



Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

NATHÁLIA PERRY CLARK

Faca-face de um feminino sertanejo
Impressões do regionalismo contemporâneo em Ronaldo Correia de Brito

Brasília
2011

Faca-face de um feminino sertanejo

Impressões do regionalismo contemporâneo em Ronaldo Correia de Brito

Nathália Perry Clark

Dissertação apresentada como exigência para obtenção do grau de mestre em Literatura à Comissão julgadora do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, sob a orientação do Prof. Dr. André Luís Gomes, no ano de 2011.

CLARK, Nathália Perry. ***Faca-face de um feminino sertanejo – Impressões do regionalismo contemporâneo em Ronaldo Correia de Brito.*** Brasília – DF, 2011. Dissertação (mestrado em Literatura e outras Áreas do Conhecimento). Universidade de Brasília, UnB.

Brasília
2011

Autora: Nathália Perry Clark

Título: *Faca*-face de um feminino sertanejo - Impressões do regionalismo contemporâneo em Ronaldo Correia de Brito

Natureza do trabalho: Dissertação

Grau pretendido: Mestre

Instituição: Universidade de Brasília – UnB

Área de concentração: Literatura e outras áreas do conhecimento

Data de aprovação: 26/07/2011

Banca examinadora:

Prof. Dr. André Luís Gomes - UnB (Orientador - Presidente)

Prof^a. Dr^a. Virgínia Maria Vasconcelos Leal (TEL/UnB)

Prof^a. Dr^a. Juliana Santini (Membro externo: ILEEL/UFU)

Prof^a. Dr^a. Deane Maria Fonsêca de Castro e Costa (Suplente: TEL/UnB)

Agradecimentos

Esta dissertação não seria um fato concreto sem o apoio incondicional da família e dos amigos, que são força mesmo à distância, e o são também por perto. Agradeço em especial a meu companheiro de vida, que em tantas noites, dias e variados humores me fez indiscriminada companhia.

Ao meu orientador, André Luis Gomes, toda a reverência e o reconhecimento que lhe cabe, por todas as observações oportunas, as ideias e o conhecimento compartilhado. Aos grandes professores que, como ele, cruzaram meu percurso acadêmico até hoje, e aos que ainda virão, para passar experiência, ensinar e aprender.

Minha grande gratidão ao autor Ronaldo Correia de Brito, por conceder-me cordial e estimulante entrevista, e por proporcionar, na totalidade de sua obra, subsídios fecundos para tão inesgotável matéria.

Aos colegas de Brasília e da pós-graduação, que partilham das mesmas angústias, dúvidas e certezas, e que trilham um caminho conjunto nessa estrada que só tende à extensão. Às funcionárias do TEL/UnB, sempre solícitas e esclarecedoras nos inúmeros questionamentos. Às instituições de apoio à pesquisa, por permitirem que essa empreitada pudesse se realizar e seguisse plena até o fim.

Aos livros e aos mestres que pesquisei, que muito me ensinam e instigam. À Literatura, enfim, que é fonte imensamente rica de múltiplas visões e manifestações. E à humanidade, por ser assim diversa e peculiarmente interessante.

*"O sertão a gente traz nos olhos, no sangue,
nos cromossomos. É uma doença sem cura".*

(Galileia, p. 19)

*"Já morreu, já se acabou,
Está fechada a questão".*

*(Visão pessimista do poeta popular do Rio Grande do Norte, Fabião das Queimadas, sobre o mundo sertanejo, no folheto *A morte do touro da mão de pau*)*

RESUMO

Esta dissertação é um estudo sobre a permanência e a evolução do estilo literário surgido nas primeiras décadas do século XX e que se cunhou chamar de regionalismo. Um dos objetivos foi demonstrar que a classificação de literatura regional que se queria única e consolidada dá margem a muitas e diferentes ramificações interpretativas ao longo dos anos, principalmente quando se trata da representação feminina. Através da perspectiva de personagens mulheres de contos regionalistas de um autor contemporâneo, foi feita uma análise comparativa com temáticas anteriores, relacionando-as com a evolução histórica do papel feminino na sociedade brasileira e na representação ficcional. A pesquisa parte do estudo da região e do tipo humano nos quais se apoiou o regionalismo, bem como na teoria das representações sociais. O trabalho também apresenta questões acerca das definições de gênero, dos papéis sociais e das identidades culturais na contemporaneidade. É mostrado de que forma a obra do autor se torna agente de mudança de paradigma sobre o regionalismo brasileiro, com textos e personagens modernos, ainda que retratados em um mundo arcaico. O pano de fundo dos contos é o sertão cearense dos Inhamuns. Na análise dos seis contos do livro *Faca*, a atenção se volta primordialmente à caracterização e representação das personagens femininas, fortes mulheres sertanejas que dão o tom e conduzem as narrativas, na mesma medida em que regem o evoluir literário do Sistema Brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: Regionalismo; Ficção Contemporânea; Representações Sociais; Personagens Femininas; *Faca*; Ronaldo Correia de Brito

ABSTRACT

This dissertation is a study of the persistence and evolution of an literary style that emerged in the early decades of the twentieth century, which was coined to call for regionalism. One goal was to demonstrate that the classification of regional literature who wanted single and consolidated gives rise to many different interpretive ramifications over the years, especially when it comes to female representation. Through the perspective of women characters of regionalist tales of a contemporary author, was made a comparative analysis with previous issues, relating them to the historical evolution of female's role in the real Brazilian society, and in the fictional representation. The research begins with a study of the region and the human type in which regionalism is supported, as well as the theory of social representations. The work also presents questions about the definitions of gender, social roles and cultural identities in post-modernity. It is shown in wich way the author's work becomes an agent of change in the paradigm of regionalism in Brazil, with modern texts and characters, though portrayed in an archaic world. The background of the tales is the interior of Ceará, in the arid region called Inhamuns. In the analysis of the stories, the attention turns primarily to the characterization and representation of female characters, which set the tone and drive the narrative, as much as governing the literary evolution of the Brazilian System.

KEY-WORDS: Regionalism, Contemporary Fiction, Social Representations; Female Characters; *Faca*; Ronaldo Correia de Brito

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	10
1. Da raiz à contemporaneidade	15
1.1 Nas origens do <i>sertão</i>	18
1.2 Representações sociais: uma vertente, muitas teorias	24
1.3 Regionalismo – caracterização no tempo	34
1.4 Um retorno a 1930	41
1.5 O sujeito feminino e a definição de gênero	46
2. Vida e obra de Ronaldo Brito – dois lados da mesma lâmina	62
2.1 Obra de vida.....	70
2.2 Inhamuns, um sertão no Cariri Cearense	73
2.2.1Um projeto de nomes	80
2.3 Um autor que emerge no ato da criação	83
2.4 Estilística e fortuna crítica – gumes de mais acirrado fio	89
3. <i>Faca-face</i> de muitas mulheres	99
3.1 Doce passar à espera de Irinéia	104
3.2 Da traição, da submissão e da lealdade	111
3.3 A cadência de Candóia	120
3.4 Ecos do mundo, vida pelos ouvidos	128
3.5 Ranço de nobreza em torno a ruínas	140
4. Cambará de Lua, o mito	155
4.1 A representação narrativa.....	157
4.2 (Re)leituras de um mito revisitado.....	167
4.3 Lua, um eterno retorno	170
4.4 Presença para além do suporte	173
CONSIDERAÇÕES FINAIS	180
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	183

ANEXOS	193
Anexo 1 – Mapa do Estado do Ceará no ano de 1930.....	193
Anexo 2 – Mapa da região do Sertão dos Inhamuns também no ano de 1930	194
Anexo 3 – Transcrição da entrevista com Ronaldo Correia de Brito	195
Anexo 4 – Imagens e figuras do sertão nordestino e seus tipos humanos.....	199
4.1 ‘A Caatinga’	199
4.2 ‘O Vaqueiro’	200
4.3 ‘As mulheres rendeiras’	201
4.4 A mulher nordestina vista pelos olhos dos viajantes europeus que passaram pelo sertão no século XIX	202
4.5 Retrato de uma família de elite no interior da casa da fazenda no século XIX....	203
Anexo 5 – Ilustrações de alguns dos contos analisados de <i>Faca</i>.....	204
5.1 ‘Faca’	204
5.2 ‘Cícera Candóia’	205
5.3 ‘Mentira de Amor’	206
5.4 ‘Redemunho’	207
5.5 ‘Lua Cambará’	208

INTRODUÇÃO

Há algumas décadas que o estilo literário que se cunhou chamar de regionalismo, e que também foi uma corrente entre os escritores no tempo de seu surgimento e revelação – expressivamente na década de 1930 –, passou a ser vista como um anacronismo nos tempos atuais. A crítica argumenta que nos tempos ditos pós-modernos, onde, a partir da globalização e do alcance dos meios de comunicação, dá-se uma tentativa de abertura de fronteiras econômico-sociais e culturais, esse tipo narrativo, que tem base no resgate a uma tradicionalidade regional brasileira e é dependente de uma atrofia típica de periferias subdesenvolvidas, daria ao Sistema Literário Brasileiro, bem como o cunhou Antonio Candido, um ar retrógrado.

O que esta pesquisa visa mostrar é que, em realidade, essa globalização não só é incompleta e falha em áreas urbanas globais, como nos recônditos interioranos de países periféricos como o Brasil ainda coexistem com toda a modernização regiões que não estão inseridas nesse projeto “globalizatório”; ou mesmo regiões e culturas que, muito calcadas em sua herança tradicional, não desejam a massificação de identidades que promove essa suposta eliminação dos limites de (re)conhecimento ao outro.

A literatura de Ronaldo Correia de Brito, mais especificamente os contos de *Faca*, objeto de estudo da presente investigação, desbanca a ideia de anacronismo postulada por alguns críticos sobre as produções regionalistas das décadas mais recentes. O autor é um contemporâneo que parece não ter tirado os olhos da ótica – e da ética – de 30, mas que deu “injeções de novidade à velharia” – como diz Agripino Grieco. Ele constrói suas narrativas entre a temática intimista (pessoal, feminina) e a social ou, no caso, regional.

As narrativas aparecem, então, como cicatrizes na face de uma representação ilusória, atestando a atemporalidade de sua temática. A linguagem do autor é contemporânea e já se vê infiltrada por indícios de modernidade. Ainda assim, por retratar uma região de sertão enraizada pelas ideologias patriarcais coloniais e pela cultura judaico-cristã-europeia, ela é justamente a prova viva da ambigüidade e das contradições que essa “globalização” encerra.

O objetivo do trabalho é, pois, evidenciar a possibilidade de permanência da noção de regionalismo por meio da leitura das narrativas atuais de Brito, demonstrando que a força dessa manifestação literária regionalista persiste na medida em que se

mantém a influência e o vigor da expressão marginal, que vai contra a corrente da cultura hegemônica dominante. A presença do regionalismo contemporâneo, portanto, ressurgue uma vez que a sua temática nunca morreu. Ele reaparece como um elemento ainda (e sempre) presente, que retorna e retornará continuamente enquanto ainda existirem fronteiras reais e discursivas, e lugares de periferia, tanto num sistema literário quanto numa sociedade; seja a regional, a nacional ou a global.

A leitura da permanência do regionalismo é feita a partir da análise da representação das personagens femininas das narrativas contemporâneas de Brito. Suas características e seus enredos demonstram como pode ser dado novo tom a um estilo literário considerado retrógrado e anacrônico, mas que se mantém ainda bastante vivo no sistema brasileiro. Foi através das figuras de mulheres sertanejas retratadas pelo autor no ambiente do sertão dos Inhamuns, no Ceará, que pudemos perceber a afirmação da presença regionalista, como questiona a crítica contemporânea.

Seguindo o pensamento da pesquisadora Juliana Santini, a inserção da obra contemporânea de Ronaldo Correia e de outros autores no paradigma regionalista de representação determina, de antemão, a revisão do próprio modelo regionalista há muito cunhado, e que busca a reiteração de algo considerado passado, mas que é ainda presente, entendido como tradição (SANTINI, 2009). E isso, de nenhuma forma, significaria um retrocesso no sistema literário nacional, mas, ao contrário, comprova-o como dinâmico, contemporâneo e, também, atemporal.

De acordo com a teoria do estudioso russo Mikhail Bakhtin, cada estilo literário oferece uma diferente “imagem da pessoa”. Cada um deles sugere também um conceito diferente de História, sociedade e outras categorias essenciais para uma compreensão da cultura. Como analisarei mais aprofundadamente no primeiro capítulo do trabalho, o próprio conceito de regionalismo implica necessariamente coordenadas culturais, geográficas e temporais. E, por isso mesmo, cada exemplar regionalista – ou mesmo cada regionalismo – é diferente de outro, dependendo aí do tempo-espaço em que foi produzido e que é analisado.

O processo da investigação da oportunidade do regionalismo de Brito, por sua vez, se deu a partir de uma premissa do próprio autor, e que é clara em sua obra, da importância das figuras femininas para a construção dos enredos ambientados no arcaísmo do sertão. Suas personagens são mulheres que expandem a localidade em que estão, que nadam contra a corrente, que transpassam portas e fronteiras do

regional/local, que opõem-se, que colocam-se frente aos desafios e aos outros, que têm força de revolta, e, às vezes, são mais poderosas que os próprios homens, ainda que nessa forma sejam mitificadas; mas são elas todas reais, verossímeis, identificáveis e reconhecíveis. São mulheres, enfim, que dão universalidade à sua literatura.

O presente trabalho pretende, então, fazer uma retrospectiva de como o autor pôde traçar esse caminho ficcional seguindo o rastro dessa mesma evolução – a feminina – ao longo da História. As personagens foram tomadas como um índice eficaz e legítimo da evolução representativa do regionalismo na História das Letras no Brasil.

Para tanto, duas evoluções distintas foram focalizadas num mesmo parâmetro analítico: uma, a (r)evolução feminina ao longo dos tempos; outra, a evolução, no sentido mais amplo – de dar, continuidade e seguimento a um ciclo, um movimento contínuo, ou o processo de desenvolvimento e aperfeiçoamento de um saber – do próprio estilo literário que surgiu nas primeiras décadas do século XX, mas que, num país de periferia, ainda possui resquícios representativos dentro do sistema literário que o forjou.

As narrativas de Brito evoluem, de forma consciente, no compasso da progressão feminina. Ele retrata um sertão que mantém seus hábitos considerados “arcaicos”, tradicionais – principalmente a religiosidade, o culto, a tradição familiar dos brasões –, mas que já se vê permeado pelas transformações contemporâneas, modernas e globalizantes. Ele traz à tona o tema das categorias identitárias na contemporaneidade, das definições de gênero e dos papéis sociais, principalmente no que diz respeito à mudança de paradigma e de comportamento da mulher dentro daquela sociedade patriarcal e masculinizada. Um claro exemplo disso é a troca de referência do Patriarca Feitosa para a Matriarca Macrina no conto “Redemunho”.

Um mito ficcional não é senão História. E podemos perceber na análise dos contos, ainda que em forma de crítica, uma forte presença ideológica moralista, que reflete na ficção como a nossa subjetividade real é permanentemente colonial. Nesse sentido, as personagens femininas de Ronaldo Correia vêm com o intuito de revolucionar o coro das “ideias fixas” e transformar os discursos hegemônicos, tornando assim universais fatos ambientados num *locus* regional. Elas o fazem a partir do simbolismo da “faca só lâmina”, objeto que dá título e perpassa a coletânea dos contos analisados, e ao qual já se referia João Cabral de Mello Neto, nos idos de 1955, como elemento de mudança.

