uma personalidade real da história sobralense.

Para muitos flagelados, simbolizados por Luzia-Homem, Sobral era a esperança de sobrevivência. Mesmo para muitos fazendeiros, a exemplo de Marcos, pai de Teresinha (a melhor amiga de Luzia), não havia outra saída nessa terrível seca: era vender o que sobrara, alforriar os escravos, preparar um comboio e arribar: "A salvação estava em Sobral, na cidade formosa e opulenta, oásis hospitaleiro anelado pelas caravanas de pegureiros esquálidos."²³

LUZIA-HOMEM: SÍMBOLO E MITO

¹⁸ LH, XV, § 56.

¹⁹ LH, I, § 3.

²⁰ LH, I, § 11.

²¹ "Francisco Marçal de Oliveira Gondim, n. A 13.03.1834, em Sobral, e fal. a 17.09.1894. Cavaleiro Imperial da Ordem, ocupou os cargos, na cidade de Sobral, de Juiz da Paz, Promotor Público, Presidente da Câmara Municipal e Deputado Provincial de várias legislaturas." Arruda, Francisco de Assis Vasconcelos. *Genealogia Sobralense "Os Ferreira da Ponte"*. Sobral, CE: IOM, 2005. Vol. IV. Tomo III. pp. 1231-2.

²² LH, III, § 2.

²³ LH, XXIV, § 78.

Quem visita Sobral, hoje, com certeza admira-se da escultura em frente à cadeia pública descrita no primeiro capítulo de *Luzia-Homem*. O monumento traduz a luta entre a heroína e Crapiúna, de quem, para defender a honra, extirpa um olho. A admiração, entretanto, tende a aumentar se o visitante perguntar a um autêntico sobralense, sobre a famosa sertaneja. A resposta será clara: ela morou em tal rua, plantou tal árvore... Para o sobralense, não resta dúvida de que Luzia-Homem existiu. E o sobralense tem razão, pois Luzia sobrevive como um mito. Os mitos surgem de situações reais. Passado algum tempo, ao real acrescentam-se acabamentos ficcionais. O autor teria, possivelmente, buscado inspiração numa pessoa contemporânea sua. Aliás, assim como Francisco Marçal, vários dos nomes citados na obra são de pessoas reais.

Há mitos criados na literatura. A índia Iracema, idealizada por José de Alencar, representa a América, em início de colonização pelos europeus, representados por Martim Soares Moreno. Luzia-Homem, por sua vez, é uma Iracema realista, mito literário de uma época em que o amor pelo Brasil já não se traduzia na louvação romântica de seu passado, mas da reflexão crítica sobre seus problemas sociais. É preciso lembrar que, nas últimas décadas do século passado, o espírito científico já dominava a literatura; cabia, pois, ao escritor do final do século escrever "documentos" que testemunhassem com fidelidade a vida social de seu tempo.

Lúcia Miguel Pereira, cuja obra crítica é leitura obrigatória para os interessados na literatura brasileira, entende Luzia como um grande enigma a ser decifrado. Para a ensaísta, a protagonista é uma atualização de um mito clássico, o de Hermafrodite, que tinha meio corpo masculino e meio feminino (PEREIRA, 1988, p. 201).

Para autores como Miécio Tati, Luzia-Homem é um símbolo da própria natureza nordestina, com seus extremos de chuva abundante e de seca impiedosa (TATI, 1961. p. 13). Abelardo Montenegro, por sua vez, identificava nessa personagem a mulher nordestina, que precisa ser forte para sobreviver às dificuldades impostas não só pela natureza, mas também pelas imposições da sociedade machista, que entende a mulher como objeto (MONTENEGRO, 1961, p. 13). De fato, além de Luzia-Homem lutar por sua sobrevivência e de sua mãe, ainda tem que se impor, ante as investidas do soldado Crapiúna. Luzia resiste até ser morta.

A morte pela salvação da honra nos lembra outra Luzia, a santa de Siracusa, mártir cristã que preferiu a morte a ser desonrada, na perseguição promovida por

Diocleciano.²⁴ O dia de Santa Luzia, 13 de dezembro, é dos mais significativos para o sertanejo nordestino, como nos lembra Euclides da Cunha (1988. p. 106):

É a experiência tradicional de Santa Luzia. No dia 12 ao anoitecer expõe ao relento, em linha, seis pedrinhas de sal, que representam, em ordem sucessiva da esquerda para a direita, os seis meses vindouros, de janeiro a julho. Ao alvorecer de 13 observa-as: se estão intactas, pressagiam a seca; se a primeira apenas se deliu, transmutada em aljôfar límpido, é certa a chuva em janeiro; se a segunda, em fevereiro; se a maioria ou todas, é inevitavelmente benfazejo.

Os personagens naturalistas são, frequentemente, tipos humanos característicos de um grupo social ou de um comportamento social (este, em geral, disforicamente hipertrofiado). O homem de origem pobre desejoso de enriquecer, por exemplo, é tipificado por João Romão, protagonista de *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo. Uns vinte anos antes de João Romão existir, o pequeno burguês aproveitador e aventureiro era encarnado por Basílio, no romance *O primo Basílio*, e o padre sem vocação era representado por Amaro, em *O crime do padre Amaro*, obras de Eça de Queirós. Luzia, entretanto, não parece enquadrar-se num tipo naturalista, pelo menos do ponto de vista ortodoxo. Seu tipo aparentemente contraditório (na verdade paradoxal) tem desconcertado muitos críticos, que, não a entendendo, preferem rejeitá-la como um "monstrengo ficcional" (TAVARES, 1983, p. 59). Mas não custa lembrar que o final do século XIX trouxe novidades às artes ocidentais. Duas destas novidades estão no alicerce do Modernismo: o Impressionismo e o Simbolismo. *Luzia-Homem*, por sua complexidade, já evidenciava elementos simbolistas na construção do personagem, numa narrativa que traz influências naturalistas, mas que são extrapoladas, ou seja, era o impressionismo literário tomando forma e preparando embrionariamente o que, vinte e cinco anos mais tarde, constituiria o Romance de 30.

O REGISTRO DA CULTURA

Domingos Olímpio esteve atento à cultura popular, de modo que *Luzia-Homem* pode servir de fonte documental, com dados fidedignos sobre o Nordeste do final do século passado.

É notável a sensibilidade do autor, ao flagrar o comportamento popular em suas reações espontâneas. Quem, antes de Domingos Olímpio, teria feito considerações

²⁴ Grande enciclopédia Larousse cultural, v. VII, p. 2044.

literárias sobre o espírito "moleque" e bem-humorado do cearense, como no trecho do primeiro capítulo? Eis o fragmento em que o famoso assobio cearense é documentado:

[...] essa melopeia do trabalho amargurado ou feliz, era, às vezes, interrompido por estrídulos assobios, alarido de gritos, gargalhadas rasgadas e as vaías de meninos que se esganiçavam: era uma velha alquebrada que deixara cair a trouxa na areia; um cabra alto de hirsuta cabeleira marrafenta, lambuzado de cal, que escorregara ao galgar uma desconjuntada e vacilante escada, e lançava olhares ferozes à turba que o chasqueava.²⁵

Eis alguns exemplos de anotações sobre a religiosidade popular:

Não havia mais esperança. Os horóscopos populares aceitos pela credence, como infalíveis: a experiência de Santa Luzia, as indicações do Lunário Perpétuo 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 estancado, já não merejavam.²⁶

- Ora... ora... ora!... E dito e feito... Tenho fé cega em Santo Antônio. Em casa de meu pai havia um deste tamanhinho e milagroso como ele só. Quando se perdia alguma coisa, bastava prometer-lhe dois vinténs; a gente achava logo sem saber como.²⁷

Tirou, depois, de uma velha mala carcomida e desconjuntada, duas velas e uma pequena imagem de Santo Antônio, tão amarrado e enrolado em fitas de cores tantas, que só lhe aparecia a cabeça tonsurada e o microscópico Menino Jesus, nuzinho, sentado sobre o livro vermelho e estendendo os bracinhos para abraçar o santo.²⁸

— É o que lhe digo, por esta luz. Deus dê muitos anos de vida a quem ela pediu uma oração forte, a do "Santo Amâncio te amanse", para amolgar coração de homem ingrato.²⁹

Madrugadores serranos desciam para a cidade, dirigindo comboios de farinha, de rapadura, o derradeiro produto da lavoura agonizante. Troteando à cadência do ranger das cangalhas, eles saudavam aos viajantes, repetindo a pergunta caridosa: "Vai vivo ou morto?" - quando, tirando o chapéu, se afastavam para darem passagem à rede da tia Zefa.³⁰

A LINGUAGEM REGIONALISTA

Um dos sonhos de José de Alencar, em seu projeto nacionalista, era ver brasileiros escrevendo como brasileiros. Domingos Olímpio não foi, pois, o primeiro a empregar o falar típico dos brasileiros, mas está entre os pioneiros. Segundo José Alves Fernandes, há *lexias* em *Luzia-Homem* que não se encontram nos dicionários, tamanha é

²⁵ LH, I, § 6.

²⁶ LH, VI, § 6.

²⁷ LH, VIII, § 54.

²⁸ LH, X, § 24.

²⁹ LH, XVII, § 13.

³⁰ LH, XXVIII, § 11.

a originalidade³¹. Não faremos uma apreciação lexicográfica, mas uma pequena amostragem da riqueza de termos e de expressões típicas do falar cearense da época (mas não só):

... pousada predileta de bandos de urubutingas e camirangas vorazes.³²

Os mais fracos, debilitados pela idade ou pelo sofrimento, carregavam areia e água; aqueles que não suportavam mais a fadiga de andar amoleciam cipós para amarradio de andaimes...³³

... um cabra alto de hirsuta cabeleira marrafenta...³⁴

Fatigada, suarenta, dispersava-se, dividindo-se em grupos, seguindo várias direções em busca de pousada, ou desdobrando-se na curva dos caminhos, nas forquilhas das encruzilhadas, até se sumir como sombras desgarradas, imersas na caligem da noite iminente.³⁵

- Que Alexandre? Aquele alvarinto que servia de apontador na obra, e passou depois para o armazém da Comissão?... Aquilo é defunto em pé. Não é qualidade de homem para um como eu.³⁶

Mais alguns exemplos, na ordem dos capítulos:

- Parece que tenho ar encausado... aqui... Olha, sinto uma bola... qualquer coisa que me tapa o fôlego. Abre bem a porta... Abana-me... Se eu tomasse o vomitório de papaconha...³⁷

Pobrezinha!... O dia inteiro, com uma triste xícara de café escoteiro.³⁸

- Faça, sá Rosa. É em benefício de um pobre que já não se astreve com a cadeia...³⁹

- (...) Para que este baticum de boca... Daqui a nada ouvem lá fora... Pelo amor de Deus... Seu Candinho, você que é mais moderado tenha mão no

³¹ Em palestra conjunta com o grande filólogo José Alves Fernandes (fato que muito nos honrou), realizada por ocasião do lançamento do Prêmio Literário Domingos Olímpio, da Prefeitura Municipal de Sobral, na Universidade do Vale do Acaraú, em setembro de 1997, foi o mestre José Alves quem nos informou esse achado.