Dessa forma, o poder revigorante e restaurador do manjeriço que cultivava Delmira Avelar na narrativa “Mentira de amor” é em mesmo grau o da literatura de Brito, que acorda da estagnação o regionalismo brasileiro, por muito tempo adormecido na alcunha de um anacronismo restritivo e infértil, calcado primordialmente na figura masculina do sertanejo forte como metonímia do tipo humano que habita os sertões.

A pesquisa visa, portanto, utilizar narrativas contemporâneas que rompem, elas sim, barreiras discursivas institucionalizadas, para demonstrar a dinâmica evolutiva da literatura, que acompanha a evolução da História. Busco uma relação entre os discursos da literatura e os da realidade, discutindo a aproximação e o distanciamento entre os registros históricos e os das narrativas ficcionais com as quais dialogam sobre momentos históricos em suspenso (podendo ser os mesmos ou não, dependendo do conto). Assim, a literatura e as personagens também constroem sentidos para o real, como Lua Cambará, que persiste no imaginário popular mesmo muitos anos depois de sua primeira aparição. A literatura, pois, se propõe a construir narrativas documentais que vão estabelecer o sentido de um fazer histórico.

Em seu livro *Literatura como missão*, Nicolau Sevcenko afirma com muita propriedade que:

A criação literária revela todo o seu potencial como documento, não apenas pela análise das referências esporádicas a episódios históricos ou do estudo profundo dos seus processos de construção formal, mas como uma instância complexa, repleta das mais variadas significações e que incorpora a história em todos os seus aspectos, específicos ou gerais, formais ou temáticos, reprodutivos ou criativos, de consumo ou de produção. Nesse contexto globalizante, a literatura aparece como uma instituição, não no sentido acadêmico ou oficial, mas no sentido em que a própria sociedade é uma instituição, na medida em que implica uma comunidade envolvida por relações de produção e consumo, uma espontaneidade de ação e transformação e um conjunto mais ou menos estável de códigos formais que orientam e definem o espaço da ação comum (SEVCENKO, 1999, p.299).

Algumas disciplinas mais técnicas talvez possam não compreender o estudo da literatura, essencialmente, como um estudo da cultura, vide a desconfiança de alguns críticos quanto à validade da obra magna de Euclides da Cunha, *Os Sertões*, como documento ficcional e histórico. Mas não restam dúvidas de que a literatura de Ronaldo Correia, especificamente, traduz com maestria um Brasil contemporaneamente rural, porém romântico; sertanejo em sua essência, mas com aspirações modernas; e um universo feminino, criado e retratado por um legítimo representante da esfera masculina, um médico, e um observador, acima de tudo. Ou seja, explicita contradições e dialéticas que coexistem na ficção e também na vida real.

Como não poderia deixar de ser, então, a fênix mítica dos sertões e de sua representação no regionalismo renasceu das cinzas que lhe impôs a crítica, a partir de uma linguagem, temática e personagens contemporâneos de um autor originalmente sertanejo. A partir do ambiente do sertão, o autor expõe as contradições intrínsecas tanto à modernidade globalizante e às representações instituídas quanto ao próprio ser humano que as desenvolve. E como diz o mestre regionalista João Guimarães Rosa: “Sertão é isto [mesmo], o senhor sabe: tudo incerto, tudo certo” (ROSA, 1956, p.121).

1. Da raiz à contemporaneidade

Apesar do fato de algumas correntes teóricas¹ eximirem a importância de se analisar o contexto em que se insere determinada obra, esta e, principalmente, o surgimento de um estilo literário devem ser sempre compreendidos dentro do conjunto espaço-temporal em que foram produzidos.

A esse contexto histórico ou “espaço-temporal” o estudioso russo Mikhail Bakhtin atribui o nome de cronótopo². Tal conceito é um dos primores da obra do intelectual, e se figura indispensável na análise de textos de caráter regionalista. Nestes casos, onde as circunstâncias são muito particularmente específicas de um tempo e espaço, e a personalidade dos atores ou personagens – do povo representado – é consequência disso, o contexto é definitivamente determinante.

A propósito, mais especificamente, todo ato criador está inserido de toda forma num determinado cronótopo. Portanto, não há como se ter plena visão de um evento, seja ele ficcional ou não, senão num dado contexto espaço-temporal.

Com isso, chega-se à conclusão de que não se pode definir uma “categoria” ou um “grupo étnico” através de uma interpretação única e definitiva. Ela precisa ser analisada em vários contextos e destes serem tirados pontos congruentes. Num determinado espaço-tempo (cronótopo, por assim dizer) só se pode ter uma única representação, porém ela não é, de forma alguma, uma ou plena. Deste modo, o conceito de regionalismo e as obras que este estilo literário produziu – e ainda produz – também são volúveis, transformáveis no decorrer do tempo, e suas interpretações são distintas de acordo com o espaço e tempo em que são escritos, lidos, ou que retratam.

A teoria de Bakhtin enfatiza que, na análise cronotópica, tempo e espaço são encarados “não como ‘transcendentais’ [divergindo do pensamento kantiano], mas como formas da realidade mais imediata” (Bakhtin, 1988, p.384). Dá-se, então, o nome

¹ Apesar de algumas correntes teóricas como o Formalismo Russo ou a Nova Crítica Americana [Ver EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006] desprezarem o referencial fora da narrativa, o contexto histórico no qual foi concebida determinada obra e no qual estava inserido o seu autor quando da criação é, de fato, de importância crucial para uma análise completa. Em algumas obras, principalmente as realistas, que tentam captar e apreender uma passagem da História propriamente dita, ou as regionalistas, que tratam de um espaço e um tempo próprios, esse fator é ainda mais relevante.

² V. BAKHTIN, Mikhail. O cronótopo. In: *Questões de literatura e de estética: A teoria do romance*, 1988.

de cronótopo (literalmente ‘tempo-espaço’) à conexão inerente das relações temporais e espaciais que se expressam artisticamente na literatura.

No cronótopo, tempo e espaço não são separados, mas estão antes “intrinsecamente interligados”; constituem um todo e só podem ser separados num ato de análise abstrata” (Bakhtin, 1988, p.385). Cada aspecto ou ordem do universo, porém, opera com um determinado cronótopo. Diferentes atividades sociais se definem também por vários tipos de tempo e espaço fundidos: os ritmos e as organizações espaciais da linha de montagem, do trabalho agrícola, da relação sexual e da conversação de salão, por exemplo, diferem acentuadamente.

Neste sentido, segue à afirmação do russo sobre a variedade e multiplicidade de cronótopos, que eles podem mudar no decorrer do tempo em resposta a necessidades de momento; e que são “de fato, e em potencial, históricos” (Bakhtin, 1988, p.386). Há que se perceber também a diferença entre os cronótopos que representam o mundo descrito nas obras com os do autor e do leitor, ou, mais precisamente, da autoria e da leitura.

Segundo Bakhtin, os estilos – ou correntes literárias – possuem, cada qual, um campo específico que determina os parâmetros dos eventos. Ou seja, possuem “espaços-tempo” distintos de produção.

Por essa multiplicidade de cronótopos que a literatura oferece, ela é qualificada pelo estudioso como um heterócrono. O que quer dizer que um grande número de gêneros literários e mais ainda de obras está disponível para conceitualizar a “imagem de uma pessoa”, os processos da história e a dinâmica da sociedade.

Nos grandes romances do século XIX, personagem e personalidade são moldadas de maneiras importantes pelas especificidades do mundo social e histórico em que vivem; e o tipo de ações possíveis ou de oportunidades disponíveis depende em alto grau dos valores, leis e costumes de uma localidade específica e mutável.

Para Bakhtin, os indivíduos reais são verdadeiramente individuais, mas essa individualidade é, não obstante, essencial e decisivamente moldada por forças sociais e históricas particulares. Na verdade, afirma ele, “é a variedade e a irrepetibilidade dos contextos sociais que asseguram a unicidade de cada pessoa” (Bakhtin, 1988, p.405). E é também isso o que torna o cronótopo um conceito imprescindível para uma análise da representação de pessoas em contextos únicos e, por isso mesmo, distintos.

Na literatura e na cultura em geral, o tempo é sempre, de um modo ou de outro, histórico ou biográfico, e o espaço é sempre social. Assim, para Bakhtin, o cronótopo na cultura deve ser definido como um “campo de relações históricas, biográficas e sociais” (Bakhtin, 1988, p.388).

Eles não são representados no mundo, são “o campo essencial para a (...) representabilidade dos eventos” (Bakhtin, 1988, p.386). Na narrativa, o cronótopo é o lugar onde os nós são atados e desatados. O principal tema do ensaio sobre este fenômeno é o tempo-espaço e a imagem de uma pessoa no romance. O critério é a assimilação do tempo histórico real e a assimilação da pessoa histórica que ocorre nesse tempo, dentro do contexto textual.

Não só na ficção, mas na vida, as forças sociais são elas próprias geradas pela dinâmica de pessoas e grupos particulares no seu ciclo diário. O episódio da guerra de Canudos, retratado com maestria por Euclides da Cunha em *Os Sertões* (1902), é belo exemplar de como uma circunstância particular, gerada pela influência da conduta de determinada comunidade, inserida por sua vez em um lugar e um contexto específico do espaço-tempo, pôde tomar dimensões nacionais e até universais de reconhecimento.

A saga de Antônio Conselheiro e seus fiéis para vencer o exército brasileiro, que se configurou na Guerra de Canudos, no sertão interiorano da Bahia, não poderia ter tido a repercussão e visibilidade que teve não fosse a força de seus guerreiros, naquele momento e local mesmos em que estavam radicados, e que fecundou a revolta.

Reduzidos a um fragmento do espaço – Canudos – e a um intervalo de tempo – o ano de 1897, cada ator sertanejo da história teve participação singular no todo. Assim, em Canudos ou nos Inhamuns, o papel importante de suas respectivas sociedades, e de cada indivíduo dentro delas, é o que torna especial tanto a região do sertão cearense, quanto a pequena cidade baiana, a ponto de serem vistas e reconhecidas com interesse particular pelos olhos “externos” a elas.

Na tentativa de avaliar como se chegou ao regionalismo como este é sentido hoje, o presente capítulo visa buscar, em breve esboço “da raiz à contemporaneidade”, o primeiro indício deste tipo literário no “sistema brasileiro” – definição, ainda bastante viva e atual, que usou Antonio Candido para explicar o processo de formação da literatura brasileira e suas várias vertentes –, até as suas versões mais recentes; e tentar identificar as nuances, identificações e transformações que sofreu por conta de distintas cronotopiedades (das obras, dos autores e dos leitores).

Pois que com mais razão ainda, em se tratando de romances regionalistas, é necessário uma análise do local e do tempo de onde decorrem as narrativas. O próprio conceito de regionalismo implica necessariamente coordenadas culturais, geográficas e, não menos importantes, temporais. E, por isso mesmo, cada exemplar regionalista – ou mesmo cada regionalismo – é diferente de outro, dependendo aí do cronótopo tanto dos autores quanto das obras lidas e de quem as analisa.

De maneira a ratificar a ideia acima exposta acerca da importância de se localizar e contextualizar uma obra – ou obras de uma mesma corrente literária –, o que se lerá abaixo pretende-se, de início, uma análise do tipo de região onde surgiu a maioria dos trabalhos no campo regionalista. Uma classificação regional que se queria única, consolidada, mas que dá margem a muitas e diferentes ramificações interpretativas.

1.1 Nas origens do sertão

Sertão: palavra de significação ampla e movediça na língua portuguesa. No entanto, a caráter ilustrativo da linha de raciocínio pela qual transcorre este ensaio, bem nos cabe a tentativa de definição da professora da Universidade de São Paulo, Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos:

Mais do que a região determinada e delimitada, o sertão se configura como uma ideia e a sua diferença em relação ao litoral se define antes pelo contraste entre fases históricas do que por diferenças geográficas significativas (VASCONCELOS, 2002, apud SANTINI, 2009, p.260 [grifo meu]).

Uma definição é sempre uma ideia, um discurso determinado; portanto, vária. A dificuldade de se definir o sertão regional, pois, desde os primórdios da história colonial brasileira, se reflete na mesma complexidade de definir-se seu tipo humano, o sertanejo. A princípio, este seria, simplificarmente, o habitante, o homem do sertão. Porém, ao longo das últimas décadas, essa denominação evoluiu para a definição de um gênero humano com características, peculiaridades, singularidades e atribuições particulares. O termo “sertanejo”, então, obteve autonomia quanto à designação de sertão, ainda que sempre atrelado originalmente a ela.

No início da história brasileira, a ideia de sertão esteve associada ao interior, às terras distantes da costa. Ao longo do processo de ocupação, acontece a evolução para outros significados. O que, inicialmente, designava terras distantes do litoral assumiu

novos conteúdos à medida que as estruturas do poder metropolitano se estabeleciam no território, criando a diferenciação de áreas. Ao sentido primeiro foi adicionado o de “terra ignota”, desconhecida, perigosa. Foi estabelecida, então, a diferenciação entre o que já está colonizado – o litoral – e o que ainda não foi incorporado pelo colonizador – o sertão –, sendo o seu contraponto.

Nas últimas décadas, a nomenclatura “sertão” tem sido utilizada historicamente nos vários setores da vida brasileira, principalmente no ambiente artístico-literário, relacionada a contextos diversos, dos quais pelo menos três chamam a atenção no segundo volume do *Atlas das Representações Literárias de Regiões Brasileiras - Sertões Brasileiros I*, de 2009, do IBGE.

De acordo com a publicação, o primeiro deles se refere a um sertão que é uma subdivisão geográfica do nordeste e centro-oeste brasileiro, a partir dos critérios de diferenças físicas e econômicas regionais. Seguindo esse raciocínio, o sertanejo é aquele que habita ou que é oriundo da região semiárida nordestina.

O segundo é aquele que aparece na relação dialética campo-cidade, e que não está relacionado a uma área geográfica determinada, mas se refere ao que é pertencente ao interior do Brasil, de uma forma geral. Neste caso, o sertanejo é o homem do interior, que ficou também conhecido, segundo a sua região, pelos nomes de caipira, tabaréu, matuto, caboré, corumba, roceiro, jeca, etc.

Finalmente, o terceiro se refere a um sertão subjetivo, criado a partir de concepções ideológicas estabelecidas como um conjunto de especificidades próprias a uma região periférica, cuja sociedade possui sentimentos, comportamentos e valores também específicos e característicos. Os indivíduos, aí, pertencem a um sertão que não deixa de ser interior do país, em especial o interior semiárido, onde perduram as tradições e costumes regionais tradicionais, mas que prescindem de uma localização geográfica específica.

O sertanejo, portanto, submetido a este histórico processo, precisa continuar sendo um “forte” para permanecer na luta em favor da preservação e valorização da sua identidade cultural, num mundo pós-moderno que visa minar as diferenças entre o “eu” e o “outro”, em nome de um “nacionalismo” ou de uma falsa idéia de “globalização” excludente, que acaba por separar ainda mais os seres.

Para demonstrar a evolução dos termos classificatórios dessa região, a socióloga Nísia Trindade Lima, em sua obra *Um sertão chamado Brasil* (1999), cita um estudo de Maria Elisa Mader (1995)³, que caracteriza a visão do sertão na época colonial dos séculos XVI e XVII. Segundo a autora, mais do que a distância em relação ao litoral, o que passou a definir o termo foi a condição de ainda não incorporado à região colonial, definida como o “espaço preenchido pelo colonizador” (MADER, 1995 *apud* LIMA, 1999, p.57). Ainda segundo ela, a região colonial “constitui-se no mundo da ordem, estabelecida por duas instâncias de poder: a Igreja e o Estado” (*idem, ibidem*). O sertão então, nessa perspectiva e em contraste à região colonial, era reconhecido como:

[...] o território do vazio, o domínio do desconhecido, o espaço ainda não preenchido pela colonização. É, por isso, o mundo da desordem, domínio da barbárie, da selvageria, do diabo. Ao mesmo tempo, se conhecido, pode ser ordenado através da ocupação e da colonização, deixando de ser sertão para constituir-se em região colonial (MADER, 1995 *apud* LIMA, 1999, p.58).

Seguindo o raciocínio da pesquisadora, acompanha esse processo uma percepção de que o sertão não é somente o lugar da barbárie, mas é uma região em si muito distante e distinta da costa colonial, contrapondo-se a esta. O litoral, assim, fica com o estigma de espaço da cópia, da releitura imitação européia, e o sertão o do Brasil autêntico. Por fim, e mais recentemente, o sertão assume as feições às quais estamos mais comumente familiarizados – a de um lugar árido ou semiárido, que possui relação profunda com a natureza cruel, árida, seca, mordaz que o compõe, e que afeta tão direta e profundamente o tipo humano que o habita.

Desta forma, o espaço histórico “já não se distingue tanto por suas características naturais, e sim por ser um espaço socialmente construído” (MATTOS, 1999, p.23-24), o que quer dizer que “a delimitação espaço-temporal de uma região existe enquanto materialização de limites dados a partir das relações que se estabelecem entre os agentes, isto é, a partir de relações sociais” (*idem, ibidem*).

Seguindo nesta linha e levando-se em conta que sertão não é um lugar, mas “qualitativos e características que se atribuem a determinados lugares” (LIMA, 1999), a ideia de sertão no Brasil colônia esteve inicialmente associada à distância em relação ao litoral. Para além dele, onde talvez a vista alcançasse, mas o branco europeu ainda não houvesse tocado o solo, era o lugar do desconhecido, do perigo, do incivilizado, das feras e do sobrenatural. Tempos depois, sua definição evoluiu para o lugar do

³ MADER, Maria Elisa Noronha de Sá. *O vazio: o sertão no imaginário da colônia nos séculos XVI e XVII*. Dissertação. (Mestrado em História). Rio de Janeiro: PUC, 1995.

tradicional, guardião da tradicionalidade tipicamente brasileira, e do folclórico; tornando-se, aí, o sertanejo seu tipo humano mais característico e o brasileiro “original”.

No *Dicionário do Folclore Brasileiro*, escrito e compilado por Câmara Cascudo em 1958, não existe ainda a definição de sertanejo, mesmo sendo posterior à obra de Euclides da Cunha, *Os Sertões*, que em definitivo cunhou a expressão⁴ no campo literário. Já “sertão” aparece no dicionário, mas como “o interior”, simplesmente. Do interior, no entanto, provinha inicialmente o caipira – homem do campo, que muitas vezes fez-se contrapor à imagem do sertanejo, quando esta ainda não tinha tomado sua forma independente. A diferenciação entre um e outro cabe na definição que consta de “caipira”, que se dá a qualquer homem que vive no campo, com sinônimos proliferados em diferentes estados do Brasil:

Homem ou mulher que não mora na povoação, que não tem instrução ou trato social, que não sabe vestir-se ou apresentar-se em público. Habitante do interior, canhestro e tímido, desajeitado, mas sonso. (...) Nome com que se designa o habitante do campo. Equivale a labrego, aldeão e camponês em Portugal; roceiro no Rio de Janeiro, Mato Grosso e Pará; tapiocano, babaquara e muxungo, em Campos dos Goitacases; matuto em Minas Gerais, Pernambuco, Paraíba do Norte, Rio Grande do Norte e Alagoas; casaca e bahiano no Piauí; guasca no rio Grande do Sul; curuau em Sergipe; e finalmente tabaréu na Bahia, Sergipe, Maranhão e Pará (CASCUDO, 1958, p.223).

O sertanejo, portanto, como homem proveniente do sertão semiárido e seco, da caatinga nordestina, teve de especificar-se dentro desta abrangente definição de “homem do campo”, caipira ou jeca. Ele não é apenas um homem com vestimentas e hábitos rudes, “deficiente” ou “inapto” ao convívio social da elite do litoral; o “sertanejo é, antes de tudo, um forte” (CUNHA, 1979, p.101).

Essa alcunha teve origem no conflito mesmo de Canudos, descrito por Euclides da Cunha, e onde o sertanejo demonstrou sua força e apareceu aos olhos do mundo; mas

⁴ Antes da publicação da obra magna de Euclides da Cunha, já existia a corrente regionalista ou, como chamada à época, “sertanista” romântica. Era uma vertente do Romantismo que, voltada agora para o local, almejava alcançar o universal através de um tipo de nacionalismo que olhava pela primeira vez para as diferenças regionais de um Brasil imenso e diverso. Pode-se destacar neste período as obras *O sertanejo* (1875), de José de Alencar; *Inocência* (1872), do Visconde de Taunay; e *O cabeleira* (1876), em que Franklin Távora caracteriza o espaço sertanejo. No entanto, essa literatura ainda não tinha amadurecido o olhar a ponto de enxergar o sertanejo como um tipo humano (ou uma “categoria coletiva”, como veremos mais a frente) tipicamente brasileiro, dentro do todo social. Olhavam-no, ainda, com distanciamento, e por isso as narrativas eram tomadas pelo pitoresco, o exótico, seguindo a tradição idealizadora do Indianismo. Já com Euclides, principalmente no capítulo “O homem”, no qual descreve os hábitos e costumes das gentes do sertão de Canudos, a figura sertaneja surgiu como um choque de realidade às vistas da sociedade brasileira. Foi estudada e comunicada com o devido reconhecimento da categoria humana que é, com suas diferenças, semelhanças e complementaridades.

também na obra acabada, que apresentou ao litoral e ao Brasil essa “sub-raça brasileira”, a “rocha viva da nossa sociedade” (CUNHA, 1979, p.89).

Portanto, a consciência da identidade sertaneja, como se conhece hoje, começou a ser forjada conjuntamente com as representações que se fizeram dela a partir de então. E sua legitimidade é reconhecida hoje, pelas várias tendências dessa representação, e pelos caminhos que seguiu a Literatura Brasileira, passando por um estilo, ou uma tendência, que se cunhou chamar de Regionalismo, e que teve papel fundamental para a concretização dessa categoria, tendo o sertanejo como seu protagonista.

A extensa zona semiárida do Nordeste do Brasil é marcada secularmente pelo discurso trágico e onipresente das secas, bem como pelo seu mais perfeito inverso, o moderno paradigma hídrico, simbolizado pelas barragens, campos irrigados e transposições de bacias hidrográficas. As imagens contrastantes que surgem daí, ou que alimentam esses dois pólos, são quase sempre reduzidas ao dualismo atraso *versus* modernidade e suas variações, sufocando quaisquer outras bases a partir das quais se tente pensar a região, inclusive no campo da literatura.

O sertanejo, neste contexto, tem de se apresentar, portanto, como um sobrevivente dessas condições subumanas de vida, resumindo sua existência à luta contra a seca, a terra infértil, a natureza inóspita e as dificuldades que as situações provenientes delas apresentam.

A identidade cultural de um grupo refere-se a singularidades e valores coletivos ligados às continuidades materiais e espirituais de indivíduos que compartilham e articulam experiências em diversas escalas, refletindo tensões fundamentais entre o particular e o coletivo, o local e o universal, o provinciano e o cosmopolita.

Mas essa noção de que uma identidade particular/subjetiva é formada em conjunto com o seu “exterior”, que excede o “interior” e é construída a partir das relações sociais que um determinado sujeito estabelece com o mundo ao seu redor, não foi uma premissa tida desde sempre para a análise das identidades. Na “pós-modernidade” passaram a ser explícitas as diferenças entre o sujeito “cartesiano” do século XVII, e o sujeito moderno e (inter)“social”. Mais à frente, no subtítulo que segue, discutirei essas categorias identitárias segundo o pensamento do estudioso da identidade cultural na pós-modernidade, Stuart Hall.

Como frequentemente a paisagem e o local onde determinados grupos culturais se constituem possuem o poder de generalização de um sentido parcial em global, onde fragmentos extraídos de características básicas tornam-se representativos do todo (como sintetiza a metonímia), evidencia-se a potência comunicativa de tais caracterizações representativas, e o grande interesse no estudo dos processos mentais inerentes à instituição simbólica de tais especificidades enquanto imagem total de uma região.

O *Atlas das Representações Literárias de Regiões Brasileiras - Sertões Brasileiros I*, acima mencionado, trata de parte das regiões consideradas “sertões”, incluindo o Nordeste e os Gerais. Segundo a edição, os sentidos de *sertão* foram historicamente impregnados pela noção de espaço dominado pela natureza. Assim, se alguns lugares e regiões perderam a conotação de zonas incivilizadas, os sertões secos do Nordeste ainda a carregam, em grande medida pela fixação de sentidos operada pelos romances regionalistas e outras produções literárias, cinematográficas e científicas.

A própria abundância e complexidade das denominações e qualificações do *sertão semiárido* é sintomática de que este é um campo rico em diferentes representações sociais, “donde a naturalização do termo não enfraquece o debate, constituindo-se, antes, em mais um dos seus problemas” (IBGE, 2009, p.117).

Toda paisagem erigida como representante de um quadro regional é, pois, metonímica. Isto é, visa representar um conjunto maior a partir de alguns elementos representativos. Do mesmo modo, a figura do sertanejo, estabelecida principalmente a partir do relato de Euclides, tornou-se extensão metonímica da própria terra brasileira e parte específica do povo originário do sertão. Já suas características mais evidentes – “rude”, “forte”, “incivilizado”, calejado pelos esforços e a labuta na terra dura... –, metonímia de todo indivíduo que se possa chamar de sertanejo.

Contemporaneamente, porém, segundo Juliana Santini, existem menos fronteiras do que regiões ambíguas, de trânsito, em que se esfumaça parte desse dualismo que marcou a interpretação do regionalismo como “tabula rasa de uma oposição litoral/interior e suas projeções binárias” (SANTINI, 2009, p.259). O regionalismo de Ronaldo Correia de Brito, por sua vez, segue essa tendência transfronteiriça, que extrapola a visão do conceito de regional como o exótico retomado de maneira anacrônica, e que vê a diversidade regional como elemento natural em uma cultura retalhada, multiforme e marcada por espaços simbólicos; essa colcha de retalhos que é o todo nacional.

Como defende Santini, suas narrativas fundamentam-se não no movimento que parte da terra para chegar ao homem⁵ – movimento esse que estruturou grande parte do regionalismo literário brasileiro –, mas na representação de uma cultura popular rasurada por outras culturas, de modo que o que se tem é uma recomposição do popular e do tradicional por meio de um olhar que o reinterpreta e o recondiciona (SANTINI, 2009); mas que ainda assim não deixa de ser muito fortemente determinado pelas condições regionais que o formam contínua e cotidianamente.

1.2 Representações sociais: uma vertente, muitas teorias

Na teoria das representações sociais, a representação surge, na era moderna, como produção e circulação de idéias, dentro das formas difusas de comunicação, que distinguem esta da era pré-moderna e ajudam a distinguir, na mesma medida, as representações sociais como forma de criação coletiva, “distinta das formas autocráticas e teocráticas da sociedade feudal” (MOSCOVICI, 2000). Assim, as questões de legitimação de identidades e de comunicação das mesmas, ou seja, representação destas para o mundo, servem para enfatizar o sentido heterogêneo da vida social moderna.

De acordo com o psicólogo social francês Serge Moscovici, que inaugurou a teoria das representações sociais em 1961,

as representações sociais emergem, não apenas como um modo de compreender um objeto particular, mas também como uma forma em que o sujeito (indivíduo ou grupo) adquire capacidade de definição, uma função de identidade, que é uma das maneiras como as representações expressam um valor simbólico [ou pode-se dizer também metonímico] (MOSCOVICI, 2000, p.20).

A primeira tarefa de uma representação é, portanto, tornar o não-familiar em familiar, visível, inteligível como formas de prática social. Compreendidas como fenômeno, as representações são fruto de interesses humanos. Sendo assim, a mudança de tais interesses pode gerar novas formas de comunicação, resultando na inovação e na emergência de novas representações. Estas, nesse sentido, são estruturas que conseguiram uma estabilidade, através da transformação de uma estrutura anterior.

A representação do sertanejo corrente hoje é a transformação e adequação de uma pré-existente; a bem dizer, a de Euclides da Cunha. Esta pode não ser a primeira menção à figura como personagem ficcional, mas é considerada a verdadeira aparição

⁵ Aqui a generalização de “homem” é proposital e bastante significativa, pois que o apagamento da mulher – do ser humano feminino – na língua diz muito sobre seu causal apagamento na cultura.

deste tipo humano para as demais regiões do país; a primeira vez em que os olhos da elite litorânea (ou o que era considerado *mundo* à época, no Brasil: o litoral) se voltaram para o sertão e seu tipo humano, o sertanejo.

Foi a primeira versão escrita que de fato se aprofundou sobre o povo daquele sertão distante; um dos primeiros registros literários que tiveram mais alcance, não apenas documental/científico⁶, do sertão como região geográfica, dentro de um país que só se reconhecia nas grandes cidades.

Com o crescente interesse na região, tanto pela exotividade quanto pelo intuito de inclusão no “projeto nacional” que surgia então, e que previa a formação de uma “nação brasileira” una, o sertão e seus habitantes deixaram de ser tão remotos, ignotos e animaliscos. Passou-se a representá-los de forma que traços de sua cultura fossem reconhecidos de forma universal, ou seja, abrangente; seja pela curiosidade, seja pela identificação ou compaixão com o sofrimento humano.

Na medida em que o foco de interesse muda, o discurso muda. Estruturas específicas somente podem ser entendidas como as transformações de estruturas anteriores. Segundo a psicologia social de Moscovici,

é através dos intercâmbios comunicativos que as representações sociais são estruturadas e transformadas. E essa relação dialética entre comunicação e representação está no centro da “imaginação sociopsicológica” (MOSCOVICI, 2000, p.28).

Sempre que um conhecimento é expresso, é por determinada razão; ele nunca é desprovido de interesse. Em todos os intercâmbios comunicativos, há um esforço para compreender o mundo através de ideias específicas e de projetar essas ideias de maneira a influenciar outros, a estabelecer maneiras de criar sentido; de tal modo que as coisas são vistas *desta* maneira em vez *daquela*. Através da comunicação é que somos capazes de nos ligar aos outros ou de distanciar-nos.