³² LH, I, § 1. “urubu-de-cabeça-vermelha: Ave falconiforme, da família dos catartídeos (*Cathartes aura ruficollis* Spix), distribuída desde a Venezuela até a Argentina, de coloração preta, com a cabeça nua, encarnado-violácea, e os canos das rêmiges das mãos brancos apenas do lado inferior; urubu-ministro, urubu-campeiro, urubu-caçador, urubu-peba, urubu-peru, urubu-jereba, jereba, camiranga.” (Aurélio Buarque de Holanda, Dicionário da língua portuguesa.) O substantivo “camirangas” é apontado como pioneirismo de Domingos Olímpio por José Alves Fernandes.

³³ LH, I, § 5. O substantivo “amarradio”, que não ganhou verbete no “Aurélio”, é outro citado por José Alves Fernandes como original de Domingos Olímpio.

³⁴ O substantivo “cabra”, utilizado no masculino, tem, no excerto, o sentido de “Mestiço de mulato e negro.” (Aurélio Buarque de Holanda, Dicionário da língua portuguesa.) Já o adjetivo “marrafenta”, outro apontado por José Alves Fernandes, não é citado no “Aurélio”, que traz o verbete “marrafa”: vem de “Maraffi”, “dançarino italiano que viveu em Lisboa, em fins do séc. XVIII”. O sentido, segundo o mesmo dicionário, está associado a peruca, penteado e mesmo pente. Percebe-se, entretanto, mais uma vez com o endosso de José Alves Fernandes, que Domingos Olímpio o empregou no sentido de “cabeleira de negro ou de mulato”.

³⁵ O sentido de “forquilhas” utilizado no excerto não aparece no “Aurélio”. Neste dicionário, o verbete associa o termo a forcado, cabide, etc. Domingos Olímpio empregou-o, como muitos cearenses ainda o fazem, na acepção de “bifurcação de uma estrada”. Quando em estrada de rodagem, usa-se frequentemente “triângulo” para designar um entroncamento viário. No “Aurélio”, registra-se “triângulo de reversão” como local de manobra ferroviária, constituído de duas curvas e uma reta.

³⁶ LH, II, § 37. O termo “alvarinto”, outro que colhi das anotações de José Alves Fernandes, tem o sentido de “alvo”, “brancoso”.

³⁷ LH, VI, § 13, 14.

³⁸ LH, VIII, § 9.

³⁹ LH, X, § 20.

Zoião, mais no Vicente...⁴⁰
 – Saberá vossa senhoria – balbuciou Belota – que é menas verdade... Até
 tenho andado doente...⁴¹
 - Que zangada!... Aquilo foi um repiquete de ciúmes.⁴²
 - Abanque-se...⁴³
 - Vambora! Pega de jeito; acerta o passo, cabroeira mofina!... Vamo, vamo,
 que é meio-dia... Aguenta o balanço! Aonde vocês botam o pirão que
 comem? Até daqui a um tiquinho, sá Luzia...⁴⁴

CONCLUSÃO

Mais de um século depois, estamos revivendo o drama da seca. Resistindo ao julgamento impiedoso do tempo, *Luzia-Homem* é obra que se atualiza a cada leitura. Cada leitor pode ler esse romance como documento de uma época. Trata-se de registro estético da experiência impressionista brasileira, de marco histórico-literário que teve efetiva releitura no Romance de 30 e de registro cultural de nosso falar e de nossos costumes nordestinos. Novas leituras da obra ainda são necessárias, a exemplo da simbologia, da mitologia e mesmo do gênero, pela complexidade de sua protagonista, cujo apelido resume simbolicamente o paradoxo que nos desafia a cada seca, tragédia intercalada entre invernos fecundos e generosos.

REFERÊNCIAS

ARRUDA, Francisco de Assis Vasconcelos. **Genealogia Sobralense**: os Ferreira da Ponte. Sobral: IOM, 2005. Vol. IV. Tomo III. p. 1137.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões**: campanha de Canudos. 5. ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1988. pp. 472-3.

GUERRA, F. 1951. "Secas do Nordeste". Centro de Imprensa, Natal, Rio Grande do Norte, p. 32. Disponível em:
 <<http://www.brasil.emb.nw.dc.us/mma/deserto/port/redesert/seca1.html>>.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. 2. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1972. t. II. p. 1051.

LANDIM, Teoberto. **Seca**: a estação do inferno: uma análise dos romances que tematizam a seca na perspectiva do narrador. Fortaleza: UFC, Casa de José de Alencar, 1992.

⁴⁰ LH, XVII, § 56.

⁴¹ LH, XX, § 39.

⁴² LH, XXII, § 9.

⁴³ LH, XXVI, § 97.

⁴⁴ LH, XXVIII, § 20.

MONTENEGRO, Abelardo F., *apud* LIMA, Herman. **Domingos Olímpio**. Rio de Janeiro: Agir, 1961. p. 13.

OLÍMPIO, Domingos. **Luzia-Homem**. 14. ed. São Paulo: Ática, 1997.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **História da literatura brasileira**: prosa de ficção. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1988. p. 201.

TATI, Miécio, *apud* LIMA, Herman. **Domingos Olímpio**. Rio de Janeiro: Agir, 1961. p. 13.

TAVARES, Zulmira Ribeiro. Rembrandts e papangus. *In*: SCHWARZ, Roberto. (Org.). **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 59.

O COTIDIANO FATÍDICO NA NARRATIVA DE MOREIRA CAMPOS

Juliane de Sousa Elesbão⁴⁵

Odalice de Castro Silva⁴⁶

Resumo

A arte literária de Moreira Campos (1914-1994) é de grande densidade, especialmente, por explorar os aspectos psicológicos das personagens. A desgraça, o sofrimento, a baixa moral e a precariedade humana são temáticas recorrentes em sua obra e são extraídos do cotidiano; logo, é na cotidianidade que as tragédias pessoais acontecem e onde as personagens se encontram imersas. A partir de então, pretende-se neste trabalho investigar as correspondências existentes entre a referida categoria e os pequenos dramas retratados, especialmente, nos contos de Moreira Campos. Para tanto, faremos tal leitura na obra *Os doze parafusos* (1978) para adentrarmos um pouco mais no universo literário deste grande escritor cearense.

Palavras-chave: Narrativa. Tempo. Cotidiano. Moreira Campos.

Abstract

Moreira Campos' literary art (1914-1994) is highly dense, especially because it explores the psychological aspects of the characters. The misfortune, the suffering, the moral meanness and human insecurity are recurrent themes in his work and are taken from everyday life; thus, it is in everyday life that the personal tragedies happen and where the characters are immersed. From then on, it is intended, in this work, to investigate the existing correspondence between this category and the small dramas portrayed, especially in the short stories written by Moreira Campos. To that end, we read the work *The twelve screws* (1978), in order to penetrate, a little more, in the literary universe of this great writer from Ceará.

Keywords: Narrative. Time. Everyday life. Moreira Campos.

1 DA ESCRITURA DE MOREIRA CAMPOS

É de nossa ciência que a escrita de Moreira Campos se caracteriza pela concisão da linguagem, especialmente em seus contos, e pelo ar sugestivo em suas narrativas com pinceladas do fantástico. A estruturação linguística da sua produção literária lida com temáticas que fazem do leitor um coautor; este, por sua vez, precisa imergir na tessitura textual do escritor cearense para enlaçar os fatos e interpretá-los num “processo constante de recriação da obra”. Em outras palavras, no desvelamento da

⁴⁵ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC e membro do grupo de estudos Espaços de Leitura: Cânones e Bibliotecas, coordenado pela Profa. Dra. Odalice de Castro Silva.

⁴⁶ Profa. Dra. do Departamento de Literatura da UFC, coordenadora do grupo Espaços de Leitura: Cânones e Bibliotecas e orientadora deste trabalho.

linguagem e dos seus sentidos, o leitor de Moreira Campos é instigado a cooperar com o escritor ao lidar com um texto de estrutura aberta, que propicia diversas possibilidades interpretativas e no qual se deve desenvolver um sentido que se manifesta no decorrer do ato da leitura e com as pistas deixadas na escritura narrativa daquele autor.

Assim, a leitura não pode se dar de maneira horizontal, lineares, devido à poucas informações que, aparentemente, nos são dadas de forma fragmentada e ao máximo de sugestões que nos são fornecidas, que nos tocam por meio do amálgama da expressão linguística e artística e do apuro dado aos aspectos formais que delineiam seus textos e nos suscitam impressões. Dessa forma, é perceptível que: “Uma leitura, de caráter horizontal, é muitas vezes decepcionante” (MONTEIRO, 1980, p. 11), pois, “A plurivalência dessa esfera de impressões sensoriais requer, portanto, uma leitura em diversos ângulos ou níveis” (MONTEIRO, 1980, p. 10). Percebemos, então, que o escritor cearense assegura leituras não semelhantes e não objetivas da sua obra ao incluir o leitor como agente produtivo na sua recriação, pois “cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive numa perspectiva original” (ECO, 1969, p. 40).

Observamos, portanto, que a singularidade da escritura de Moreira Campos encontra-se, especialmente, na extração dos signos e dos recursos mais sutis disponibilizados pela língua, a fim de construir um universo literário por meio da sugerência, do inexplicável e da busca por algo. Para tanto, o escritor parece “afastar a estruturação dos enunciados do grau zero ou ponto neutro, que caracteriza a pura denotação, para buscar a plurivocidade dos signos” (MONTEIRO, 1980, p. 94). Tais afirmações podem ser complementadas com o depoimento do escritor, a seguir:

[...] nenhum conto meu surge da fantasia. Há sempre um ponto verdadeiro, real que eu procuro transformar num conto. Se procuro transformar num conto, já estou compromissado com a arte literária, porque não é só contar o fato simplório, simples: Fulano de tal chegou em casa, viu a mulher em adultério, puxou o revólver... isto não é arte, é registro policial. A arte tem outra dimensão, é recriação do real. Aí cabe ao autor ter a capacidade para dar beleza, chamamento, é a recriação do real. (CAMPOS, 1996, p. 89).

O escritor recria, assim, a linguagem e o real para alcançar certo nível de expressividade em seus contos que despertam a intuição do leitor. Sua escrita não se arrisca a jogar com o inverossímil e o fantasioso. Ela é cuidada, pensada, organizada num rigor formal e estilístico próprio. Assim, a dimensão artística e o trabalho formal são instâncias que não se dissociam e que dificultam uma análise que se prenda a uma em detrimento da outra. O interesse na obra de Moreira Campos necessita se deslocar

das duas instâncias citadas para a sua relação com o conteúdo manifestado no plano escritural e que possui raízes no real, no vivido. Dessa maneira, se considerarmos que “o valor da forma emigra do plano estético para o plano semântico” (JOUVE, 2012, p. 49), veremos que tal fenômeno corrobora com a escritura polissêmica manifesta na produção literária do escritor cearense.

O fio do enredo, por sua vez, se desenrola com alguns nós pelo comprimento, e esses nós podem ser desfeitos – ou, no mínimo, afrouxados – na multiplicidade de significações e nas sugestões que permeiam seus contos, como podemos ver no excerto abaixo retirado d’*A sepultura*:

Tudo se fazia cúmplice: o silêncio dos dois homens, o ajudante que continuava à vontade no assento, as mãos graúdas enroladas na barriga, em modorra. O que antes não tivera qualquer sentido para Durvalina, crescia agora de significação: as pás ou enxadas, ferros outros que fossem, que vinham na carroceria e se entrechocavam a cada solavanco. O gesto do motorista dando-lhe a sobra do saco de pipocas transmitia-lhe certa confiança. Tudo precário, solto, vago. Notou que estava muito agarrada à bolsa. Melhor seria despregar-se dela. (CAMPOS, 1978, p. 30).

Através de uma escritura sintética e incisiva, o escritor mede as palavras e lança mão das minúcias, deixando a cargo do leitor o preenchimento dos vazios deixados intencionalmente no texto e a construção da imagem/cena proposta. Ainda assim, a densidade narrativa e o labor da linguagem não são, por isso, prejudicadas.

À medida que íamos tecendo essas considerações iniciais, objetivávamos reforçar o conhecimento sobre a escritura de Moreira Campos, cuja identidade literária tem como cerne a concentração da linguagem e a alta carga simbólica/sugestiva. Partindo desse ponto, iremos agora adentrar um pouco mais no universo literário desse autor, tomando como mote de estudo a obra *Os doze parafusos* (1978). No entanto, concentrar-nos-emos no *cotidiano*, categoria esta que se constitui como constante e inquestionável nas suas narrativas e de onde são retiradas as temáticas aí recorrentes, tais como: a desgraça, o sofrimento, a baixeza moral, a precariedade humana, entre outras. A partir de então, pretende-se neste trabalho investigar as questões existentes entre a referida categoria e os pequenos dramas retratados, a fim de nos aprofundarmos mais nesse real recriado por Moreira Campos.

2 O COTIDIANO FATÍDICO

A narrativa moreiriana é rarefeita, compactada, com diálogos escassos, cenas breves e o tempo narrativo fatiado. Por outro lado, é notória a recorrência à descrição, por exemplo, para dar conta do ambiente onde os dramas se desenrolam. Tal ambiente diz respeito ao cotidiano das personagens, ou seja, é na cotidianidade que as tragédias pessoais acontecem e onde as personagens se encontram imersas. Além do tempo, o cotidiano também é elemento insólito e corrosivo no enredo, servindo como pano de fundo para o destino sofrido e para a investigação das questões universais que dizem respeito ao ser humano. As condutas, as relações rotineiras e a “instância de familiaridade com o contorno” (KUJAWSKI, 1991, p. 35) são abaladas ou sofrem interferências significativas, mudando, assim, a trilha diária por onde caminham as personagens.

Primeiramente, é necessário que discutamos a categoria *cotidiano*, tomando como base, especialmente, o pensamento do estudioso Gilberto de Melo Kujawski. O *cotidiano* diz respeito ao dia a dia no qual o homem está mergulhado e que molda os fundamentos da vida humana. É aí onde apreendemos parte do mundo de forma mais imediata, permitindo-nos *estar*, resultando numa aparente segurança. Ademais, o cotidiano:

[...] inclui o indivíduo no plano da vida em comum com os outros, na vida de todos nós em comunidade. O cotidiano é basicamente comunal, ele integra o indivíduo na comunidade. A sucessão contínua dos dias e das noites, sem pausa, suscitando sempre as mesmas condutas e idênticas expectativas em relação aos outros e às coisas, momento após momento, na mesma ordem invariável, funciona como uma gramática comunitária irrecusável, que temos que preencher com nossa criatividade pessoal. (KUJAWSKI, 1991, p. 35).

Vemos, então, que o cotidiano se refere ao nosso entorno familiar que sustenta a construção individual e coletiva. É nessa sucessão contínua dos dias que o mundo se constitui como mundo, apesar de, geralmente, não percebermos isso de forma consciente; logo, é na cotidianidade que nossos rituais, comportamentos, experiências e atos vão se manifestando e compondo nossa vida. Apreender tal categoria nos faz entender como nos relacionamos com os padrões aí instalados, com as circunstâncias que nos assaltam no dia a dia e em que medida estamos envolvidos por elas.

Inferimos que o cotidiano confere certa mobilidade à vida humana e não pode ser visto como uma esfera que abarca um utilitarismo vazio e mecânico, pois:

A experiência reiterada do cotidiano nos insere no mundo como no leito firme de um rio, no qual fluímos nossa vida individual. [...] O cotidiano reflete toda uma cosmovisão trocada em miúdos, na medida da experiência

de cada dia sucedendo à véspera e antecedendo ao amanhã. (KUJAWSKI, 1991, p. 42).

O cotidiano instaura um ponto de referência para o homem, dando-lhe certa estabilidade e segurança. Não obstante, nele nascem novas necessidades e coocorrem várias reações, transgressões, conflitos, e tais fatores incorporam saberes que, por sua vez, se relacionam com as práticas realizadas na cotidianidade, moldam valores humanos, (trans)formam indivíduos e interferem significativamente na relação dos sujeitos com um objeto, com uma prática ou com outros sujeitos.

É nessa instância, a do cotidiano, que os homens atuam e na qual suas narrativas diárias se desenrolam. “A VIDA COTIDIANA é a vida de *todo* homem. Todos a vivem, sem nenhuma exceção, qualquer que seja seu posto na divisão do trabalho intelectual e físico” (HELLER, 2008, p. 31, grifos da autora). Estamos tão arraigados a ela que, para compreendê-la, faz-se necessário um afastamento ou sua suspensão temporária, tarefa esta que se mostra demasiado difícil.

Na literatura, as experiências cotidianas são reiteradas, a relação do homem com seu entorno familiar se mostra mais evidente e significativa, desestabilizando um leitor que, muitas vezes, passa a se perceber de maneira mais consciente como um ser agente e pertencente a essa esfera humana. No plano da narrativa, a reinvenção do cotidiano serve também como pano de fundo para a atuação das personagens e a sucessão de fatos ali expostos.

Moreira Campos, por exemplo, extrai formas elementares da vida cotidiana para “aprisionar” suas personagens e seus dramas a ela. Esse cotidiano torna-se fatídico porque encerra as tragédias pessoais das personagens que não veem escapatória, uma alternativa de fuga para o seu destino sofrido, se conformando com ele, como vemos no trecho retirado do conto *O peregrino*:

Palavras poucas. Mais os pressentimentos e a compreensão das duras coisas do mundo. Tanto que ela não se assustou quando ele um dia pousou a mão áspera, de muitos calos, um casco, sobre a sua coxa magra. Antes deu-se sem espantos. Um objeto. Sabia que os olhos dele já lhe varavam o vestido ralo à luz da trempe ou do dia. Entregou-se à sombra do oitizeiro, forrando-se com o próprio pano em que envolvia o prato. (CAMPOS, 1978, p. 11).

Percebemos no trecho acima um desamparo ontológico que está intimamente ligado ao cotidiano desértico traçado na narrativa. A vacuidade da existência é indiferente aos personagens, cuja comunicação se restringe a gestos e olhares. Nesse conto, o narrador pouco complacente frente à rudeza dos atos, o tom

comedido e a linguagem seca são características equivalentes ao dia a dia árido, como observamos abaixo:

Chão rude, áspero, mais de pedregulhos. [...] Os casebres em distância de léguas. Seres em farrapos, as calças dos homens em tiras dos joelhos para baixo, olho da enxada ao ombro. As mulheres mal podendo apresentar-se: os restos de roupa remendada não cobriam bem as vergonhas. [...] Nesse mundo o velho lavrava o roçado onde possível: o veio d'água, o poço barrento, que os músculos rijos por baixo da pele engelhada aprofundavam no verão maior (CAMPOS, 1978, p. 9).

O distanciamento espacial entre os casebres se reflete no isolamento individual dos sujeitos, onde cada um está mergulhado na sua própria individualidade particular, pois na vida cotidiana, “no caso do homem, a particularidade expressa não apenas seu ser ‘isolado’, mas também seu ser ‘individual’” (HELLER, 2008, p. 34-35); o trabalho, considerado momento constitutivo do cotidiano, faz a mediação entre o velho e o meio escasso em que ele vive, cujo espaço ressequido e áspero deixa marcas nas pessoas que ali habitam: meros farrapos, fragmentos mal remendados envoltos por um dia a dia marcado pela insensibilidade e pela negligência. Vidas secas que emergiram de uma rotina seca.

Segundo o professor e escritor Sânzio de Azevedo, “A matéria-prima dos contos de Moreira Campos está na vida” (1984, p. 52). No conto *O beijo*, portanto, vemos presente outra forma elementar da vida cotidiana: a conversa. A conversação cotidiana é profícua, pois propicia a troca de experiências e o reconhecimento do outro.

Ele lia o livro de viagens. [...] Terminara o capítulo em que o autor descrevia o banho no Mar Morto. Fechou o volume e espreguiçou-se com demora:
 – Ele diz que nas águas do Mar Morto o corpo flutua.
 A mulher, na nobreza dos seus cabelos grisalhos, acabou de amarrar o ponto de croché. Deteve-se com a agulha no ar:
 – Por causa do sal?
 – Sim. (CAMPOS, 1978, p. 24)
 Ali no gabinete, ele acendeu mais um cigarro e voltou ao Mar Morto.
 – Já é o quarto cigarro que você fuma hoje.
 – Tenho diminuído mais.
 – Nada.
 Ela se referiu ao artigo que lera na revista. Os americanos estavam condenando muito o fumo. Tinham mandado imprimir uma caveira nas carteiras de cigarro.
 – Frescura de americano.
 Expressões assim ainda a chocavam um pouco. (CAMPOS, 1978, p. 26).

Com uma linguagem mais leve, mas não menos concisa, esse conto fotografa um casal no avançar da idade na sua vida cotidiana. Testemunhamos aí uma conversa embalada pelos “sons domésticos”, resultantes do trabalho de Diva, a

empregada, que represa por um momento a passagem do tempo, a fim de que um passe a ver o outro e a se reconhecerem um no outro. A cumplicidade entre o casal não impede ainda que surjam surpresas, como a que vemos no trecho acima; ainda assim, o casal parece mostrar não sofrer de um mal-estar oriundo da insegurança vital, pois eles se encontram com os pés fincados na estabilidade da sua vida cotidiana. “Um casal vive a rotina dos dias, numa atmosfera de calma” (MONTEIRO, 1980, p. 49), haja vista que nada muda, a vida corre no seu percurso normal, rotineiro: “a canção de Diva no tanque, a modulação do sabiá na gaiola da área (...), o movimento maior de automóveis, buzinas”; ela entre o croché e as leituras, ele entre o magistério e o cuidado com as plantas de casa. Nada de trágico ocorre, ao contrário, instilado pelo sentimento de ternura – e, por que não, de amor – o homem beija o rosto da mulher, que aparentemente se surpreende, apesar de muito o conhecer.