Ainda que os interesses mudem e as representações se transformem de acordo com essa mudança, é difícil desvincular do imaginário coletivo uma representação “primeva”, que já foi enraizada por interesses poderosos em determinado momento histórico. As representações contemporâneas, pois, se transformam, se adaptam a um mundo mais potencialmente globalizado, onde as distâncias se encurtaram

⁶ Há controvérsias quanto à categorização d’ *Os Sertões* como literatura ou documento histórico-científico. Sobre esta discordância, ver LIMA, Luiz Costa. Os sertões: ciência ou literatura. In: *Revista Tempo Brasileiro*, n° 144, p. 5-16. Rio de Janeiro, 2001.

possibilitando uma maior aproximação entre os indivíduos, mas que conserva regiões geográficas e culturais ainda intransponíveis, onde objetos e pessoas permanecem intocavelmente distintos e distantes de nós.

A indústria cultural quer impor uma ideia de que tudo hoje é “globalizável”, mas há ainda elementos que não o querem ser ou o sistema mesmo não quer que sejam. Na realidade brasileira em especial, ainda há fronteiras e regiões que não foram agregadas ao todo, às quais a globalização não chegou ou não se aplica.

Onde a tradição e o apego à terra é fortemente enraizado na cultura, há pessoas que não querem deixar seus locais ou não querem ser “contaminadas” ou infiltradas pela globalização que traz a modernidade, e que transforma os métodos, técnicas, hábitos, costumes e relações. Do mesmo modo, o sistema do capital que visa “agregar” ou “globalizar” a tudo, transforma as individualidades numa mesma massa desprovida de identidade própria. Assim, criam e vendem novas imagens representativas, mas que não correspondem à realidade.

As “novas” representações, já “adaptadas”, não deixam de carregar, portanto, o mesmo espectro da tradição representativa daquela primeira imagem. Isto porque existe a consciência de que a globalização se fez (e se faz) limitada, pois que não abrange áreas e grupos pelos quais o interesse das grandes metrópoles e do poder é diminuto. Dessa forma, o “(re)conhecimento” de determinados grupos permanece aquele provindo das representações hegemônicas e muitas vezes falsas instituídas para eles.

Aplicando a teoria real à representação literária, Mikhail Bakhtin atesta que, a partir do século XIX, nas grandes obras da época, introduziu-se um novo elemento ao romance, que adapta as formas e representações tradicionais, correntes, a uma nova imagem da pessoa; esta agora mutável, inconstante, subjetiva. O novo elemento de que fala o russo é a ideia do *devir*. Segundo ele, os romances anteriores pressupunham uma identidade estável (como na novela grega), ou, em outras variantes, uma identidade que passe por uma crise singular de renascimento (como os ritos de passagem).

O que esses romances não contêm é o conceito de verdadeiro desenvolvimento, pelo qual Bakhtin entende “o devir, a formação gradual de uma pessoa [ou de uma personagem/representação]” (Bakhtin, 1988, p.399). Nas narrativas medievais, o herói exibe uma “nobreza inerte”, imutável, ao passo que no século XIX os romances maiores mostram um herói que cresce continuamente com a experiência. O que Bakhtin chama de um “devir genuíno” é justo esse crescimento ou emergência de “eus”, no qual a

experiência molda qualitativamente uma identidade (ou uma representação) em permanente mutação.

Com relação a isto, cabe aqui o conceito aristotélico também citado por Bakhtin de *energia*, segundo o qual “a essência de um homem se concretiza, não por sua condição, mas por sua atividade” (Bakhtin, 1988, p.413). Seguindo este pensamento ele afirma que as ações não se limitam a ilustrar qualidades essenciais, que constituem o homem real; elas próprias “constituem o ser da personagem, que fora de sua energia simplesmente não existe” (Idem, ibidem). Assim, não se pode abordar uma pessoa, ou mesmo a representação de uma “categoria” de pessoas, enumerando qualidades estáticas, mas há que se descrever as suas ações ao longo da história.

Segundo Bakhtin, “para haver uma percepção real do devir, o futuro e especialmente o futuro imediato ou próximo no qual agimos concretamente deve ser visto como significativo, válido e aberto à mudança” (Bakhtin, 1988, p.414). Bakhtin quer representar o mundo como um lugar no qual as ações que cada um de nós empreende contam efetivamente. Esse mundo se concretiza no mundo ficcional da obra euclidiana *Os Sertões*, por exemplo, mas também no episódio real da História, que retrata o livro. Isto porque somente um soldado não faz uma guerra. No evento de Canudos, cada sertanejo é um herói em particular, e suas ações individuais são igualmente significativas.

Assim, a importância de cada habitante da cidade baiana para a representação e a leitura que se fez do sertanejo a partir da narrativa de Euclides⁷, é a mesma relevância que tem cada uma das representações feitas desde o primeiro indício, para o que se entende por *sertanejo* hoje. Cada uma dessas pequenas características e particularidades forma o todo da imagem sertaneja, que, ainda hoje, não se quer fechada, pois que o mundo se mantém em movimento.

De acordo com o russo, “o crescimento individual é moldado decisivamente, mas não totalmente, pela história e pelas forças sociais, que não são um mero plano de fundo” (Bakhtin, 1988, p.422). Ao mesmo tempo, os indivíduos não são, em sentido algum, redutíveis a “produtos de sua época”. Eles conservam a capacidade de surpreender, e essa surpresa é o que produz a mudança histórica. Assim como fizeram

⁷ Em sua obra, Euclides não trabalhou especificamente a imagem da mulher sertaneja, uma categoria dentro de outra categoria; ao contrário, sua leitura e interpretação daquele novo povo seguiu calcada na imagem masculina, dos guerreiros, do indivíduo forte. Isso, mesmo havendo muitas mulheres lutando junto no bando de Antônio Conselheiro, contra o Exército brasileiro. O segundo capítulo do livro bem expressa esse vínculo cultural do autor, atrelado ao patriarcalismo, ao masculino como determinante de um grupo étnico. Ele chama “O Homem” ao capítulo de análise da “raça” ou etnia sertaneja.

os sertanejos e sua surpreendente vitória – apesar da derrota ao fim da guerra – numa batalha que parecia impossível.

N’*Os sertões*, tanto os agentes da narrativa, que, como personagens reais, mudam a todo tempo, têm suas personalidades transformadas, como também o próprio Euclides da Cunha deixa de ser o mesmo do começo ao fim e se recria no decorrer do processo. Chamo personagens aqui não só aos sertanejos e seu líder missionário, mas também ao exército, que muda suas percepções sobre o povo da caatinga e seu conhecimento da terra, e que mudam suas estratégias em função disso.

A terra propriamente dita também se configura como personagem, uma vez que sua representação tem importância singular na obra, por ser fator determinante na formação do povo que a habita. E também ela se transforma física – devido à seca e ao clima – e metafisicamente – no imaginário dos soldados, que se desiludem com a aparente facilidade da luta no sertão isolado, deserto, e se percebem no seio dele como numa emboscada, como se envolvidos por uma teia de galhos e troncos tortuosos.

Não só o exército se desilude com a paisagem, mas também o autor. Isto demonstra que o desenrolar da guerra e seu contexto mudam as identidades dos sertanejos e do exército, mas também, e aqui principalmente, a do autor. Mudando o olhar de Euclides, mudam as representações que ele produz ao longo da narrativa.

A mente científica se amedronta diante do poder imaginativo do pensamento. Por isso a relutância da comunidade científica em perceber o cunho ficcional, inventivo, da obra magna de Euclides da Cunha. Aqui, porém, cabe a pergunta: quando um objeto se faz mais necessário ou propício à imaginação/criação inventiva? Quando este objeto já é alvo de representações anteriores, o que dá margem à imaginação a partir destas imagens já formadas; ou quando não há qualquer representação, sendo o objeto ainda desconhecido e estranho, como no caso de Euclides?

Apesar desta questão inconclusa, compreender algo consiste em processar informações. O reconhecimento se faz por dedução ou classificação. As imagens presentes na memória – ou seja, representações – são acionadas e o “novo” tenta encaixar-se em alguma das classificações que já temos construídas e postuladas no nosso próprio imaginário, que por sua vez provém de um imaginário coletivo.

Nota-se, aí, a intervenção de representações que relacionam a aparência à realidade. Segundo Moscovici, tais representações são aquilo a que nossos sistemas perceptivos, como cognitivos, estão ajustados (MOSCOVICI, 2000, p.32). Segundo ele,

usamos nosso sistema perceptivo para interpretar representações de mundos que nós nunca vimos. Um homem do campo pode ser considerado sertanejo (como o caipira), mas em verdade nada ter a ver com aquele descrito no imaginário popular.

Segundo sua teoria, as representações possuem precisamente uma principal função. Elas convencionalizam os objetos, pessoas ou acontecimentos que encontram. Elas lhes dão uma forma definitiva, as localizam em uma determinada categoria e gradualmente as colocam como um modelo de determinado tipo, distinto e partilhado por um grupo de pessoas. Assim, mesmo quando uma pessoa ou objeto não se adéqua exatamente ao modelo, nós o forçamos a assumir determinada forma, entrar em determinada categoria; em realidade, a se tornar idêntico aos outros, sob pena de não ser nem compreendido, nem decodificado.

O teórico cultural Stuart Hall afirma⁸, porém, que um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso, segundo ele, está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações na nossa matriz de identificações como indivíduos sociais.

Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Como observa o crítico Kobena Mercer, citado por Hall, “a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza” (MERCER, 1990 *apud* HALL, 2006, p.9).

Mas o ponto central da discussão diz respeito à descentralização das identidades modernas, isto é, seu deslocamento, sua fragmentação. De acordo com Hall há três concepções de identidade. O primeiro é o *sujeito do Iluminismo*, cuja concepção é ainda muito “individualista” – a identidade *dele*, já que usualmente o sujeito do Iluminismo era descrito como masculino.

A segunda é a noção de *sujeito sociológico*, que refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que esse núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente, e que a identidade é formada na “interação” entre o “eu” e a sociedade, ou seja, que “o ‘eu real’ é formado e modificado num diálogo

⁸ V. HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11ª edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem” (HALL, 2006, p.11). A identidade, nessa concepção, preenche o espaço entre o mundo pessoal e o público.

Por fim, segundo a teoria de Hall, esse processo de interação produz o *sujeito pós-moderno*, “conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente” (HALL, 2006, p.12).

As sociedades modernas são, pois, por definição, “sociedades de mudança constante, rápida e permanente”. Como disse Marx sobre a modernidade:

É o permanente revolucionar da produção, o abalar ininterrupto de todas as condições sociais, a incerteza e o movimento eternos (...) Todas as relações fixas e congeladas, com seu cortejo de vetustas representações e concepções, são dissolvidas, todas as relações recém-formadas envelhecem antes de poderem ossificar-se. Tudo que é sólido desmancha no ar... (Marx e Engels, 1973, p.70).

Segundo Hall, depois do Iluminismo e do sujeito “cartesiano” de René Descartes, emergiu, então, uma concepção mais *social* do sujeito. Esse modelo sociológico interativo, com sua reciprocidade estável entre “interior” e “exterior”, é, em grande parte, um produto da primeira metade do século XX, associado com o surgimento do Modernismo.

O marxista Louis Althusser afirmou que, ao colocar as relações sociais e não uma noção abstrata de homem no centro de seu sistema teórico, Marx deslocou duas proposições-chave da filosofia moderna: que há uma essência universal de homem; e que essa essência é um atributo de “cada indivíduo singular”. Assim, a mudança de foco do “eu” no sujeito moderno abriu novas possibilidades de interpretação, representação e identificação dentro de uma mesma sociedade.

Já nos termos da antropologia social, isto se dá de forma um tanto distinta, mas que abarca, enfim, a mesma percepção de Hall ao estudar o sujeito pós-moderno. O que concede a essa disciplina ares de um pensamento e um olhar panorâmico, múltiplo, em contraposição a uma sociologia igualmente ocidental, porém em maior medida etnocêntrica, é justamente a noção de que não há uma única visão corrente de mundo, senão que há muitas, distintas e particulares visões, nos seios de diferentes culturas.

Deste modo, portanto, para a antropologia, a forma como um indivíduo se reconhece e a seus semelhantes dentro de sua sociedade, não é de nenhuma maneira igual à visão do “outro” sobre eles mesmos.

Por ser básica e central, a concepção do que seja o ser humano que nós ocidentais entendemos tende a ser projetada, em algum nível, sobre as sociedades que estudamos e que estamos mais próximos. Mas, sob esta vaga noção – pessoa/sujeito – se escondem diferenças teóricas importantes também, e principalmente, dentro da antropologia.

Em linhas gerais pode-se dizer, pelas palavras de três antropólogos contemporâneos⁹, em artigo de fins da década de 1970¹⁰, “que a antropologia social, desde Malinowski, tendeu, sobretudo, a analisar a *personalidade social*, isto é, a pessoa como agregado de papéis sociais, estruturalmente prescritos (e os papéis concebidos como feixes de direitos e deveres)” (DA MATTA; SEEGER; VIVEIROS DE CASTRO, 1979, p.14 [grifo dos autores]).

Uma das correntes teóricas da antropologia – a tradição de Mauss¹¹ – inclina-se para uma etnopsicologia (CARNEIRO DA CUNHA, 1978, p.1), ou uma etnofilosofia (DA MATTA; SEEGER; VIVEIROS DE CASTRO, 1979, p.14) – ou seja, considera as noções de pessoa enquanto categorias de pensamento nativas de cada cultura, enquanto, portanto, “construções culturalmente variáveis” (*idem, ibidem*).

A linha antropológica de Mauss assume radicalmente o papel formador que as categorias coletivas de uma sociedade exercem sobre a organização e prática concretas desta sociedade mesma. As práticas e a organização de cada categoria, a seu modo, determinam as representações que serão feitas delas mesmas.

Em outras palavras, aplicando a teoria ao contexto nacional, o Brasil, enquanto uma única sociedade, é diverso internamente, e, por sua vez, o conjunto de sua diversidade particular é o que o difere de sociedades outras. Dentro do coletivo *brasileiros* existem as especificidades de tipo, geralmente relacionadas à região de origem: o cearense, o carioca, o paulista, o jeca, o urbano, o camponês, etc. Há o tipo sertanejo, bem como o nordestino; este, por si só contém e está contido na categoria

⁹ Anthony Seeger, Roberto da Matta e Eduardo Viveiros de Castro.

¹⁰ V. SEEGER, Anthony; DA MATTA, Roberto; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. In: *Boletim do Museu Nacional*, nº 32, p. 2-19, 1979.

¹¹ Marcel Mauss (1872-1950), sobrinho de Émile Durkheim (1858-1917), foi um dos antropólogos de pensamento mais fecundo e influente na antropologia, sendo um dos precursores da escola antropológica francesa, que culminará nos trabalhos de Claude-Lévi-Strauss. Autor de vasta obra, que inclui *As técnicas corporais* (1974) e *A noção de pessoa* (1974), Mauss é famoso por sua tendência interdisciplinar, e por ter impulsionado o deslocamento do eixo da etnologia (comparativa) para o trabalho de campo. Por volta de 1926, Mauss empreenderá uma famosa discussão sobre as técnicas corporais, tentando relacionar por um lado o fisiológico e o social, e por outro o indivíduo e o grupo.

anterior. E assim sucessivamente. Do mesmo jeito, dentro da categoria – ou do coletivo – *sertanejos* existem também diferenças geracionais, de gênero, regionais e/ou locais. E dentro de cada gênero também existem distinções próprias, de modo que as mulheres de uma mesma comunidade não são senão complementares, mas nunca iguais¹².