Da mesma forma não ocorre com a idosa do conto *O grande medo*, acometida pela fragilidade da saúde e pela viuvez. Aproximando-se do fim da vida e vivendo sob a vigilância e os cuidados de Bá, uma preta velha, e a companhia de um filho esquizofrênico, repete incansavelmente à filha e ao genro que a visitam que não tem medo da morte. Triste e desolada, sua rotina é relatada pela empregada e o leitor apreende a decadência sofrida pela personagem:

[...] A filha indaga da preta se a mãe dormiu bem à noite, se passaram mais as tonturas. Já teve dois enfartes. É preciso muito cuidado, e não deixar que ela durma com a porta do quarto trancada, para não acontecer como da vez passada, em que caiu batendo com a cabeça na quina da cômoda. Terminou mais uma vez no hospital, com oito pontos e uma transfusão, porque perdera muito sangue. Voltou para casa com parte da cabeça raspada e o tampão de esparadrapo, o que me despertava discretamente a curiosidade: comparava-a com a mulher elegante e enérgica que fora, nos tempos áureos do marido. (CAMPOS, 1978, p. 68).

Observamos também que a decadência física da personagem e o prelúdio da morte são sintomáticos no ambiente ali instaurado.

[...] Cai o silêncio. Um silêncio de cinza, de manhã neutra, de velhice e estrago de móveis: o sofá furado, a mola aparecendo. É assim como um prelúdio, uma ante-sala da morte. Zuca detém o balanço da cadeira e olha demoradamente para o teto, de boca aberta.
– Medo nenhum da morte. Sei que ela vem. (CAMPOS, 1978, p. 70).

Os cuidados rotineiros e o espaço degradado só acentuam o clima de angústia e tristeza que assola a personagem. O cotidiano apresenta-se corroído pelos efeitos nocivos do tempo, que também atinge os móveis e a personagem, e pela

pressentida presença da morte, fazendo a personagem ser conduzida, no fim, pela implacável certeza da efemeridade da vida. Segundo Kujawski: “A vida humana se articula primordialmente no cotidiano, que é onde a crise nos atinge em caráter radical e universal, a saber, como *impossibilidade de viver*” (1998, p. 54). Dessa maneira, a idosa forma uma atitude pessimista em face do entorno familiar carcomido que a rodeia e que só reforça o inevitável.

No conto *Antônio em três tempos*, é notória a fragmentação do personagem e de como tal fato é influenciado pela sua vida cotidiana. A personalidade de Antônio é mutável e isso já se constata pelo modo como ele é chamado em cada fase de sua vida: no primeiro tempo (infância), ele é denominado de Tonho; no segundo (início da vida adulta), passou para Seu Antônio; e no terceiro tempo (início da velhice) é conhecido como Antônio Coelho Cavalcânti. A individualidade se reduz a máscaras e o cotidiano impõe cada uma delas.

No primeiro tempo, ele tinha doze anos e atendia por Tonho. (...) Menino educado, de bons hábitos: pajeado para ir ao grupo escolar, e à tardinha, depois de assear-se, sentava-se na larga sombra da calçada ao vai-vém da cadeira de balanço. Menino de princípios e o único que não era moleque naquela terra de moleques e de gente sem governo. [...]

No segundo tempo, ele já atendia por Antônio ou Seu Antônio, conforme o caso, e era funcionário do Banco, chefe da carteira de importação. A mesa atulhada de papéis, livros, contratos, formulários, que conhecia de cor, o lápis atrás da orelha, o cinzeiro cheio de pontas de cigarro [...].

Ja muitas vezes pela noite: serões na agência central.

[...] O próprio gerente, ao retirar-se tarde, enquanto abria a porta do automóvel, exaltava-o:

– É um grande funcionário!

[...] Quando se descobriu a fraude, o gerente entrou em pânico: o rombo era enorme. [...]

Antônio, demitido. [...]

No terceiro tempo, Antônio, anos depois, aparece no Rio Grande do Sul, com uma florescente indústria de laticínios. O mesmo homem ativo, desganhado (meio calvo), o lápis atrás da orelha, em ordens de comando no seu escritório de ar condicionado. Dirige seu próprio automóvel, e por último o seu nome todo – Antônio Coelho Cavalcânti [...].

No trecho acima, parece haver certa vinculação do comportamento do personagem à cada vida cotidiana imposta a ele. A cotidianidade também inconstante perde sua função de mediadora entre o indivíduo e o mundo, “a univocidade do cotidiano foi quebrada”, fazendo com que o personagem se ajuste, “conforme o caso”, à realidade que se coloca para ele, alterando sua conduta segundo a circunstância na qual se encontra. Essa desagregação do cotidiano se apresenta em três planos temporais diferentes, marcados por um jogo com os tempos verbais (era, atendia/aparece, dirige),

nos quais cada fase da vida de Antônio é narrada de modo aparentemente isolado, sem perder o elo temático.

Apesar de nos debruçarmos em alguns contos, nossa leitura se verifica em toda a obra *Os doze parafusos* (1978). A partir do exposto até aqui, constatamos como o processo criativo do escritor Moreira Campos se valeu do cotidiano ordinário somado a um trato linguístico singular que compunha suas narrativas, aprisionando as personagens a suas fatalidades e rotinas e problematizando questões universais ligadas ao homem: a morte, a velhice, o dia a dia, a desgraça, o sofrimento, entre outras.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através da discussão aqui tecida, percebemos como os contos de Moreira Campos, em sua grande parte, ressaltam uma visão pessimista do cotidiano, no qual nada escapa à fatalidade, ao trágico. Os dramas pessoais são conduzidos pela mísera rotina vivida pelas personagens e onde quase tudo fica no plano do não-dito, num discurso ambivalente, no qual sua linguagem enxuta não empobrece a nobreza da sua produção literária.

Segundo a estudiosa Agnes Heller, a “vida cotidiana está carregada de alternativas, de escolhas” (2008, p. 39). No entanto, na narrativa moreiriana isso não acontece: não há opção nenhuma de saída da rotina áspera e sem sentido para seus atores; o sentimento de impotência se impõe sobre eles e a cotidianidade cai implacável sobre suas cabeças. Ressaltamos aqui que a relação entre o cotidiano e o fim trágico das personagens não é algo definido em toda a sua obra; no entanto, raros são os contos onde há leveza e o cotidiano é apenas testemunhado em seu curso normal, como em *O Beijo*. Ainda assim, algo sempre ocorre e interfere significativamente na vida cotidiana das personagens.

Dessa forma, ressalta-se que, no âmbito da interpretação, é mister que atentemos ao “estabelecimento de correlações entre os diversos símbolos da obra” (MONTEIRO, 1980, p. 95) e às sugestões propostas pelo autor no decorrer da sua narrativa. O enlace trágico ao cotidiano fatídico não se estabelece em vão: tal relação problematiza o humano, especialmente, pela forte inclinação realista que o escritor manifesta em seus contos. Na observação da realidade, o autor abre a janela da rotina de suas personagens, conduzindo-as a um fim quase sempre dramático. As condições infra-humanas sob as quais se encontram se ajustam a uma moldura animalesca, lúgubre ou

abjeta do cotidiano. As narrativas são “como ‘instantâneos’ do cotidiano, largados ao leitor”, para que este atue como coautor e lance mão da sua intuição instigada.

Por fim, salientamos que nossa leitura pretende ser uma pequena contribuição na seara dos estudos literários, a fim de também destacar a importância desse escritor para o cenário literário, não somente cearense, mas brasileiro também. O modo como procurou tratar do homem e dos questionamentos que o perseguem, os recursos utilizados para captar a realidade, a vida cotidiana e sua reinvenção através da linguagem num todo complexo significativo eivado de símbolos e sugestões, colocam Moreira Campos num patamar de excelência literária que não se pode desconsiderar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, Antônia Lucineide de Pessoa. A versatilidade temática em Moreira Campos. **Revista de Letras**, Fortaleza, v. 8, n. 1, p. 151-165, 1985.

AZEVEDO, Sânzio de. Moreira Campos e a arte do conto. **Revista de Letras**, Fortaleza, v. 7, n. 1/2, p. 43-52, 1984.

CAMPOS, Moreira. **Os doze parafusos**. São Paulo: Cultrix, 1978.

CAMPOS, Moreira; BARROSO, Antônio Girão; MAIA, José Barros. **Roteiro Sentimental de Fortaleza**: depoimentos de história oral de Moreira Campos, Antônio Girão Barroso e José Barros Maia. Fortaleza: Ed. UFC – NUDOC/SECULT, p. 23-102, 1996.

ECO, Umberto. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo, Perspectiva, 1969.

HELLER, Agnes. Estrutura da vida cotidiana. *In*: _____. **O cotidiano e a história**. Trad. Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

JOUVE, Vincent. Da forma ao conteúdo. *In*: _____. **Por que estudar literatura?**. Trad. Marcos Bagno e Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2012.

KUJAWSKI, Gilberto de Melo. A crise do cotidiano. *In*: _____. **A crise do século XX**. São Paulo: Editora Ática, 1991.

MONTEIRO, Lemos. **O discurso literário de Moreira Campos**. Fortaleza: Edições UFC, 1980.

O GRANDE APRENDIZ: JOSÉ SARAMAGO VIT POUR DIRE QU'IL EST

Francisco Wilton Lima Cavalcante⁴⁷

Odalice de Castro Silva⁴⁸

Resumo

Quando, em 1975, José Saramago (1922-2010) perdera seu emprego no *Diário de Notícias* e vira-se forçado a tomar a “grande decisão” de sua vida: tornar-se escritor, contava já quase sessenta anos, e certamente não imaginava que se firmaria como um dos grandes romancistas do século XX. Cultivando de forma particular os gêneros e tendências artístico-culturais, descobriu, revisitou seu percurso literário e nos mostrou os movimentos de desenvolvimento de sua obra, que compreende, desde a primeira publicação – *Terra do pecado* (1947) –, até a última em vida – *Caim* (2009) –, mais de sessenta anos de produção. Num momento de extrema sinceridade, a 6 de maio de 1994, ele escreveu em seu diário, *Cadernos de Lanzarote* (1997), que “on vit pour dire qui on est” – “vivemos para dizer quem somos”. Essa necessidade de dizer quem ele é levou-o a afirmar constantemente que, em sua literatura, estão impressas as marcas de sua vida; e que o leitor, ao adentrar o universo ficcional do escritor, não procura ler o romance, mas o romancista. Este breve ensaio tem o intuito de refletir a respeito de sua obra e dialogar com o que nela há do próprio Saramago, com destaque para as “passagens” ficcionais e pessoais decisivas dessa trajetória.

Palavras-chave: Literatura Portuguesa. Romance. Memória.

Abstract

When, in 1975, José Saramago (1922-2010) lost his job at *Diário de Notícias* and felt forced to take the “big decision” of his life: to become a writer, he was almost sixty years, and certainly had not imagined that he would become one of the greatest novelists of the twentieth century. By nurturing, in a particular way, the artistic and cultural genres and trends, he found out, revisited his literary career and showed us the movements of development of his work, which comprises since the first publication – *Terra do pecado* (1947) - until the last, still alive - *Caim* (2009) - more than sixty years of production. In a moment of extreme sincerity, 6 May 1994, he wrote in his diary, *Cadernos de Lanzarote* (1997), “on vit pour dire chi on est” – “we live to tell who we are”. This need to say who he is led him to affirm, constantly, that in his literature, the marks of his life are printed; and that the reader, by entering into the fictional universe of the writer, do not look up to read the novel, but the novelist. This short essay aims to reflect on his work and dialogue about what there is of Saramago himself, in it, highlighting the fictional and personal “passages”, decisive of this trajectory.

Keywords: Portuguese Literature. Novel. Memory.

1 LEVANTADO DO CHÃO

⁴⁷ Aluno do Mestrado Acadêmico em Letras – Literatura Comparada, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará (UFC).

⁴⁸ Professora Associado IV, de Teoria Literária e Literatura Comparada, no Departamento de Literatura da UFC.

Mesmo que sejamos levados a crer que não há impedimentos quando se quer algo, que os talentos brilham de um jeito ou de outro, não podemos negar que há, em cada lugar, em cada contexto, fatores que podem dificultar, ou mesmo impedir, a divulgação, o florescimento, a vivência desses talentos. Sejam sociais, políticos, morais ou religiosos, tais talentos (pessoas) podem de alguma forma ser impelidos ao silêncio, por vontade própria, por pressão externa, censura oficial ou falta de condições mínimas de subsistência.

Embora não possamos estabelecer padrões quanto ao percurso dos escritores ou dos artistas – muitos deles têm origem humilde –, surpreendemo-nos ainda quando nos deparamos com casos em que parecem brotar, do chão muitas vezes infértil de duras realidades, talentos que nos mostram que padrões, se os há, não devem ser regra nem eterna medida de valor.

Percorrendo um caminho que talvez não fizesse ninguém vislumbrar nele um possível escritor, José Saramago estava, contudo, desde a infância, plantando as sementes, ou melhor: colhendo os frutos do mundo a sua volta, os quais lhe permitiriam retornar, revisitar, já adulto, aquela época longínqua em que ouvia as histórias do avô, Jerónimo Melrinho, e os conselhos da avó, Josefa Caixinha.

Num Portugal em que apenas um quinto da população habitava centros urbanos, com taxas elevadas de analfabetismo (cerca de 61,8%) e de mortalidade (143,6 por mil), e em que a expectativa de vida era de 47 anos, nasceu o menino pobre que, para ler, tinha apenas dois livros: um guia de conversação de português-francês e a *Toutinegra do moinho*, de Émile de Richebourg, ambos de outra pessoa. (LOPES, 2010). A casa, portanto, não foi a grande fonte que permitiu a Saramago adentrar o mundo das letras, mas a escola, que passou a frequentar tempos depois.

Na infância, os filmes de terror, os de comédia, algumas peças teatrais, ou simplesmente o momento de ouvir, por parte dos amigos, o enredo dos filmes a que não pôde assistir, criavam o gosto pelas mais variadas expressões culturais (LOPES, 2010). Pelo cinema, por exemplo, sua sensibilidade foi frequentemente tocada. Já adulto, manteve o costume de assistir, sempre que possível, a produções de diferentes gêneros: *A Guerra das Estrelas*, *Dia de Cão*, *Indiana Jones e o Tempo Perdido* (AGUILERA, 2008), ou *A Lista de Schindler*, assistido a 8 de março de 1994:

Parecia que não me ia acontecer nada hoje, e vi *A Lista de Schindler* de Spielberg. Depois de tantos filmes sobre o holocausto, imaginava eu que já não haveria mais nada para dizer. Em três horas de imagens arrasadoras,

Spielberg fez voltar tudo ao princípio: o homem é um animal feroz, o único que verdadeiramente merece esse nome. (SARAMAGO, 1997, p. 244).

Essa perplexidade diante dos absurdos do mundo, da derrota da Razão, sentimento que se lhe afluía também ao contemplar os quadros do pintor espanhol Francisco de Goya, ele a reiterava constantemente, como que para nunca esquecer.

Em ambientes desfavoráveis ao cultivo da leitura, José Saramago pôde encontrar quase que exclusivamente na biblioteca da escola a fonte para seu amadurecimento intelectual. Foi lá que, por acaso, encontrou uma revista com odes de Ricardo Reis, que ele acreditava ser realmente uma pessoa (LOPES, 2010), e não uma entre tantas das imaginárias, de Fernando Pessoa. Ricardo impactou o jovem Saramago a tal ponto, que seu terceiro grande livro, na opinião dele próprio, é *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), personagem revisitada no ano da morte de Pessoa.

Antes, porém, de ficcionalizar o heterônimo do poeta, ele havia resgatado as raízes das quais nasceu, do campo, da simplicidade da casa humilde onde, com os avós maternos, resistia às atribulações de momentos sofridos, porém dos quais ele guardava as melhores lembranças, entre as de todos os parentes, como relata no discurso de recepção do Prêmio Nobel de Literatura de 1998:

O homem mais sábio que conheci em toda a minha vida não sabia ler nem escrever. Às quatro da madrugada, quando a promessa de um novo dia ainda vinha em terras de França, levantava-se da enxerga e saía para o campo, levando ao pasto a meia dúzia de porcas de cuja fertilidade se alimentavam ele e a mulher. Viviam desta escassez os meus avós maternos, da pequena criação de porcos que, depois do desmame, eram vendidos aos vizinhos da aldeia, Azinhaga de seu nome, na província do Ribatejo. Chamavam-se Jerónimo Melrinho e Josefa Caixinha esses avós, e eram analfabetos um e outro. (SARAMAGO, 2013, p. 71).

De lembrança, assim como dos amigos de cinema que contavam os enredos dos filmes não assistidos, Saramago guardou os momentos em que seu avô contava-lhe incríveis histórias até a madrugada, um avô que “[...] era capaz de pôr o universo em movimento apenas com duas palavras.” (SARAMAGO, 2013, p. 73). Todas essas lembranças certamente confluíram para um romance que também trata de sua raiz: *Levantado do chão*, de 1980.

Atuou como serralheiro mecânico e, concomitantemente, visitava as bibliotecas, passando a comprar com mais frequência os próprios livros quando, por sua competência na escrita e pelos conhecimentos de matemática, subiu de cargo e começou a exercer funções administrativas (LOPES, 2010). Dessa época, década de 1930, constam suas primeiras produções: poemas, como este, inscrito num prato para a então

namorada, futura esposa e mãe de sua única filha (Violante Saramago), a artista plástica Ilda Reis:

Cautela, que ninguém ouça.
O segredo que te digo:
Dou-te um coração de louça
Porque o meu anda contigo.
(SARAMAGO *apud* LOPES, 2010, p. 27).

De 1947, porém, consta sua primeira publicação: *Terra do pecado*, que tinha *A viúva* por título inicial. Como observa João Marques Lopes (2010), contrariando o suposto silêncio entre esse primeiro romance e a publicação seguinte: *Os poemas possíveis*, de 1966, Saramago na verdade produziu intensamente após *Terra do pecado*, sobretudo poemas. A partir de 1953, mesmo com o silêncio da editora para a qual enviou *Claraboia*, publicado postumamente, ele dedicou-se a projetos ligados às letras, exercendo as atividades de crítico literário e tradutor, por exemplo. Embora tendo publicado o terceiro livro: *Provavelmente alegria*, em 1970, e vários outros, de diferentes gêneros, ao longo dessa mesma década, ele observa que foi somente com o desafio de escrever *Levantado do chão* que decidiu confrontar, encarar a possibilidade de viver da escrita.

2 A GRANDE DECISÃO

Foi nesse romance que Saramago se concentrou após perder seu emprego no então extinto *Diário de Notícias*. À época, ele já atuava como jornalista, tradutor – sua principal fonte de renda – e tinha publicado os livros *Terra do pecado* (1947), *Os poemas possíveis* (1966), *Provavelmente alegria* (1970), *Deste mundo e do outro* (1971), *A bagagem do viajante* (1973), *As opiniões que o DL teve* (1974), *O ano de 1993* (1975), e trabalhava para a publicação dos livros *Os apontamentos* (1976), *Manual de pintura e caligrafia* (1977), bem recebido pela crítica. Em 1978, saíra o livro de contos *Objecto quase* (1978) e, em 1979, por encomenda de Luzia Maria Martins, a peça *A noite* (1979), enquanto ele trabalhava ainda na escrita de *Levantado do chão*, concluído somente em outubro de 1979. Em entrevista a Miguel Gonçalves Mendes, ele conta a respeito do momento em se vira sem emprego e forçado a decidir-se ou não pela escrita literária:

Então aí é que eu tomo a grande decisão da minha vida. Não tinha trabalho, ninguém mo ofereceu, e eu não o procurei. E foi perguntar-me a mim mesmo

se realmente tinha alguma coisa para dizer que valesse a pena sentar-me e escrever. Foi esse o grande momento da minha vida. Vou para o Alentejo, para uma unidade coletiva de produção – Boa Esperança –, instalo-me lá, e desse tempo sai o romance *Levantado do chão*. O romance saiu em 1980, foi bem recebido.... um romance muito sério, muito sério mesmo. E, em 1982, sai o *Memorial do convento* e, em 1984, *O ano da morte de Ricardo Reis*, e assim sucessivamente até os dias de hoje. Se há um momento na minha vida que é um momento-chave é esse, o momento da decisão: é agora ou nunca que eu vou saber finalmente se sou escritor ou se não sou escritor. E tinha sessenta anos [...] (MENDES, 2012, p. 44).

Para a produção do *Levantado...*, iniciou uma pesquisa com camponeses durante cerca de três meses, no ano de 1976; colheu o material necessário e, após concluído o livro, confessou:

Um escritor é um homem como os outros: sonha. E o meu sonho foi o de poder dizer deste livro, quando o terminasse: “Isto é o Alentejo”. Dos sonhos, porém, acordamos todos, e agora eis-me não diante do sonho realizado, mas da concreta e possível forma do sonho. Por isso me limitarei a escrever: “Isto é um livro sobre o Alentejo”. (SARAMAGO, 1982, contracapa).

Com mais de duzentas páginas de anotações, entrevistas, relatos, observações, voltou Saramago com um imenso trabalho por fazer. Escrevia até a página 24 ou 25 da maneira convencional. Mas então, a partir daí,

[...] e talvez esta seja das coisas mais bonitas que me aconteceram desde que estou a escrever, sem o ter pensado, quase sem me dar conta, começo a escrever assim: interlignado, interunindo o discurso directo e o discurso indirecto, saltando por cima de todas as regras sintácticas ou sobre muitas delas. O caso é que, quando cheguei ao final, não tive outro remédio senão voltar ao início para deixar as 24 primeiras páginas como as outras. (ARIAS, 2003, p. 74).