Porém, para a teoria maussiana, o que importa não são essas diferenças internas de cada coletivo, mas o todo de uma mesma categoria, e como as atitudes e a organização formal (hierarquia, direitos e deveres) deste grupo atuam diretamente na composição, na compreensão e na interpretação de uma sociedade. A formação de cada categoria social (coletiva) é importante para o entendimento de uma sociedade, sendo esta um macrocosmo de vários microcosmos.

O pensamento radical do teórico francês impossibilita sequer a utilização de noções particulares, como a de *indivíduo*, na compreensão de outros universos sócio-culturais. Segundo sua tese,

tomar a noção de pessoa como uma categoria é tomá-la como instrumento de organização da experiência social, como construção coletiva que dá significado ao vivido; não se pode simplesmente derivá-la, por dedução ou por determinação de instâncias mais reais da *praxis*; a *praxis*, a prática concreta desta ou daquela sociedade só pode ser descrita e compreendida a partir das *categorias coletivas* (DA MATTA; SEEGER; VIVEIROS DE CASTRO, 1979, p.15).

Já a psicologia social de Moscovici, como contraponto, crê que são as mentes individuais que formam o todo coletivo, que por sua vez não está livre dos efeitos de condicionamentos culturais anteriores, que são impostos a cada indivíduo em separado e ao coletivo em geral por suas representações, linguagem ou cultura:

Nós pensamos através de uma linguagem; nós organizamos nossos pensamentos de acordo com um sistema que está condicionado, tanto por nossas representações, como por nossa cultura [que é por sua vez formada por elas]. Nós vemos apenas o que as convenções subjacentes nos permitem ver e nós permanecemos inconscientes dessas convenções (MOSCOVICI, 2000, p.35).

Seguindo seu raciocínio, as representações são “prescritivas”, isto é, elas se impõem sobre nós com uma força irresistível. Essa força é tida como uma combinação de uma estrutura (ou uma instituição) que está presente antes mesmo que nós comecemos a pensar e de uma tradição que decreta o que deve ser pensado.

¹² Sobre a definição de gênero e as especificidades dentro de uma mesma categoria ver análise no subcapítulo 1.5 – “O sujeito feminino e a definição de gênero”.

Essas representações que são partilhadas por tantos, penetram e influenciam a mente de cada um, mas ao mesmo tempo não são pensadas, melhor dizendo, são repensadas, re-citadas e re-apresentadas.

Representações, obviamente, não são criadas por um indivíduo isoladamente. “Uma vez criadas, contudo, elas adquirem uma vida própria, circulam, se encontram, se atraem e se repelem, e dão oportunidade ao nascimento de novas representações, enquanto velhas representações morrem” (MOSCOVICI, 2000, p.41). E é por esse motivo que a imagem do sertanejo se tornou tão independente da figura real, hoje, do homem do sertão, ainda que em algum grau não tão distinta desta.

Moscovici define as representações como objeto de criação e usufruto coletivo. Sendo compartilhada por todos e reforçada pela tradição, ela constitui uma realidade social *sui generis*. Segundo ele, quanto mais sua origem é esquecida e sua natureza convencional ignorada, mais “fossilizada” ela se torna (*Idem, ibidem*). Ou seja, quanto menos pensamos sobre elas, sobre sua procedência, quanto menos conscientes somos delas e quanto menos as questionamos, maior se torna sua influência.

Para o estudo das representações sociais, menos importa como se dá o comportamento de um grupo social, mas como se compreende esse comportamento, tanto pelos indivíduos que compõem esse grupo, quanto por quem está de fora, como espectador. Por isso, a proposta do estudioso de encarar as representações sociais não como um conceito apenas, isolado, frio, mas como um fenômeno social.

A representação iguala toda imagem a uma ideia e toda ideia a uma imagem; sendo a representação uma imagem munida de significação. Significação esta que, com o poder da comunicação de massa, se transforma rapidamente em verdade, em senso comum. O marxismo confirma esta concepção quando afirma que as ideias, uma vez disseminadas entre as massas, são e se comportam como forças materiais¹³.

Para Moscovici, todas as ideologias, todas as visões de mundo são meios para solucionar tensões psíquicas ou emocionais, devidas a uma falta de integração social. São, portanto, compensações imaginárias em relação ao desconhecido. Segundo ele, “a finalidade de todas as representações é tornar familiar algo não-familiar, ou a própria não-familiaridade” (MOSCOVICI, 2000, p.54).

¹³ Para saber um pouco mais sobre o pensamento marxista e a sua concepção de mercado e mercadoria dentro da sociedade capitalista, V. MARX, Karl. *O Capital*, 1867; *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*, (1852).

Quanto a isto, ele conclui:

Em seu todo, a dinâmica das relações é uma dinâmica de familiarização, onde os objetos, pessoas e acontecimentos são percebidos e compreendidos em relação a prévios encontros e paradigmas. Como resultado disso, a memória prevalece sobre a dedução, o passado sobre o presente e as imagens sobre a “realidade” (MOSCOVICI, 2000, p.55).

O ato da re-apresentação é um meio de transferir o que nos perturba, o que ameaça nosso universo, do exterior para o interior, do longínquo para o próximo. E essa transferência é efetivada pela colocação de nossos conceitos e percepções num contexto onde o incomum se torna comum, onde o desconhecido pode ser incluído em uma categoria conhecida. Por isso, muitas vezes as representações do desconhecido recaem na caricatura, no pitoresco.

Segundo Denise Jodelet, outra estudiosa das representações sociais e discípula da teoria de Moscovici, “o pensamento social deve mais à convenção e à memória do que à razão; deve mais às estruturas tradicionais do que às estruturas intelectuais ou perceptivas correntes” (JODELET, 1989 *apud* MOSCOVICI, 2000, p.57).

Através das representações, portanto, os conflitos de identificação e distanciamento, principalmente em um país com dimensões continentais como o Brasil, são superados e integramos o diferente em nosso mundo mental e físico factível, verossímil. Ao nomear algo, nós o libertamos de um anonimato perturbador, para dotá-lo de uma genealogia e incluí-lo em um complexo de palavras e significados específicos, e para localizá-lo, de fato, na matriz de identidades de nossa cultura.

1.3 Regionalismo – caracterização no tempo

Por conta de interesses e, principalmente, do interesse primordial de dar unidade à pretensa “identidade nacional”, foi que também surgiu a corrente literária que cunhou-se chamar de regionalismo. Porém, na contramão do que já se via, o regionalismo interessou-se em defender o caráter regional, mas não apenas folclórico, distante e caricato de tais regiões. Foi focalizado o brasileiro “verdadeiro”, real, com seus hábitos e características tradicionais peculiares. Enfim, a originalidade e a legitimidade, atreladas à sua função social, que dão importância às narrativas regionais e ao sertanejo como elemento fundamental dessa tendência.

Entrelaçada e/ou simultânea ao Romantismo – este de caráter indianista ou urbano – aparece uma vertente chamada de regionalista. E o romance regionalista

concentrava-se, majoritariamente, em um personagem caracteristicamente nacional: o sertanejo. Essa linha ocupou-se em descrever o mundo sertanejo, documentando e buscando representar “tipos humanos, paisagens e costumes considerados tipicamente brasileiros” (CANDIDO, 2002, p.87).

Neste sentido, o regionalismo foi mais do que um simples estilo literário, como o define as características básicas do Romantismo Europeu¹⁴. Foi uma manifestação artística literária que passou a ter a cara brasileira, representando não apenas valores e costumes que diziam respeito à camada nobre do litoral e, mais especificamente do Rio de Janeiro, que, por sua vez, configurou-se cópia do modo de ser europeu. As paisagens e espaços de um Brasil desconhecido, composto por diversas visões de mundo, passaram a ser representadas e apreciadas pelo público.

O termo regionalismo foi cunhado no século XIX para caracterizar a literatura produzida fora do Rio, nas províncias, e sobreviveu ao tempo. “Conceito abrangente, passou a englobar autores e obras os mais diversos, de diferentes regiões e períodos históricos, o que levou ao nivelamento de textos de valor estético-literário díspar” (LEONEL; SEGATTO, 2009, p.135).

A ideia de regionalismo foi tomada de maneira indiscriminada, homogeneizando a criação literária que poderia receber esse rótulo. Com base num critério genérico e tradicional, portanto, podem se colocados no mesmo patamar estético-literário autores que vão de Franklin Távora a José Lins do Rego, de Simões Lopes Neto a Graciliano Ramos, de Afonso Arinos a Guimarães Rosa, sem falar nos contemporâneos.

Num primeiro momento, foi o índio o símbolo do autenticamente “nosso”, que a ficção e a poesia tematizaram. Feita a Independência política, o desejo de afirmação e autenticidade cresce e, junto com o índio, nosso romantismo erige os brasileiros de zonas afastadas dos grandes centros como representação da brasilidade legítima. Nasce, então, o regionalismo que, embora ainda não tenha esse nome, “é uma tendência combativa e programática de expressar, sobretudo pela ficção, o nosso interior” (LEITE, 1994, p.670).

¹⁴ A preocupação em agrupar as diversas modalidades de expressão literária em “gêneros literários” provém da tradição Romântica Européia, e se dá de acordo com suas distintas características de forma e conteúdo. Cada gênero pressupõe uma técnica, um estilo, uma ideologia e o modo de ver do artista. A classificação básica dos gêneros compreende: o lírico, o épico e o dramático, em nenhum dos quais se encaixa o regionalismo.

Na insistência nacionalista de buscar as raízes de nossa cultura, a figura do sertanejo, com suas crenças e tradições, fez-se tão exótica quanto a do índio. De acordo com José Maurício Gomes de Almeida (1999), que estudou o movimento, o mesmo impulso nacionalista que promoveu o culto do selvagem levou, em uma etapa ulterior, à mitificação do sertanejo. O “sertanismo”, portanto, ainda que com algumas ressalvas, pode ser considerado como “a primeira forma de regionalismo na ficção brasileira” (ALMEIDA, 1999, p.18).

São documentos eloqüentes dessa vertente literária *O sertanejo* (1875), de José de Alencar, os escritos de Franklin Távora e a obra-prima do Visconde de Taunay, *Inocência* (1872). Esta última foi considerada, “de longe, a expressão mais significativa da crise no campo do romance regionalista” da época (*Idem, ibidem*), pois que entrou em confronto com os princípios estéticos e ideológicos que serviram de base ao Romantismo¹⁵.

Seguindo o raciocínio cronológico de Almeida, o Realismo, como um dos estilos anteriores e com sua preocupação objetivista e documental, propiciou o surgimento de grande número de romances regionalistas.

A tradição regionalista no romance brasileiro vai-se formando, deste modo, no correr de uma longa trajetória, que tem início com as preocupações nacionalistas dos românticos. Em algumas produções desses autores há a idealização do sertão, em outras, a representação caricatural de tipos humanos e a descrição coisificada das relações sociais. Estas últimas tratam-se, segundo a leitura rigorosa e um tanto generalista de Antonio Candido (1971), de um tipo de narrativa literária que:

Tende a anular o aspecto humano em benefício de um pitoresco que se estende também à fala e ao gesto, tratando o homem como peça de paisagem, envolvendo ambos no mesmo tom de exotismo. É uma verdadeira alienação do homem dentro da literatura, uma reificação de sua substância espiritual, até pô-la no mesmo pé que as árvores e os cavalos, para deleite estético do homem da cidade (CANDIDO, 1971, p.212-213).

O fato de a década de 1930 e, posteriormente, a geração de 1945 terem sido escolhidas como períodos de maior expressão para o estilo não significa que se considere encerrado a essa altura o ciclo evolutivo do romance regionalista nas letras

¹⁵ Alguns princípios estéticos do Romantismo deram forma a um lirismo convencional, marcado pela expressão sentimental, grandiloquente, exclamativa. Havia o predomínio do sensível, da cor, da iluminação local, do movimento e do sentimento particulares. Uma estética que buscava a recuperação de tradições e elementos próprios da cultura medieval, que a cultura clássica havia posto de lado.

brasileiras. Mas ao contrário, essa tendência, ainda que dotada de menor ânimo, prossegue até os dias de hoje, enriquecendo-se a cada dia de novos autores e obras.

A razão da escolha de um marco histórico (1930-1945) para o estilo tem resposta no fato de que, com os escritos de 30, o processo de tomada de consciência da realidade regional como estímulo e substância da criação literária atinge a plena maturação – com o chamado romance social. Isto, num momento em que a realidade litorânea, elitizada e europeizada, distinta daquela do interior do país, era o foco principal das narrativas brasileiras.

Pela primeira vez na história da ficção brasileira, a produção regionalista assume um primeiro plano na atenção do público e da crítica. Os nomes de José Lins do Rego, Jorge Amado e Graciliano Ramos bastam para atestar esse fato¹⁶. Segundo Luiz Bueno, “Se em algum momento é possível dizer que nasce um público para a literatura brasileira, esse momento é a década de 30” (BUENO, 2006, p.198).

Após 1945, entretanto, novas tendências se definem na evolução do regionalismo, merecendo destaque especial a linguagem “super-regionalista” – como define Antonio Candido – de Guimarães Rosa, “aquela que representa uma recuperação, pela narrativa, dos elementos míticos que tanto a haviam marcado em seus inícios no romantismo, mas que progressivamente foram cedendo lugar a uma abordagem realista” (ALMEIDA, 1999, p.20).

Dentre os regionalistas da primeira leva, ainda com a estética muito atrelada à do Romantismo, destaca-se o nome de José de Alencar. Na obra do autor e no Romantismo como um todo configura-se uma oposição frequente, que difere em ideologia do sertanismo/regionalismo: natureza contraposta à sociedade, sendo a primeira como lugar de pureza e autenticidade, e a segunda corrompida, inautêntica.

Nesta oposição mesma se encontra a raiz da ficção sertanista: o homem diretamente ligado à natureza e fruto do meio em que vive. Ao reproduzir a descrição primordial do sertanejo como homem forte, que “sobrevive” ao meio em que habita – o sertão –, o regionalismo leva em conta a forte influência do meio no processo de criação das culturas; ou, como foi chamado nesse caso, de uma “sub-raça” brasileira.

¹⁶ Para uma análise diversa da literatura no período, V. MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. No livro, o autor propõe uma sociologia da vida intelectual brasileira sensível às superposições das biografias dos escritores com a dinâmica político-cultural da época, e mostra como as experiências mais íntimas e pessoais reverberam na obra produzida.

Como diz José de Alencar em *O Guarani* (1857), para entender o valor e o significado da ficção indianista é preciso despir-se de toda visão pré-concebida. A mesma metáfora vale para a compreensão da figura sertaneja dentro do quadro regionalista:

Como o quadro dos grandes pintores que precisam de luz, de um fundo brilhante, e de uma moldura simples, para mostrarem a perfeição do seu colorido e a pureza de suas linhas, o selvagem precisa do deserto para revelar-se em todo o esplendor de sua beleza primitiva (ALENCAR, 1960, p.230).

Na mesma medida, o homem sertanejo necessita do sertão que o rodeia para se alimentar, matar a sede, para viver e, vivendo do seu modo, desnudar a beleza daquela terra. Mais ainda, ele só se reconhece como é, para si e para o outro, por conta da geografia, do clima e da diversidade natural que o cerca.

À proporção em que o índio, enquanto potencial de expressão mítico-heróica, começa a se esgotar, este outro tipo humano entra em cena: o sertanejo, o homem do interior, das regiões pouco afetadas pelo contato externo. Para José Almeida, muitas são as razões que poderíamos encontrar para o surgimento da temática sertanista, mas todas têm raiz no mesmo sentimento de orgulho nacionalista que inspirava o indianismo.

As mudanças que se processaram na cultura brasileira desde fins da década de 1860 implicavam num crescente repúdio ao idealismo romântico, exigindo mais cuidadosa observação da realidade. Vai se tornando menos aceitável a mitificação do índio e cumpre, então, buscar outros símbolos, de existência mais palpável, “que possam cristalizar os anseios ainda atuantes de afirmação nacional” (ALMEIDA, 1999, p.39).

Neste caso, o sertanejo tinha ainda a seu favor vários elementos. Além de ser um mestiço do branco com o índio, em sua maioria, ele carregava em si a autenticidade cultural brasileira, a bem dizer, a fidelidade às tradições, aos costumes, à linguagem e à própria natureza do Brasil.

Ele representava o povo “real”, transformado quase que em uma entidade mítica, porque nele, muito menos “contaminado” pelos valores europeus do que as classes eruditas, estaria preservada a “alma nacional”.

O regionalismo seduziu por sua relação direta com a natureza e com o homem do interior, das áreas afastadas da urbe. Tal culto da natureza não consistia em si uma novidade. Já no romantismo europeu ocupava lugar de destaque. Porém, no

regionalismo, ela representava uma reação do indivíduo (aí tanto autores quanto leitores) contra o caráter cada vez mais opressor da sociedade industrial-capitalista, uma fuga do ambiente sombrio e sufocante das grandes cidades, uma busca de solidão e reencontro; espécie de *fugere urbem* literal.

Reencontro, neste caso, também com as origens do nosso povo e com os problemas que provém somente da natureza e dos conflitos humanos causados pelas adversidades advindas dela, e não da vertiginosa modernidade urbana que tanto se comentava à época.

Almeida busca definir o conceito de regionalismo com propriedade. Segundo ele, “a arte regionalista *stricto sensu* seria aquela que buscaria enfatizar os elementos diferenciais que caracterizariam uma região em oposição às demais ou à totalidade nacional” (ALMEIDA, 1999, p.54).

Essa atitude já está presente em Franklin Távora, com sua “literatura do Norte”; e mais tarde reaparece no movimento regionalista dos anos 20 em Pernambuco:

São as regiões que apresentam fisionomia cultural melhor definida e diferenciada que suscitam, em nível mais profundo e coerente, a consciência regionalista. No Brasil, o Nordeste e o Rio Grande do Sul aparecem em destaque” (ALMEIDA, 1999, p.55).

Na fase romântica, já havia traços de um regionalismo, porém mais preocupado com uma afirmação nacional do que regional. Trata-se de exaltar o brasileiro em oposição ao europeu, e encontrar nas regiões mais distantes e preservadas o “viver singelo de nossos pais”¹⁷ – como afirmava José de Alencar –, ou a brasilidade ainda não contaminada pelo cosmopolitismo urbano. A dimensão nacionalista estava sempre em primeiro plano, inexistindo ainda o sentido particularista que caracteriza o regionalismo.

De acordo com José de Almeida, a forma mais acabada do regionalismo (ou sertanismo) romântico de intenção nacionalista realizou-se em *O sertanejo* (1875), de Alencar. Mas é Visconde de Taunay, com *Inocência* (1872), quem realmente aponta para a fase seguinte do regionalismo.

Taunay foi um dos primeiros escritores brasileiros a tomar emprestado em suas obras a linguagem coloquial regional. Com um agudo senso de observação, aliado a uma vivência rica das regiões e da História do Brasil, soube conjugar características

¹⁷ V. BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 44ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

fundamentais, com grande acuidade na construção de tipos humanos. Ele focalizou os usos e costumes do interior do país em narrativas mais puxadas para o pitoresco.

A natureza, os costumes com relação à família, à mulher, ao casamento, à hospitalidade, a figura caricata do médico itinerante e seus pacientes – são todos elementos da realidade sertaneja que Taunay incorpora à narrativa. Porém, não o faz ainda, como ocorrerá com frequência na ficção regionalista da próxima fase, através de uma técnica descritiva. Taunay faz dos costumes regionais a matéria mesma com que tece a trama do romance.

Segundo Gomes de Almeida, em momento algum o desejo de fixar aspectos da realidade social da região se efetiva à custa da realidade estética da obra. “A dimensão regionalista de *Inocência* em nenhum lugar se mostra com mais nitidez do que na linguagem. A utilização sistemática de vocabulário e expressões locais atesta o quanto Taunay se afasta da geração de Alencar” (ALMEIDA, 1999, p.122).

Ainda seguindo o raciocínio do autor, o fato de Taunay narrar principalmente através de processos cênicos, com abundante utilização do discurso direto, torna possível ao romancista extrair do regionalismo da linguagem uma grande expressividade, “acentuando o caráter vivo e espontâneo dos diálogos, que só encontram paralelo, na literatura brasileira até então, em *Memórias de um sargento de milícias*” (ALMEIDA, 1999, p.123).

Depois disso surge a fase documental, descritiva, que muito marca a corrente; surge o chamado regionalismo realista, que tem como seu principal expoente Graciliano Ramos. A partir daí, configura-se a fase mais fértil dos romances regionalistas, que se estende até a década de 1945, quando aparece o chamado hiper-realismo, com quebra de padrões estéticos e lingüísticos, das narrativas mágicas de Guimarães Rosa¹⁸.

Mas a força do regionalismo não morre nessa época, nem tampouco vira anacrônica, como sugerem alguns críticos. Ela persiste na medida em que se mantém a força da expressão marginal, que vai contra a corrente, contra a cultura dominante. O regionalismo contemporâneo, portanto, aparece nos tempos ditos pós-modernos, globalizados, como uma cicatriz no centro da face da representação ilusória, falsa. Sua força ressurgiu, pois que a temática nunca morreu. Ele aparece como alguma coisa ainda (e sempre) presente, uma assombração que retorna e retornará continuamente enquanto

¹⁸ Devido à complexidade do regionalismo de Rosa e sua distinção crucial quanto aos demais, me permitirei não aprofundar aqui neste estudo sobre o seu caso.

ainda existirem fronteiras e lugares de periferia reais e discursivos, tanto num sistema literário quanto numa sociedade, seja a regional, a nacional ou a global.

E nos contos de Ronaldo Brito, o aspecto “novo”, inaugural, contemporâneo do regionalismo se apresenta como uma tendência transfronteiriça, pois que já se deixa infiltrar por determinados traços e ideias da modernidade “de fora”. É um regionalismo que demonstra, em tom crítico, um sertão ainda calcado na tradicionalidade masculina e na heráldica sertaneja, mas que põe na mão das mulheres a “faca só lâmina”, o símbolo fálico de poder e revolta, elemento transformador das “ideias fixas”.

1.4 Um retorno a 1930

O romance que tomou forma na década de 1930, no Brasil, deu voz, ou pelo menos foi intérprete de camadas marginalizadas da sociedade, de maneira que até então não haviam sido abordadas nos romances. Ocorreu, aí, uma mudança de olhar. Abria-se espaço para um novo olhar, direcionado ao outro, e aos conflitos, ideologias, particularidades que a este dissessem respeito. O intelectual virava sua atenção a quem não podia falar por si mesmo.

O chamado romance de 30, classificação um tanto genérica que reduz a um mesmo tipo de literatura todos os romances de teor revolucionário produzidos à época, trouxe à luz dores, preconceitos e luta da vida de suor e miséria do proletariado nas metrópoles em ascensão, do lugar do negro na sociedade brasileira; promoveu ao status de protagonista o marginal, o sertanejo, em menor parte o homossexual, e a mulher.

Luís Bueno (2006) afirma que, numa visão menos restrita do que seja o romance de 30, pode-se perceber que os textos assim classificados cabiam num sistema que, embora não representasse propriamente o *mainstream* da nossa literatura de ficção, era atuante e não marginalizado, como se tende a ver hoje.

Segundo o pesquisador, essa vertente colaborou grandemente para que se ampliassem as possibilidades tanto temáticas quanto da constituição de um novo tipo de protagonista para o romance brasileiro:

De elemento folclórico, distante do narrador até pela linguagem, (...) o pobre, chamado agora de proletário, transforma-se em protagonista privilegiado nos romances de 30, cujos narradores procuram atravessar o abismo que separa o intelectual das camadas mais baixas da população, escrevendo uma língua mais próxima da fala. Junto com os “proletários”, outros marginalizados entrariam pela porta da frente na ficção brasileira: a criança, nos contos de Marques Rebelo; o adolescente, em Octávio de Faria; o homossexual, em *Mundos Mortos* do próprio Octávio de Faria e no *Moleque Ricardo*, de José Lins do Rego; o desequilibrado mental em Lúcio Cardoso e Cornélio Penna;

a mulher, nos romances de Lúcia Miguel Pereira, Rachel de Queiroz, Cornélio Penna e Lúcio Cardoso (BUENO, 2006, p.23).

Ainda de acordo com o autor, uma abertura desse tipo colocou para o intelectual, oriundo geralmente das classes médias ou de algum tipo de elite decaída, o problema de lidar com o *outro*. Seguindo uma ideologia marxista, os marginalizados, sendo este “outro”, distinto do senso comum imposto, devem unir-se a fim de legitimar sua identidade e sua auto-representação, que não precisa necessariamente ser feita por *outrem*, este mais letrado, elitizado, intelectualizado. Desta forma fizeram as feministas, reivindicando respeito, igualdade de tratamento e de direitos; e os operários – tanto homens quanto mulheres –, que requeriam melhores condições de trabalho e de vida.

O sertanejo, apesar de ser considerado “forte”, que lida com a seca e a vegetação inóspita, que tem a cultura dos cavalos, do gado e das esporas; ademais de não possuir a influência das massas, pois seu destino, assim como seu caminho, é esparso e solitário; nem a propensão aos motins que tomam força nas grandes urbes; tampouco tem um objeto contra quem se rebelar. O opositor do sertanejo não é humano, a causadora de seus infortúnios e de sua miséria, talvez mais do que a cultura hegemônica que tenta usurpar-lhe sua identidade, é a terra, a natureza rígida, crua e cruel que o cerca, no interior dos diversos Brasis centrais.

Os retirantes dos sertões, ainda que vão em grupo, estão sozinhos, cada qual com seu passado que deixou para trás e seu rumo à frente a seguir, uma vez que consigam aportar à cidade. Os operários, a bem ou mal, são voz conjunta, sua força se faz na união, têm um inimigo comum e palpável a quem combater: a máquina, a uniformização do trabalho, o sistema capitalista e exploratório, que produz ricos e pobres, os difere e os distancia.

Pelo caráter “marginal” de sua literatura, por ter em seus personagens aqueles que normalmente são excluídos das narrativas clássicas elitistas, ou mesmo relegados específica e somente às categorias de ficção “regionalista” ou “sertanista”, é que a obra do século XXI de Ronaldo Correia de Brito se aproxima do tipo de romance produzido na década de 30. Em análise comparativa podem ser percebidas semelhanças estilísticas e de conteúdo, com alguns temas em evidência recorrente.

Em “Cícera Candóia”, por exemplo, o nono conto de *Faca*, bem como em *O Quinze*, romance publicado nos idos de 1930, de Rachel de Queiroz – “certamente o mais ruidoso sucesso do período” (BUENO, 2006) –, aparece uma clara distinção entre

campo e cidade, sendo o primeiro representante do arcaico e o último da modernidade; dialética que tem presença constante nos romances da década de ouro do regionalismo.

Já a literatura de Ronaldo Correia, nestes tempos contemporâneos, extrapola os limites da seca, pois, em sua contemporaneidade, explora outros problemas, físicos e psicológicos, conseqüências ou não do fator climático. E tanto Cícera, personagem que dá nome ao conto de Brito, quanto Conceição, protagonista d' *O Quinze*, mais do que figuras que tentam remediar de alguma maneira a desgraça dos flagelados, órfãos e renegados das secas, encarnam tão somente essa cisão entre o ambiente rural e o urbano.

Em alusão ao pensamento de Luiz Bueno sobre a década de 30, pode-se dizer que se em *A Bagaceira* (1928)¹⁹, através do personagem Lúcio (e aqui o uso do masculino é proposital), uma nova mentalidade urbana aparece como possibilidade de avanço para a elite agrária, no livro de Rachel de Queiroz antes referenciado não há qualquer interação ou diálogo possível entre campo e cidade. E somente o apego à terra é capaz de trazer alguma bonança para quem vive no campo.

O “apego à terra” nestas circunstâncias dá margem a duas interpretações possíveis. Uma diz respeito à afeição mesma ao local de criação, da família, espécie de patriotismo local. Outra leitura se refere também à forma de divisão social do trabalho: o trabalho do homem do campo é feito no contato direto com a terra, os roçados, a madeira e as plantações. À mulher são delegados os afazeres domésticos, que dependem diretamente da sobrevivência e do sucesso da roça do marido.

Essa relação que se estabelece entre pátria e região (“terra”), não está muito longe do que se lê no *Manifesto Regionalista*. Já na atenção à literatura de Brito pode-se constatar a superação do objetivo de muitas narrativas da década de 1930: achar soluções para os problemas do Brasil e exaltar os campos em prol de uma tradição brasileira que deprecia as novas urbes.

Não possuindo qualquer dependência (ou apego) à terra – profissional ou pessoal –, a necessidade de integrar-se à cidade e buscar a realização particular e social nos meios que a nova vida urbana aponta como eficientes já não é mais vista com os mesmos olhos que outrora condenavam a opção pela cidade. E essa é, ainda que de modos e por motivos distintos, a escolha tanto de Conceição quanto de Cícera Candóia.

¹⁹ Foi com a publicação de *A Bagaceira*, em 1928, que José Américo de Almeida inicia o chamado Ciclo Regionalista Nordeste.

Em tempos inclinados à tradição e em que raras mulheres liam romances, Conceição já estudava as questões femininas em livros que tratavam da “situação da mulher na sociedade, dos direitos maternos...” (QUEIROZ, 1930, p.186-187). Contraposta à sua avó, dona Inácia, senhora convencida de que “moça só lia romance que o padre mandava” (*Idem, Ibidem*) e para quem ainda o estabelecimento na terra é possível, Conceição aparece como essa *outra mulher*, que procura sua função numa sociedade que não é a sua de origem.

Tal cisão se deixa perceber n’*O Quinze* já pelo conflito de gerações: “desde o tipo de ligação com a religião – a avó ligada à igreja e a neta preferindo ler ao invés de ir à missa – até a clara diferença de formação intelectual, tudo separa essas duas” (BUENO, 2006, p.132). Mas, como sugere Bueno, estamos diante de algo maior que meras diferenças geracionais. São diferenças acentuadas diante de uma nova forma de vida que começa a ganhar espaço e força frente ao universo rural que predominava.