Qual um contador de histórias, o narrador faz-nos percorrer a narrativa como numa roda de conversa. E não é de se estranhar, assim como no *Levantado...*, no *Memorial do convento* (1982), na *História do cerco de Lisboa* (1989), por exemplo, termos a figura do contador – mesmo que ocasional – de histórias, que ocupa papel importante, ao propiciar um momento de suspensão, em etapas, da narrativa principal para um deleite bem particular do “causo”, o que não quer dizer, contudo, que o próprio estilo de narrar de Saramago seja desprovido do teor oral característico desses e de outros romances. Ele próprio, o Saramago contador, não resiste; é levado a contar suas histórias, e vemos isso em seu narrador, que, no início de *Levantado do chão*, no que poderíamos chamar de prólogo, após uma apresentação quase que ensaística, insiste:

E esta outra gente quem é, solta e miúda, que veio com a terra, embora não registada na escritura, almas mortas, ou ainda vivas? A sabedoria de Deus, amados filhos, é infinita: aí está a terra e quem a há-de trabalhar, cresci e multiplicai-vos. Cresci e multiplicai-me, diz o latifundiário. Mas tudo isto pode ser contado doutra maneira. (SARAMAGO, 1982, p. 14).

“Esta outra gente” aparece também no *Memorial do convento*, na *História do cerco...* São todos aqueles que ficam à margem da história oficial, os que são desprezados enquanto “heróis” do dia-a-dia, sofredores de quase sempre. Com base em suas pesquisas, mas talvez recuperando realidades ainda constantes em sua infância, ele nos mostra personagens muitas vezes passageiras, que figuram no romance para formar o quadro que o narrador constrói do povo sofrido, permeado por fino humor:

Viva a república, Viva. Patrão, quanto é o jornal agora, Deixa ver, o que os outros pagarem, pago eu também, fala com o feitor, Então quanto é o jornal, Mais um vintém, Não chega para a minha necessidade, Se não quiseres, mais fica, não falta quem queira, Ai minha santa mãe, que um homem vai rebentar de tanta fome, e os filhos, que dou eu aos filhos, Põe-nos a trabalhar, E se não há trabalho, Não faças tantos, Mulher, manda os filhos à lenha e as filhas ao rabisco da palha, e vem-te deitar, Sou a escrava do senhor, faça-se em mim a sua vontade, e feita está, homem, eis-me grávida, pejada, prenhe, vou ter um filho, vais ser pai, não tive sinais, Não faz mal, onde não comem sete, não comem oito. (SARAMAGO, 1982, p. 33).

Admirador do Iluminismo, Saramago guardou uma imagem (não de todo) romântica do século das Luzes até o fim da vida. Situa nesse século uma base cultural e civilizacional que ele contrasta com a chamada pós-modernidade:

Estamos ou não perante uma obra-ensaio sobre a condição pós-moderna? É um tipo de observação que podemos fazer, sobretudo a partir de *Ensaio sobre a cegueira*. [...] Existe, pois, um processo reflexivo ligado à pós-modernidade e ao questionamento. Estamos no fim de uma civilização e num processo de passagem de um tempo com raízes na Revolução Francesa, no Iluminismo, na Enciclopédia, que tende a desaparecer. Não sei o que virá. (SARAMAGO *apud* LOPES, 2010, p. 147).

Essas raízes contornam o *Memorial do convento*. Juntam-se um compositor italiano: Domenico Scarlatti, um sacerdote e inventor luso-brasileiro: Pe. Bartolomeu Lourenço de Gusmão, ambas figuras históricas, um soldado maneta: Baltasar Sete-Sóis, e uma jovem que consegue enxergar as vontades por dentro de cada pessoa, e por quem Baltasar se apaixona: Blimunda Sete-Luas.

A Inquisição portuguesa durou até a primeira metade do século XIX. Situada no século anterior, a narrativa de Saramago resgata o que de pior se fez em nome da religião, e seu humanismo aflora na obra, ao se juntar, simbolicamente, como (suposto) personagem, aos que ele próprio criou. No excerto, acompanhamos mais um

auto-de-fé, e constatamos o narrador se debruçar sobre a situação com os olhos e a voz – diríamos – do escritor, na mais pura e honesta simplicidade:

Que se há-de dizer, por exemplo, desta freira professora, que era afinal judia, e foi condenada a cárcere e hábito perpétuo, e também esta preta de Angola, caso novo, que veio do Rio de Janeiro com culpas de judaísmo, e este mercador do Algarve que afirmava que cada um se salva na lei que segue, porque todas são iguais, e tanto vale Cristo como Mafoma, o Evangelho como a Cabala, o doce como o amargo, o pecado como a virtude, e este mulato da Caparica que se chama Manuel Mateus, mas não é parente de Sete-Sóis, e tem por alcunha Saramago, sabe-se lá que descendência a sua será, e que saiu penitenciado por culpas de insigne feiticeiro, com mais três moças que diziam pela mesma cartilha, que se dirá de todos estes e de mais cento e trinta que no auto saíram, muitos irão fazer companhia à mãe de Blimunda, quem sabe se ainda está viva. (SARAMAGO, 1994, p. 94-95).

Eis a “grande Voz” e o “grande Olho” de Saramago, no dizer de Conceição Madrugá (1998, p. 15); os mesmos tão vivamente encontrados em muitos outros de seus romances. Assim constatamos no *Evangelho segundo Jesus Cristo*, de 1991, ou em *Caim*, de 2009, sua última obra publicada em vida, nas quais o escritor, professadamente ateu – mas assumidamente religioso –, revisita sua base, mais que religiosa, cultural: a cristã, e confronta os textos bíblicos segundo sua própria crença.

Revisitando essa trajetória então em andamento, o escritor revelava o sentimento, a incompreensão que permeava seu “aparecimento” efetivo na cena cultural portuguesa, quando começava a ganhar alguma notoriedade:

A pergunta que se fazia, embora não tivesse sido formulada exatamente assim, quando eu comecei a publicar, já um homem de sessenta anos, os livros mais sérios, mais importantes que eu fiz até hoje, a pergunta era esta: E donde é que este gajo saiu? Donde é que este gajo saiu, não saiu da universidade, não saiu de grupos intelectuais, não saiu de parte alguma, não se sabe nada de onde é que este gajo saiu, depois escreve um livro que se chama *Levantado do chão*, depois escreve outro melhor ainda que se chama *Memorial do convento*, outro melhor ainda que os outros dois que é *O ano da morte de Ricardo Reis*, e continuar a escrever até hoje. [...] Você crê que isso se perdoa? (MENDES, 2012, p. 118).

A partir de uma série de livros que ele que avaliava tratarem da “estátua”, finalizada com o *Evangelho segundo Jesus Cristo*, de 1991 – vetado de concorrer a um prêmio literário europeu, e motivo de seu autoexílio em Lanzarote, nas Ilhas Canárias/Espanha –, iniciou-se a procura pela “pedra”, a matéria de que é feita a estátua:

Com este livro terminou a estátua. A partir de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, e isto sei-o agora que o tempo passou, começou outro período da minha vida de escritor, no qual desenvolvi novos trabalhos com novos horizontes literários, dispondo portanto de elementos de juízo suficientes para

afirmar com plena convicção que houve uma mudança importante no meu ofício de escrever; Não falo de qualidade, falo de perspectiva. É como se desde o *Manual de Pintura e Caligrafia* até *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, durante catorze anos, me tivesse dedicado a descrever uma estátua. O que é a estátua? A estátua é a superfície da pedra. Descrever a estátua, o rosto, o gesto, as roupagens, a figura, é descrever o exterior da pedra, e essa descrição, metaforicamente, é o que encontramos a que me referi até agora. Quando terminei *O Evangelho* ainda não sabia que até então tinha andado a descrever estátuas. Tive de entender o novo mundo que se apresentava ao abandonar a superfície da pedra e passar para o seu interior, e isso aconteceu com *Ensaio sobre a Cegueira*. Percebi, então, que alguma coisa tinha terminado na minha vida de escritor e que algo diferente estava a começar. (SARAMAGO, 2013, p. 42).

Nessa “passagem”, é notável – embora esse fundo ideológico subjaza a suas obras anteriores – uma intensificação da interpretação da sociedade contemporânea, com elementos recorrentes, como a crítica ao capitalismo, os discursos enganadores a respeito da democracia, a crise aguda de valores e a crise de identidade do sujeito pós-moderno, para nos valermos da terminologia usada por ele próprio. No entanto, aos que pudessem, ou poderão, acusá-lo de fazer literatura panfletária, ele declara: “Minha literatura reflete, de alguma forma, as posturas que ideologicamente assumo, mas não é um panfleto.” (SARAMAGO, 2010, p. 344). O teor político que percorre obras dessa fase não se sobrepõe às ficções criadas por ele; em vez disso, soma-se a elas. Mesclam-se o poder criativo do autor com sua visão de mundo, direito inegável de qualquer pessoa.

3 A “GRANDE VOZ” E O “GRANDE OLHO”

Essa “grande Voz” e esse “grande Olho”, de fala Conceição Madrugá, autora do livro *A paixão segundo José Saramago*, também os encontramos nos romances dessa fase, marcados pelas grandes questões norteadoras, de caráter existencial, ontológico ou sociopolítico, da prosa saramaguiana de finais do século XX e inícios do XXI: o que aconteceria se (quase) todos cegássemos? – é a pergunta do *Ensaio sobre a cegueira* (1995); o que aconteceria se eu encontrasse um duplicado de mim próprio? – é a situação apresentada pelo romance *O homem duplicado* (2002); o que aconteceria se a maioria dos eleitores votasse em branco? – questiona o *Ensaio sobre a lucidez* (2004); o que aconteceria se ninguém mais morresse? – indaga o romance *As intermitências da morte* (2005).

Ao possível leitor desses romances – o que ainda não as leu, que tem alguma curiosidade por seus enredos e os conhece por essas breves “sinopses” –, essas

perguntas, essas propostas ficcionais são realmente tentadoras. Contudo, elas não se resumem a isso, o que é ainda melhor.

A segunda das epígrafes do *Memorial do convento* pode nos auxiliar: “Je sais que je tombe dans l’inexplicable, quando j’affirme que la réalité – cette notion si flottante –, la connaissance la plus exacte possible des êtres est notre point de contact, et notre voie d’accès aux choses qui dépassent la réalité.”⁴⁹ (YOURCENAR *apud* SARAMAGO, 1994, p. 9). A chave de interpretação tomada de empréstimo de Marguerite Yourcenar aponta para uma perspectiva de análise que nos força a encarar os romances de Saramago – e aqui aludimos mesmo aos posteriores ao *Memorial...* – em diversas “vias de acesso”: a ficcional, a memorialista, a sociopolítica, a psicológica, a cultural, nenhuma delas excludente em relação às demais.