Escrito aos 19 anos, o romance de Rachel de Queiroz é aberto com as preocupações de Mãe Nácia com a estranheza das idéias da neta Conceição, que, absorva em suas leituras socialistas, dizia alegremente que nascera para solteirona. A última cena do livro, analisada por Heloísa Buarque de Hollanda (2002)²⁰, nos traz uma Conceição segura, apreciando as idéias sobre o “verdadeiro destino de toda mulher”, junto com a cinematográfica cavalgada de seu pretendente, sumindo no horizonte em direção ao nevoeiro da noite. Entre uma cena e a outra, desenrola-se o drama da seca de 1915 e da realidade nordestina.

De acordo com o autor, é *O Quinze*, muito mais do que *A Bagaceira*, o grande marco da renovação pela qual passaria o romance na década de 30. Ao tratar de um grande problema, a questão do apego à terra, a autora pôde tocar no drama da seca, na condição feminina e no processo de urbanização que começava a se generalizar no país, a partir de uma história extremamente simples, que pareceu a muitos críticos até simples demais.

Porém, continua Bueno,

a complexidade obtida através de material tão corriqueiro foi logo sentida, conseguindo furar um forte bloqueio preconceituoso contra os livros escritos por mulheres, e de uma maneira bastante curiosa, já que soou como se não fosse escrito por uma mulher (BUENO, 2006, p.133).

²⁰ V. HOLLANDA, Heloisa Buarque. “O ethos Rachel”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*. Raquel de Queiroz. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

Alguns críticos da época, como Graciliano Ramos e ainda Olívio Montenegro, insistiram em dizer o quanto Rachel de Queiroz se afasta do “sentimentalismo do seu sexo”, dizendo que o “traço, ao contrário, que distingue essa romancista é o de uma personalidade viril”²¹.

Já Heloísa Buarque afirma que era intenção de Rachel de Queiroz fugir do que chamavam de “literatura feminina” à época. Segundo ela, a escritora assumiu tal posição como legitimação de sua autonomia dentro do sistema literário:

A busca de um estilo contemporâneo, despojado, que absorvesse a campanha demolidora e as conquistas modernistas mas que pudessem dar conta da expressão artística de seu “espaço de domínio próprio” de raízes nordestinas – tão longe do que parecia ser, na época, uma literatura feminina –, bem como a opção por marcar uma posição singular no campo intelectual, definem o que Gilberto Freyre identificou como “uma autonomia e uma independência sem paralelo na literatura feminina brasileira”. Um caminho certamente avesso a escolas literárias ou associações políticas (HOLLANDA, 2002).

Ainda de acordo com Hollanda, o que é indiscutível na literatura da escritora é que mesmo que ela se mostrasse bastante reativa em relação ao feminismo, seus romances desenharam algumas das personagens femininas mais radicais da época. A galeria de mulheres exemplares inaugurada por Conceição desdobra-se em seus livros seguintes e em outras obras de distintos autores da época sempre com a tônica da liberdade e da determinação na escolha de seus destinos.

De acordo com Bueno, mesmo seguindo caminhos dispersos, a geração de escritores que apareceram nos anos 30 é ao mesmo tempo herdeira e legitimadora do movimento de 22, que se seguiu após a Semana de Arte Moderna, “cuja grande contribuição foi abrir a porteira para o que se realizaria em seguida: os novos romances, os estudos sobre os problemas brasileiros” (BUENO, 2006, p.55).

Ainda seguindo o pensamento do crítico, a percepção de que o Brasil era um país pobre, aliada à polarização política que se acirrou nos anos que sucederam a Revolução de 30 fez do proletário a grande personagem do romance brasileiro nos anos de 1933 a 1936. Reconhecer isso, no entanto, não implica que essa tenha sido a única personagem relevante criada por aquele “gesto de abertura para outros mundos antes marginalizados por nossa ficção” (BUENO, 2006, p.283).

²¹ V. MONTENEGRO, Olívio. *O Romance Brasileiro*, 1938, p.273.

O Quinze é, de acordo com o autor, um livro-chave para a percepção desse fenômeno. Através da criação de Conceição, Rachel de Queiroz forjou um novo tipo de personagem feminina. Além disso, ele considera o romance “o verdadeiro marco inicial da literatura feminina ‘séria’ entre nós” (*idem, ibidem*).

O caso da escritora ganha relevância quando se olha com atenção para o tipo de imagem de mulher, especialmente a mulher pobre, marginal, que o romance de 30 fixou. Basta lembrar que a figura de personagem feminina mais recorrente é a da prostituta. Nos anos que se seguiram à publicação do romance de Rachel de Queiroz surgiram novas figurações da mulher que indicavam uma vontade de retirá-la da vala comum de seu estereótipo.

Olhando de forma extensiva para a produção dos anos 30, percebemos uma época que, em sua valorização do que era simples e direto²², facilitou a aceitação da simplicidade. Muito porque, os temas explorados a partir de então olhavam mais para as mazelas sociais do que para uma elite urbana. Portanto, deveria possuir linguagem que abrangesse todas as camadas que se queria atingir.

No entanto, percebe-se também que essa aparente singeleza – que em muito se distingue do simplismo – é enganosa, já que o universo de elementos para os quais os romances apontam é numeroso e, mais do que isso, significativo.

1.5 O sujeito feminino e a definição de gênero

Aqui farei uma breve análise deste que chamarei de “sujeito feminino”, que, no intervalo temporal entre fins do século XIX e o século XX, já tinha o devido reconhecimento como indivíduo dotado de subjetividade, ainda que esta não tivesse sido amplamente explorada, como se verá a partir do surgimento dos estudos feministas.

Se até a época do surgimento do romance social de 30, aos homens não bastava pertencer a um grupo – como os operários –, antes do nascimento do feminismo as mulheres ou nem chegavam a se constituir parte de um, ou eram renegadas a segundo plano dentro do mesmo, como no caso dos sertanejos. De forma muito patriarcal, sua presença (tanto real quanto ficcional) era restringida à figura da mãe, da esposa e da

²² No mesmo artigo acima citado, Heloísa Buarque de Hollanda analisa a linguagem “simples” de Rachel de Queiroz: “Hoje em dia, pouco se escreve sobre seu valor especificamente literário, sobre sua competência na economia da linguagem, *expertise* que lhe permitiu introduzir uma *escrita sóbria, rigorosa, anti-barroca, avessa à (sic.) qualquer demagogia* no moderno romance nordestino” [grifos meus].

filha, de um lado; e de outro a da prostituta, mas, dentro do recorte temporal resgatado neste trabalho, normalmente apareciam à sombra do sexo masculino.

Durante muito tempo, na representação nacional (seja na realidade ou na ficção), couberam às mulheres, na maioria das vezes, os papéis de mulher-da-vida, da companheira submissa e recatada, ou da negra escrava; sempre servindo aos outros, aos homens, ao patrão. Sua marginalidade era continuamente dupla: por condições étnicas e sociais, e pela classificação de gênero. Quando a personagem é pobre, sertaneja e mulher, seu duplo estereótipo ganha um adendo. Ela é, então, triplamente marginalizada. Se o papel, para os homens, de sertanejo, cangaceiro, habitante do interior já era marginal por si só, a figura de uma sertaneja mulher consistia na margem da própria marginalidade.

Mulheres diferentes, porém, vivenciam experiências distintas; logo, se a definição de mulher não é homogênea, tampouco o é a sua representação. As personagens são múltiplas, porém sempre, e todas, universais. Pode-se reconhecer que a sua conceituação integra a construção social na prática cotidiana das pessoas. E justamente por seu caráter heterogêneo, elas se tornam reconhecíveis por diferentes tipos femininos em distintas partes do mundo. Ainda que não sejam identificáveis todos os aspectos de vida de uma dessas mulheres, seus diferentes sentimentos, felicidades e angústias podem ser universalmente reconhecidos, ainda que de um modo também diverso para cada tipo de pessoa.

Portanto, não só há diferenças entre gêneros, como existem também significativas distinções entre indivíduos de um mesmo gênero. Aqui cabe, então, uma conceituação do que é gênero e uma breve análise dos papéis tradicionais e socialmente atribuídos aos gêneros.

Segundo a teórica Teresa de Lauretis (1987), nos escritos feministas de 60 e 70, tal conceito, tido como diferença sexual, encontrava-se no centro da crítica da representação. Com sua ênfase no sexual, a “diferença sexual” é antes de mais nada a diferença entre a mulher e o homem, o feminino e o masculino, que acabam sendo, em última análise, uma diferença da mulher *em relação* ao homem. Quanto a isto, diz ela:

Se continuarmos a colocar a questão do gênero em qualquer destas duas formas, (...) o pensamento feminista permanecerá amarrado aos termos do próprio patriarcado ocidental, (...) dos discursos culturais dominantes e das “narrativas fundadoras” que lhe são subjacentes (LAURETIS, 1987 *apud* HOLLANDA, 1994, p.207).

Seguindo seu pensamento, se encerrarmos a crítica no arcabouço conceitual de uma oposição universal do sexo, que tem a mulher como a diferença do homem, se fará muito difícil articular e pensar as diferenças entre mulheres e Mulher, isto é, as diferenças entre as mulheres.

A partir dessa perspectiva patriarcal e hegemônica, não haveria absolutamente qualquer diferença e todas as mulheres seriam “ou diferentes personificações de alguma essência arquetípica da mulher, ou personificações mais ou menos sofisticadas de uma feminilidade metafísico-discursiva” (*idem, ibidem*).

Muito a partir dos escritos feministas emergentes dos anos 80, percebeu-se a possibilidade de conceber o sujeito social e as relações da subjetividade com a socialidade de uma outra forma: “um sujeito constituído no gênero, sem dúvida, mas não apenas pela diferença sexual, e sim por meio de códigos linguísticos e representações culturais” (LAURETIS, 1987 *apud* HOLLANDA, 1994, p.208).

Ou seja, um sujeito engendrado nas relações de sexo, ma também nas de raça e classe, um sujeito, portanto, “múltiplo em vez de único, e contraditório em vez de simplesmente dividido” (*idem, ibidem*).

Nesse momento, portanto, pode-se começar a pensar o gênero a partir de uma visão teórica foucaultiana²³, que vê a sexualidade como uma “tecnologia sexual”. Dessa forma, ele propõe que o gênero, como representação e auto-representação, é também produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas cotidianas.

A história da sexualidade, para o autor, portanto, deve ser feita a partir de uma história dos discursos, e é “muito mais do que um mecanismo negativo de exclusão ou de rejeição, trata-se da colocação em funcionamento de uma rede sutil de discursos, saberes, prazeres e poderes” (FOUCAULT, 1993, p.70-71).

Sob a influência dessa nova classificação e percepção, houve também uma recente erupção de discursos sobre a(s) masculinidade(s). O inglês Frank Mort²⁴ faz uma pequena discussão sobre o estudo da masculinidade. Ele cita Pierre Bourdieu²⁵,

²³ FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1993.

²⁴ MORT, Frank. “Crisis Points: Masculinities in History and Social Theory”. In: *Gender & History*. London, 1994.

²⁵ BOURDIEU, Pierre. *Gostos de classe e estilo de vida*. In: Ortiz, Renato. (org) *Pierre Bourdieu: sociologia*. São Paulo: Editora Ática, 1983.

referindo-se à noção de “*crisis points*”, ou “*crisis moments*”, onde existe competição entre diferentes sistemas de classificação.

Surgidos após a avalanche feminista da década de 70, esses discursos se concentram no mundo anglo-saxão e promovem mudanças no nível dos conceitos das ciências sociais, assim como questionam o poder, o *status quo* social e a redefinição do sujeito masculino. Com a chamada “crise da masculinidade”, preceitos básicos da cultura intelectual são questionados, assim como do poder masculino e da sexualidade.

A ênfase dada por esses trabalhos ao uso de masculinidades no plural se configura num questionamento do essencialismo, reiterando a mesma idéia que vale para o feminino, de *construção social* da masculinidade. Essa postura metodológica, que surgiu da discussão feminista do gênero como categoria analítica, passou também a ser usada para estudar a construção de modelos de masculinidade e feminilidade na história.

Mort, bem como Bourdieu, lembra que a idéia de crise da masculinidade não é global, restringe-se a grupos pequenos e intelectualizados, de homens que, a partir da crítica feminista, se voltam para uma auto-crítica. Relações de poder homem/mulher e homem/homem são uma questão central nas apreciações.

Para tais análises, seja do masculino ou do feminino, que precisam ser revistas, é preciso ter em mente que o gênero não é algo existente a priori nos seres humanos, mas é, nas palavras de Foucault, “o conjunto de efeitos produzidos em corpos, comportamentos e relações sociais [por meio do desdobramento de] uma complexa tecnologia política” (FOUCAULT, 1993, p.127).

De Lauretis afirma que o pensador francês não levou em conta em sua teoria os apelos diferenciados de sujeitos masculinos e femininos. Segundo ela, gênero é, de fato, “(uma) representação – o que não significa que não tenha implicações concretas ou reais, tanto sociais quanto subjetivas, na vida material das pessoas” (LAURETIS, 1987 *apud* HOLLANDA, 1994, p.209). E continua: “A representação do gênero é a sua *construção* – e num sentido mais comum pode-se dizer que toda a arte e a cultura erudita ocidental são um *registro da história dessa construção*” (*idem, ibidem* [grifos meus]). Na sequência, ela expõe ainda que, paradoxalmente, essa construção do gênero também se faz por meio de sua desconstrução, quer dizer,

em qualquer discurso, feminista ou não, que veja o gênero como apenas uma representação ideológica falsa. O gênero, como o real, é não apenas o efeito da representação, mas também o seu excesso, aquilo que permanece fora do discurso como um trauma em potencial que, se/quando não contido, pode romper ou desestabilizar qualquer representação (*idem, ibidem*).

Sintomático dessa premissa, a representação artística ou mais especificamente literária do feminino não é uma constante, o fantasma do “aquilo que permanece fora do discurso” ainda paira sobre a construção do sujeito feminino. Se nos romances urbanos da década de 30 as mulheres eram muito enfatizadas, independentemente das posições que ocupavam nos mesmos, nas obras de cunho regionalista os homens são normalmente as figuras de destaque, com toda a sua ignorância e rudeza, enfrentando os desafios da vida. Cabe às mulheres, pois, assumirem os papéis de segundo plano, mas não só: os submissos.

Era comum colocar as mulheres como o “sexo frágil” convencionalmente cunhado, à exceção de alguns romances, principalmente *Luzia-Homem*, de Domingos Olímpio. Publicado em 1903 e considerado um clássico do gênero Ciclo das Secas, da literatura nordestina, a narrativa se passa no interior do Ceará, nos fins de 1878. É contada a história de Luzia, uma mulher forte e arredia. O apelido vem do vigor físico, que lhe permitia trabalhar melhor que homens.

O livro é considerado um exemplo do naturalismo regionalista. Marcado pela fala característica dos personagens, *Luzia-Homem* mantém duas características clássicas por toda a obra: o cientificismo na linguagem do narrador, e a teoria do determinismo, que crê na definição do homem a partir do meio em que vive.

Ainda que mostradas como fortes, pois que são as mulheres quem vão buscar água; nas viagens, além da trouxa de roupas na cabeça, geralmente trazem escanchado na cintura o menino mais novo (a exemplo de Sinhá Vitória, de *Vidas Secas*); e são frequentemente quem toma as iniciativas, as personagens femininas estão normalmente em segundo plano. E, quando protagonistas, como Luzia, parecem fugir, elas mesmas, à sua natureza feminina – ela não se interessa por amores, aparece em toda a história a sua relutância em admitir que sente algum tipo de afeto pelo personagem Alexandre.