No *Ensaio sobre a cegueira*, por exemplo, o plano ficcional compreende a real epidemia de cegueira, com a qual é acometida a população dum país fictício, num tempo indeterminado textualmente, mas situado por Saramago como sendo nosso presente, em confrontação com o passado do escritor, sua infância; ao mesmo tempo, como observa Linhares Filho (2010, p. 89), comporta um viés alegórico, ao se inserir “no âmago do ensinamento da mensagem”.

De modo semelhante, os planos ficcionais de *As intermitências da morte* e de *Ensaio sobre a lucidez*, notadamente distintos, uma vez que o primeiro narra os desdobramentos de quando a morte para de matar, e o segundo, o que acontece quando a maioria da população, misteriosamente, vota em branco num processo eleitoral, guardam semelhanças – diríamos – teóricas: em ambas as obras, governos supostamente democráticos mostram a verdadeira face de uma democracia aparente, permeada pela manipulação e pela tentativa incessante de controle dos cidadãos.

Esses romances são as confissões sinceras, os projetos utópicos – sem programas ou imagens rígidas do futuro –, as desilusões e temores em face de um mundo, como ele mesmo dizia, em crise. Se afirmava que escrevia somente para si, e não tinha em mente nenhum leitor determinado (MENDES, 2012), quando questionado se cria mesmo no que dissera tempos atrás: “vivemos para dizer quem somos”, ele complementou: “Eu creio que o sentido tem suas raízes em algo que podemos perceber a todo instante, o fato de estarmos sempre buscando conhecer o outro. E se buscarmos conhecer o outro, de forma direta ou indireta, voluntária ou involuntária, também estamos a tentar dizer quem somos.” (ARIAS, 2003, p. 26).

⁴⁹ “Eu sei que caio no inexplicável quando afirmo que a realidade – essa noção tão flutuante –, o conhecimento mais exato possível dos seres, é nosso ponto de contato, e nossa via de acesso às coisas que ultrapassam a realidade.” (Tradução nossa).

Entender o outro: assim fez a “mulher do médico” no *Ensaio sobre a cegueira*, ou o desconhecido, de alcunha Saramago, que “era levado” num auto-de-fé do *Memorial do convento*, ou o nobre Mogueime para com sua amada, na *História do cerco de Lisboa*. Assim fez Saramago.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Seu pedido para o pós-morte foi somente um, e dirigido à esposa – Pilar del Rí. Assim como Augusto dos Anjos, acreditava que, de certa maneira: “Quando pararem todos os relógios/ De minha vida, e a voz dos necrológicos/ Gritar nos noticiários que eu morri,/ Voltando à pátria da homogeneidade,/ Abraçada com a própria Eternidade/ A minha sombra há de ficar aqui!” (ANJOS, 2001, p. 18). Pediu então à Pilar: “De vez em quando, quando te lembrares de mim, põe uma florzinha em cima da pedra para eu pensar que ainda estou a ser recordado.” (MENDES, 2012, p. 86). Como hoje.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILERA, Fernando Gómez. **José Saramago**: a consistência dos sonhos. Cronobiografia. Tradução de António Gonçalves. Lisboa: Caminho, 2008.

ANJOS, Augusto dos. **Todos os sonetos**. Porto Alegre: L&PM, 2001.

ARIAS, Juan. **José Saramago**: o amor possível. Entrevista a Juan Arias. Tradução de Rubia Prates Goldoni. Rio de Janeiro: Manati, 2003.

FILHO, Linhares. Uma leitura de Ensaio Sobre a Cegueira, de José Saramago. *In*: BARROS, Patricia E. L.; MARTINS, Elizabeth D.; PONTES, Roberto. (Orgs.). **Falas & Textos**: Escritos de Literatura Portuguesa. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2010.

LOPES, João Marques. **Saramago**: biografia. São Paulo: Leya, 2010.

MADRUGA, Maria da Conceição. **A Paixão Segundo José Saramago**: A Paixão do Verbo e o Verbo da Paixão. Porto: Campo das Letras; Profedições, 1998.

MENDES, Miguel Gonçalves. **José e Pilar**: conversas inéditas. Tradução das falas de Pilar em espanhol por Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SARAMAGO, José. **As palavras de Saramago**: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas. Seleção e organização de Fernando Gómez Aguilera. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **Cadernos de Lanzarote**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo**. Belém: ed.ufpa; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013.

_____. **Levantado do chão**: romance. São Paulo: DIFEL, 1982.

_____. **Memorial do convento**: romance. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

O OLHAR DA CORUJA: MOREIRA CAMPOS NO CINEMA

Marcelo Magalhães Leitão⁵⁰

Resumo

Diversos estudos têm ressaltado que conto de Moreira Campos evoluiu para a concisão. No particular do conto "As corujas", um dos mais lembrados exemplos dessa evolução, a narrativa é algo mágica, no sentido Propp atribui às narrativas ancestrais. Simbolicamente, o aspecto estático desse conto poderia ser associado ao olhar tanatológico da coruja. Tal simbolismo sugere leituras intertextuais, como a do conto com "O Corvo", com o soneto "O morcego", de Augusto dos Anjos, e serve de inspiração à produção contemporânea do curta-metragem, na representação de sua atmosfera misteriosa.

Palavras-chave: Conto. Moreira Campos. Intertextualidade. Narrativa mágica.

Abstract

Several studies have pointed out that Moreira Campos' short story evolved to concision. In a particular way, the short story "The owls", one of the most memorable examples of this evolution, the narrative is something magical, in the sense that Propp assigns to ancestral narratives. Symbolically, the static aspect of this short story could be associated with the thanatologist look of the owl. This symbolism suggests intertextual readings, such as the short stories with "The Raven", with the sonnet "The Bat", by Augusto dos Anjos, and serves as inspiration of the contemporary production of the short film, in representing its mysterious atmosphere.

Keywords: Short story. Moreira Campos. Intertextuality. Magical narrative.



Imagem de "As Corujas" (2009), de Fred Benevides.

Os olhos fulgem parados e indefesos na noite. Seriam nossos olhos diante da escuridão cerrada da narrativa agourenta? Que olhos nos olham em voos

⁵⁰ Professor de Literatura Brasileira, no Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará (UFC).

impresentidos? Com que olhos miramos o sopro de morte que se materializa em luz ensombrecida na tela?

Será preciso confessar: a curiosidade pelo filme vinha recheada também de uma vontade de rememoração, revivescência de um tempo em que aqueles *Contos escolhidos* eram companhia diletta no bosque do Curso de Letras (então sem o nome do grande contista a agraciá-lo), entre mangueiras onde ainda hoje habitam enormes morcegos, visíveis – somente à noite – a olhos pouco atentos a eles. Aliás o aluno que fui aqui, neófito ou menos que isso em meus vinte anos, desatento aos morcegos como todos os demais e como muitos procurando voo que (nos) desbastasse a curiosidade inculta, marcou-se definitivamente certo dia com a figuração de uma fragilidade heráldica em pessoa: calouro em 1993, assisti entre bobo e entusiasmado a uma palestra de Moreira Campos, com seus quase oitenta anos, sobre sua criação literária (completaria 80 no dia 6 de janeiro de 1994).

Encontro único. Eu não teria o privilégio de uma nova palestra, a possibilidade de escutar novamente palavras de um palestrante mais que autorizado por sua própria criação ficcional, com a qual eu andava convivendo por aquele tempo em leituras intermitentes, mas continuadas. Moreira Campos faleceria no ano seguinte (no dia 7 de maio de 1994), deixando uma produção literária da mais alta qualidade. Produção relativamente exígua (137 contos publicados em livro), em que a pouca quantidade é inversamente proporcional ao fino requinte deste mestre da narrativa curta. O prazer proporcionado pelas leituras de seus contos continuaria naqueles anos de graduação, continua ainda e continuará indefinidamente. Mas a fragilidade heráldica do velho contista cearense, que tanto impressionara aquele que fui quando calouro no Curso de Letras, este eu não veria nunca mais.

Sânzio de Azevedo chamou nossa atenção para a falta de novidade em apontar um aspecto da evolução criativa de Moreira Campos: o fato de ter enxugado cada vez mais suas composições narrativas, e pouco a pouco chegando a um ideal de síntese lapidar. *O puxador de terço* (1969), em que apareceram “As corujas”, é ponto de culminância nessa busca da narrativa sintética. É o quarto livro de um narrador que

parecia ter surgido, já na estreia, com consolidada experiência literária (como sugeriu Rachel de Queiroz por ocasião do primeiro livro publicado)⁵¹. Mas como é possível que haja aqui daqueles que atentam no voo de morcegos que habitam avoengas mangueiras, creio ser de algum interesse referir esse traço da evolução criativa do autor de *Vidas Marginais* (o primeiro livro, publicado em 1949).

E por falar em coisas já ditas anteriormente (e nem sempre sabidas), esse ideal de concisão da narrativa em Moreira Campos, especialmente em “As corujas”, lembra uma consideração de Vladimir Propp (1895-1970) sobre *as raízes históricas do conto*. Para Propp, a primeira fase na evolução da narrativa curta seria representada por aquele momento em que o relato sagrado é quase indistinto em relação ao conto. Era o que se pode chamar de *fase religiosa* do conto, primitiva, em que a narração era “uma espécie de amuleto verbal, um meio de operar magicamente o mundo” (PROPP *apud* GOTLIB, 2006, p. 24). O pequeno conto de página e meia que é “As corujas” traz muito desse caráter mágico, o qual não deixa de nos informar sugestivamente sobre os atos dos homens e suas vulnerabilidades.

Sigamos mais uma vez o olhar investigativo e erudito do professor Sânzio de Azevedo. É ele quem nota ser “As corujas” uma narrativa que, “contrariando a etimologia da palavra [conto], não pode ser contado, não tem enredo”. Trata-se de um “drama estático”, do *conto como atmosfera*, linhagem narrativa que se estabelece na literatura ocidental com o contista russo Anton Tchekhov (1860-1904). A ação externa é reduzida, mínima em sua imobilidade sinistra, e é nessa imobilidade que o poder evocativo da narrativa se concentra – o que recorda Júlio Cortázar (1914-1984) a comparar o conto preferencialmente a um lago, com sua superfície imóvel, onde se pode perceber pormenores sugestivos (ao contrário das águas de um rio); ou ainda o mesmo escritor argentino a defender a compactação esférica do conto: “Considero-o uma espécie de esfera na qual procuramos incluir algumas percepções, alguns sentimentos” (CORTÁZAR *apud* LUCAS, 1982, p. 107).

Algo como o aspecto estático do olhar da coruja, que entanto quase tudo vê ao seu redor. Olhos que não suportam bem a luz do dia, mas que parecem trespassar a escuridão com sua imobilidade reflexiva. Ave predileta de Atena (Minerva), a coruja compartilha com a deusa um de seus atributos: simboliza o conhecimento racional, que podemos evocar através da metáfora da percepção de uma luz por reflexo, a luz lunar, ajustada ao olhar do qual falamos. É olhar portanto que se contrapõe ao movimento

⁵¹ A observação segura de Sânzio de Azevedo e o registro sobre o comentário de Rachel de Queiroz acerca do primeiro livro de Moreira Campos encontram-se no programa *Perfil*, produzido pela TV Assembleia (2009).

intuitivo, o que nos sugere um primeiro exercício de leitura interpretativa do próprio conto “As corujas”. A esfera narrativa arquitetada por Moreira Campos não é somente “uma verdadeira máquina literária de criar interesse” (CORTÁZAR Apud GOTLIB, 2006, p. 37), mas funciona também como “espécie de amuleto verbal” que incita a reflexão sobre sua própria síntese.

Tratando de apresentar “Alguns aspectos do conto”, Júlio Cortázar refere a proverbial dificuldade em se definir o gênero. Para ele, a abstração necessária ao delineamento conceitual do conto levaria a uma “desvitalização do conteúdo”, o que seria subtrair parte de seu interesse fabulativo. Mário de Andrade (1893-1945) chegou mesmo a dizer que “em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto” (ANDRADE *apud* GOTLIB, 2006, p. 9). Para Mário, a tentativa de definição do conto não passava de um “inábil problema de estética literária”. Mas creio que esta reflexão sobre a estética do conto pode ter desdobramentos de interesse mais amplo, como o que Júlio Cortázar sugere no trecho seguinte:

[...] se não tivermos uma ideia viva do que é o conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, e que explica também por que há tão poucos contos verdadeiramente grandes (CORTÁZAR *apud* GOTLIB, 2006, p. 10).

E essa reflexão de Cortázar pode nos fazer ousar neste ponto uma pequena fábula interpretativa. “As corujas” propõem uma imagem que simboliza justamente aquela *batalha fraternal* entre “a vida e a expressão escrita dessa vida”, que se define em uma estrutura semelhante a “um tremor de água dentro de um cristal” (o próprio conto): refiro-me à permanente ameaça representada pelas corujas, que descem aos corpos postos no necrotério para rasgar-lhes os olhos, “que fulgem parados e indefesos na noite”; as corujas buscam o resto de vida que há nos olhos *fulgentes* mas estáticos dos corpos expostos; as corujas, emblema do conhecimento reflexivo e racional (como lembrei anteriormente), encarnariam a busca de uma *expressão escrita da vida* (o *cristal*) – enquanto os olhos *indefesos* dos mortos simulariam o próprio bruxulear

complexo da vida (o *tremor de água*). A *concepção* do conto resultaria da percepção atenta dirigida ao brilho de vida que resta em meio à morte. Acompanhemos o primeiro movimento do conto de Moreira Campos.

Ele conversa muito consigo mesmo, repete-se, os olhos no chão e metido no dólma de brim listrado, os pés redondos nas alpercatas de rabicho. Resmungo, insistente. Fecha as janelas do velho necrotério. Apanha os pedaços de lona e, com eles, cobre os mortos sobre as lousas. Deixa-lhes apenas os pés de fora: a mulher sem chinelos, com sangue coagulado entre os dedos abertos; as grandes botas gastas e de cadarços do alemão andarilho, que amanheceu morto no oitão do armazém da praia, onde se alojara (o enorme saco e o livro de impressões, folheado por muitos dedos, foram recolhidos à delegacia). É preciso cobrir os mortos, proteger-lhes as cabeças. As corujas descem pela claraboia. Têm voo brando, impressentido, num cair de asas leves, como num sopro de morte. De repente, dá-se conta de sua presença, das asas de pluma, sem ruído. Alteiam-se e pousam sobre o peito dos mortos, arranhando-lhes os olhos parados, que fulgem na noite, divididos ao meio.

– Xô, praga!

Sobre a leitura da narrativa de Moreira Campos incide quase obrigatoriamente a evocação de um dos mais fundamentais escritores norte-americanos, interlocutor crucial no debate sobre a teoria do conto: o contista, poeta e ensaísta Edgar Allan Poe (1809-1949). Primeiramente porque “As corujas” revelam de imediato certo parentesco com o mais consagrado poema de sua lavra, “O corvo” – poema em que Allan Poe cultivava um ambiente melancólico, em que “a ave do mau agouro” figura como misterioso interlocutor do “narrador” do poema, um indivíduo que refletia “à meia noite erma e sombria”, procurando esquecer sua falecida amante. O “Corvo hierático e soberbo” repete, ao longo do poema, um sinistro refrão: “Nunca mais”. A locação dos acontecimentos narrados no poema tem “uma circunscrição *fechada do espaço*”, que seu autor considerava ter “a força de uma moldura para um quadro” (POE, 2009, p. 123).

Portanto ao menos três semelhanças evidenciam o parentesco poético entre “As corujas” de Moreira Campos e “O corvo” de Edgar Allan Poe. Mas um outro aspecto pode aproximar ainda mais essas duas *máquinas literárias de criar interesse*: refiro-me à *filosofia da composição* que parece ter orientado os dois escritores. Como ficou referido anteriormente, a busca de uma síntese narrativa ideal foi constante na construção ficcional de Moreira Campos. E “As corujas” é exemplo cabal desse trabalho de síntese que tanto distingue seu autor. Allan Poe perseguiu parâmetros semelhantes, que aliás estão claramente expostos em seu ensaio “A filosofia da composição”. Nele o escritor estadunidense pormenoriza “os processos pelos quais

qualquer uma de suas composições atinge seu ponto de acabamento” (POE, 2009, p. 114) – e para isso escolhe justamente “O corvo”:

É meu desígnio tornar manifesto que nenhum ponto de sua composição se refere ao acaso, ou a intuição, que o trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a sequência rígida de um problema matemático (POE, 2009, p. 115).

Assim se manifestando, Poe revela seu *olhar de coruja*, reflexivo e matemático, não pretendendo dar crédito a poetas e escritores “que compõem por meio de uma espécie de sutil frenesi, de intuição estática” (POE, 2009, p. 114). E nessa *filosofia da composição* considera detidamente a *extensão* da obra literária (preferindo a *leitura de uma só assentada*) e certa *unidade de efeito*, requisitos necessários ao *controle do escritor sobre a alma do leitor*:

[...] no conto breve, o autor é capaz de realizar a plenitude de sua intenção, seja ela qual for. Durante a hora da leitura atenta, a alma do leitor está sob controle do escritor. Na há nenhuma influência externa ou extrínseca que resulte de cansaço ou interrupção (POE *apud* GOTLIB, 2006, p. 34).

Olhos de coruja, que pretendem manipular os olhos de seus leitores, “olhos que fulgem parados e indefesos na noite”. Coloquemo-nos diante da visão do segundo movimento da narrativa do contista cearense.

Os pedaços de lona ficam dobrados a um canto da sala escura. Ele os apanha e cobre os mortos. Os pedaços de lona são sempre, curtos, deixando à mostra os pés inertes. Indispensável fazê-lo. Depois fechar a luz triste da lâmpada, que desce pelo fio longo com teias de aranha. O facho da lâmpada de pilhas ainda percorre o teto de travejamento antigo. Crescem e oscilam as sombras: as botas de cadarço do alemão contra a parede – umas botas de muitas viagens. As corujas rasgam mortalha a noite toda na copa das altas árvores do terreno. O facho de luz tenta a densidade das folhas, corre cinzentos telhados, passa pela torre da capela, detém-se, ao longe, na janela de vidro do nosocômio. Em qualquer parte, na noite, estarão as corujas. Elas rasgam mortalha, agourentas, cortam o silêncio, sacudindo a vigília dos doentes. Recolhem-se, de dia, à torre da capela, onde pegam os ratos, que guincham nas suas garras. Necessário subir até ali, desfazer-lhes os ninhos. Falará com Irmã Jacinta, diretora do nosocômio, quando ela vier para a ala dos indigentes, ativa, tilintando as chaves no bolso do hábito. Ela mandará que Antero, jardineiro, trepe à torre. Ele é moço e divertido. Torcerá o pescoço das corujas, com os cabelos cheios de teia de aranha, e as atirará ao pátio, pilheriando com as enfermeiras. É preciso exterminar as malditas, que rasgam mortalha na noite, enquanto o facho de luz as procura na sombra densa das árvores:

– Xô, praga!

Moreira Campos foi um apreciador do soneto. E um dos poetas diletos do contista cearense, artesão da palavra poética concentrada em catorze versos, foi Augusto dos Anjos (1884-1914). O criador de “As corujas” certamente teve sua alma cativa pela impressão da leitura de “O morcego”, dos mais divulgados sonetos do poeta paraibano do *Eu* (1912). Esse morcego poderia ser perfilado junto a seus parentes poéticos – o corvo de Edgar Allan Poe e as corujas de Moreira Campos.

O conto enquanto forma ficcional concisa já foi aliás comparado ao “soneto na poesia” (LOBATO *apud* LUCAS, 1982, p. 107). A contenção dessas *máquinas literárias de criar interesse* é notável, ainda que cada uma delas tenha soluções próprias e busquem efeitos específicos.

E o morcego de Augusto dos Anjos – “A consciência Humana é este morcego!” – me fez voltar à figura heráldica do velho Moreira Campos, que vi uma única vez. Certamente atentava ele para as mangueiras deste bosque que hoje tem seu nome, e entre elas via passarem num átimo os enormes morcegos que ainda hoje lá habitam. O olhar reflexivo e criativo de Moreira Campos decerto terá compreendido, com sua observação, mais da *consciência humana* – sobre a qual as corujas não deixam de perceber, *em qualquer parte da noite*, a vulnerabilidade humana.

Podemos dizer que da narrativa de Moreira Campos teve origem uma *máquina cinematográfica de criar interesse*, o curta-metragem “As corujas” (2009), de Fred Benevides. Com que olhos miramos o sopro de morte que se materializa em luz ensombrecida na tela?⁵²

Não há quem explique Deus. Ele é uma grandeza tão enorme que o ser humano torna-se finito. É esta a minha religião. Tenho um respeito formidável pelas igrejas e pelos morcegos das igrejas. Aquilo, para mim, é um mistério.

(Moreira Campos)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

⁵² Sobre o filme de Fred Benevides realizado a partir da narrativa de Moreira Campos, e mais especificamente sobre sua volta às matrizes cinematográficas primitivas, ver “Cinema das origens”, artigo de Fábio Andrade publicado na revista eletrônica *Cinética* (<http://www.revistacinetica.com.br/ascorujas.htm>).

CAMPOS, Moreira. “As corujas”. In: _____. **Dizem que os cães veem coisas**. 2. ed. São Paulo: Maltese, 1993.

GOTLIB, Nádya Battela. **Teoria do conto**. 11. ed. São Paulo: Ática, 2006.

LUCAS, Fábio. “O conto no Brasil moderno”. In: PROENÇA FILHO, Domício. (Org.). **O livro do seminário: ensaios**. São Paulo: L R Editores, 1982.

POE, Edgar Allan. “A filosofia da composição”. In: _____. **Poemas e ensaios**. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. 4. ed. São Paulo: Globo, 2009.