Em *Vidas Secas*, Sinhá Vitória é quem segue à frente da família durante a longa caminhada até achar um lugar onde possam trabalhar e morar, na sina comum dos retirantes. Ela aparece sempre puxando-os e incentivando-os a continuar a prosseguir. No entanto, este é o único trabalho de “cunho moral elevado” a que tem direito. Os

demais são afazeres práticos e triviais: os cuidados com a casa e os filhos ficam por sua conta, a roça fica a cargo do marido.

Esta representação vai ao revés da realidade da época (primeiras décadas do século XX), quando não só haviam muitas mulheres trabalhando em fábricas – grande parte do proletariado era composto por mulheres e crianças –, como também algumas delas eram operárias engajadas na causa feminina. Segundo Rago²⁶, apesar de muitas greves e mobilizações políticas contra a exploração do trabalho entre 1890 e 1930, as operárias foram, na sua maioria, descritas como “mocinhas infelizes e frágeis”. Elas apareciam desprotegidas e emocionalmente vulneráveis aos olhos da sociedade; era a representação que se queria delas.

Com isso, podemos constatar que lidamos muito mais com uma construção masculina da identidade das mulheres – aí tanto as trabalhadoras, operárias ou donas-de-casa – do que com a própria percepção de sua condição social, sexual e individual/subjetiva.

Na sociedade brasileira, a domesticidade feminina, a hierarquia do gênero e a concessão de vantagens à figura masculina não estão comumente ligadas apenas à restrição da mulher em trabalhar ou freqüentar lugares públicos, ela perpassa outros trâmites como a divisão sexual do trabalho e as relações familiares.

Apesar do elevado número de trabalhadoras nos primeiros estabelecimentos fabris no Brasil, as mulheres vão sendo progressivamente expulsas das fábricas. As barreiras enfrentadas pelas mulheres para participar do mundo dos negócios eram sempre muito grandes, independente da classe social a que pertenciam:

Da variação salarial à intimidação física, da desqualificação intelectual ao assédio sexual, elas tiveram sempre que lutar contra inúmeros obstáculos para ingressar em um campo definido – pelos homens – como “naturalmente masculino” (RAGO, 1997 *apud* PRIORE, 2000, p.582).

Esses obstáculos, segundo a autora, não se limitavam ao processo de produção, mas começavam pela própria hostilidade com que o trabalho feminino fora do lar era tratado no interior da família, onde os pais desejavam para as filhas não mais do que um “bom partido” como aspiração e conquista de vida.

²⁶ V. RAGO, Margareth. “Trabalho feminino e sexualidade”. In: DEL PRIORE, Mary (org). *História das Mulheres no Brasil*. 4ª ed. São Paulo: Contexto, 2000.

Em geral, na divisão do trabalho, as mulheres ficavam com as tarefas menos especializadas e mal remuneradas, e estavam longe de ocupar cargos de direção. A concepção geral era a de que elas deixariam de ser mães dedicadas e esposas carinhosas se trabalhassem fora do lar; além do que um bom número delas deixaria de se interessar pelo casamento e pela maternidade. Por conta disso, as várias profissões femininas eram estigmatizadas e associadas a imagens de prostituição, de degradação e de perda moral (pois sim, elas se afastavam do moralismo dominante e sufocante).

Seguindo essa linha de pensamento, cabe o questionamento de Margareth Rago: “Seduzidas pelas facilidades do mundo moderno, pelo discurso radical do feminismo e do anarquismo ou convivendo de perto com o submundo da prostituição, deixariam as mulheres de ser mulheres?” (RAGO, 1997 *apud* PRIORE, 2000, p.585).

Num momento de efervescência cultural, social e política, após a Semana de Arte Moderna de 1922, da Revolução de 30 que pôs fim à Primeira República, e outras manifestações populares de cunho revolucionário e transformador das antigas formas, esperava-se uma mudança de olhar, de ideologias e de percepção no seio da sociedade brasileira. Mas é claro que, a despeito da modernização que o país experimentava, as relações familiares, muito enraizadas no patriarcado judaico-cristão-europeu, continuavam a se pautar por um forte moralismo, tanto nas camadas mais ricas quanto nas mais pobres.

Nos romances regionalistas da época, na mesma medida em que se seguia um modelo tradicional de família, a distinção entre o homem provedor e a mulher dona-de-casa fazia-se marcante. O exercício das atividades domésticas não era visto como um trabalho, mas naturalizado como uma das obrigações naturalmente femininas.

Pode-se perceber que a atitude de assumir a responsabilidade pela execução do serviço doméstico, pelo cuidado com as crianças, pela coleta de água e pelo preparo das refeições, entre outras atividades consideradas “frívolas” desempenhadas pela mulher – seja no papel de mãe, esposa, filha, avó ou outra figura feminina –, está inserida na moral do trabalho familiar. De acordo com essa moral, os afazeres domésticos são entendidos como uma obrigação de gênero, decorrente da divisão sexual do trabalho. Desse modo, quase sempre, o privado aparece como o lugar de proteção, de cuidados da mulher, onde ela pode fazer valer o seu poder, sua jurisprudência.

Nos anos 30, a personagem do romance *Passadismo e modernismo*²⁷, de Lola de Oliveira, queixa-se, no conto “Tem de casar!”:

Ser mulher superior é quase um tormento! (...) os meus colegas movem-me uma guerra surda: negam-me o talento e o preparo, levantam dúvidas sobre os meus estudos durante anos na Europa; acham que o meu lugar não devia ser na sala de operações, mas, sim, na sala de costuras, remendando fundilhos e fuxicando meias (OLIVEIRA, 1932, apud PRIORE, 2000 [grifo meu]).

Em sua fala mesma, a personagem, clamando por liberdade e igualdade de direitos, se coloca como uma “mulher superior” com relação às demais, uma vez que possui, como poucas, acesso à educação e às letras. É possível, portanto, vê-la também engendrada na moral patriarcal dominante; ela própria se distancia quando se posta como diferente das outras companheiras de gênero e – por que não? – de classe.

Se nas áreas urbanas essa situação era marcante, no interior dos sertões centrais tal circunstância era ainda mais explícita. A historiadora Miridan Knox Falci (1997)²⁸, em seu artigo “Mulheres do sertão nordestino”, classifica a sociedade sertaneja como “altamente estratificada entre homens e mulheres, entre ricos e pobres, entre escravos e senhores, entre ‘brancos’ e ‘caboclos’” (FALCI, 1997 apud PRIORE, 2000, p.242). Desta forma, numa sociedade extremamente hierarquizada, as mulheres ocupavam um posto secundário, sendo ainda pior a situação das mulheres pobres e das escravizadas.

Segundo a autora, as mulheres de classes mais abastadas não tinham muitas atividades fora do lar. Eram treinadas para desempenhar o papel de mãe e as chamadas “prendas domésticas” – orientar os filhos, fazer ou mandar fazer a cozinha, costurar e bordar. Já às menos afortunadas, viúvas ou de uma elite empobrecida, que necessitavam ajudar no sustento e na educação da numerosa prole, restava a confecção por encomenda de doces, arranjos de flores, bordados, etc. Entretanto, essas atividades, além de não serem muito valorizadas, não eram muito bem-vistas socialmente:

Tornavam-se facilmente alvo de maledicência por parte de homens e mulheres que acusavam a incapacidade do homem da casa, ou observavam sua decadência econômica. (...) Na época, era voz comum que a mulher não precisava, e não deveria, ganhar dinheiro (FALCI, 1997 apud PRIORE, 2000, p.249).

As mulheres pobres não tinham outra escolha a não ser procurar garantir seu sustento. Eram, de acordo com os relatos, costureiras, rendeiras, lavadeiras, fiadeiras ou

²⁷ V. OLIVEIRA, Lola de. *Passadismo e modernismo*. 2ª edição. São Paulo: Estabelecimento Graphico Rossolillo, 1932, p.117.

²⁸ V. FALCI, Miridan Knox. “Mulheres do sertão nordestino”. In: *Cadernos de Teresina*. Teresina, Fundação Cultural Monsenhor Chaves, maio-agosto, 1997. p. 29-39.

roceiras – “estas últimas, na enxada, ao lado de irmãos, pais ou companheiros, faziam todo o trabalho considerado masculino: torar paus, carregar feixes de lenha, cavoucar, semear, limpar a roça do mato e colher” (FALCI, 1997 *apud* PRIORE, 2000, p.250).

As escravas trabalhavam principalmente na roça, mas também foram utilizadas pelos senhores como cozinheiras, engomadeiras, costureiras, amas-de-leite e toda sorte de serviços domésticos, sem falar os “serviços sexuais” a que prestavam.

Mulheres letradas eram muito poucas. No sertão nordestino do século XIX, conta Falci, a mulher de elite, mesmo com certo grau de instrução, estava restrita à esfera do espaço privado, pois a ela não se destinava a esfera pública no mundo econômico, político, social ou cultural. “A mulher não era considerada cidadã política” (FALCI, 1997 *apud* PRIORE, 2000, p.251).

Dado significativo é que muitas filhas de famílias poderosas nasceram, cresceram, casaram-se e, em geral, morreram nas fazendas de gado. Mesmo mulheres nobres e ricas eram analfabetas, e deixavam o fato expresso em seus testamentos, procurações e cartas de alforria, redigidas e assinadas pelo tabelião.

Uma das poucas mulheres instruídas, que alcançou relativo sucesso, foi a piauiense Amélia de Freitas Beviláqua, que não entrou para a Academia Brasileira de Letras por conta dos preconceitos da época. Em suas palavras:

A formação do meu espírito foi muito diferente da formação dos mestres. Não foram os livros nem os professores, que os tive em número muito escasso, quem abriu o caminho de minha intelectualidade, me deu o entendimento de tudo o que era necessário saber; *foi a dor. Com ela aprendi muito* (BEVILÁQUA, 1935, p.203 [grifo meu]).

Pensadora perspicaz, Amélia escreveu sobre a opressão, a dor, o amor, a alma feminina, a liberdade e a natureza. Segundo Miridan Falci (1997), se algumas mulheres letradas, como ela, estiveram preocupadas com a alma universal, a liberdade e o amor, outras falaram de Deus, e outras ainda, da submissão da mulher e a necessidade de sua independência. Mas essas eram poucas.

Era inculcado desde muito cedo na vida feminina a noção da valorização do casamento, que vinha seguida de uma profunda angústia caso este não fosse consumado antes dos 25 anos de idade. “(...) Tão logo passadas as ‘primeiras regras’ (menstruação) e a mocinha fizesse corpo de mulher, os pais começavam a se preocupar com o futuro encaminhamento da jovem para o matrimônio” (FALCI, 1997 *apud* PRIORE, 2000,

p.256). E essas conjunções nem sempre eram satisfatórias mesmo às mulheres mais conformadas com sua situação.

Ao passar pelo interior do Ceará, em 1838, o viajante inglês George Gardner constatou²⁹ que havia um intenso nível de violência nas relações conjugais no sertão. Não exclusivamente violência física (comumente surras e açoites), mas também a violência do abandono, do desprezo, do malquerer.

Falci assim descreve as expectativas sociais quanto às mulheres:

Como mulher-esposa, seu valor perante a sociedade estava diretamente ligado à “honestidade” expressa pelo seu recato, pelo exercício de suas funções dentro do lar e pelos inúmeros filhos que daria ao marido. Muitas mulheres de 30 anos, presas no ambiente doméstico, sem mais poderem passear – porque “lugar de mulher honesta é no lar” – perderam rapidamente os traços de beleza e deixaram-se ficar obesas e descuidadas (FALCI, 1997 *apud* PRIORE, 2000, p.269).

Além disso, conta ela, as mulheres casadas passavam a se vestir de preto, não se perfumavam mais, não compravam vestidos novos, não enfeitavam mais os cabelos com laços de fita. “Sua função era ser “mulher casada” para ser vista somente por seu marido” (*idem, ibidem*).

Segundo a historiadora, houve desde sempre e por todo o mundo casos de mulheres abandonadas por maridos que buscavam companheiras mais jovens. Porém, especialmente no Nordeste, devido a fatores como o desequilíbrio demográfico das regiões interioranas do Brasil de fins do século XIX e início do XX, isso se agravou. Para Gardner, a principal causa desses “desvios de conduta” estava na “moralidade dos habitantes do Crato *que é em geral baixa*” (*idem, ibidem* [grifo meu]).

No entanto, a autora lembra que os ideais morais suscitados por ele “diziam respeito a conteúdos de uma civilização cristã europeia, que foi perdendo sua expressão nas terras do Nordeste, no seu sertão isolado e formado por grupos patriarcais” (FALCI, 1997 *apud* PRIORE, 2000, p.270). Acresce a isso o fato de que a escravidão e as relações sociais surgidas em função dessa nova realidade ajudaram a cristalizar costumes e práticas que não eram aceitos em outras regiões.

A situação moral feminina e também o conflito campo/cidade eram focos das ficções das décadas da primeira metade do século XX, bastante explícitos em *Menino de*

²⁹ V. GARDNER, George. *Viagem ao Interior do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia/EDUSP, 1975, p.88.

Engenho (1932)³⁰, romance de estréia de José Lins do Rego. A proposta que se vê em toda a estrutura do livro é a de que, “com métodos mais modernos e adequados de exploração da agricultura, a solução para os problemas do Brasil está no campo” (BUENO, 2006, p.136).

Uma cena narra o estado de uma senhora, para retratar o que repugna o personagem Nestor em relação à cidade, um ambiente que considerava “de vaidade, de galanteios, de frivolidade...” (REGO, 1932 p.57), e principalmente a “falta de decoro moral que enxergava naquela vida” (BUENO, 2006, p.136):

D. Clotilde, uma senhora distinta, sofria, silenciosa, os desmandos conjugais do marido, suportando, com o riso dissimulado das resignadas, as freqüentes ausências dele, no leito conjugal. Por vezes, o encontrara, em confeitarias, às voltas com artistas de teatro ou pecadoras em voga (REGO, 1932, p.57).

Tais práticas consideradas imorais, entretanto, beneficiavam primordial e unicamente aos homens, que podiam deixar suas esposas em casa, com os filhos e os afazeres domésticos, e ir à busca de novas paixões e diversões. Às mulheres cabia-lhes a clausura do lar e os hábitos femininos cotidianos, sem muitas exaltações que as trouxessem à vida verdadeiramente.

Muito pela ideologia reinante, a distância entre homens e mulheres se fazia bastante grande. Até muito recentemente, a mulher era tida como um *elemento estranho* ao homem, que se aproveitada dela de acordo com sua “especificidade”. Nessa perspectiva, então, havia as mulheres-esposas, que serviam para cuidar da casa e da prole; as mulheres-da-rua, que davam para os prazeres carnavais; e as familiares, parentes, que tinham nisso mesmo sua função especificada: mães, irmãs, tias, avós.

O significado de *mulher* no *Dicionário do Folclore Brasileiro*, de Câmara Cascudo, acusa que, sob certos aspectos, o feminino era, ainda à época de sua compilação (1958), um tabu para os povos do interior. Da extensa definição do vocábulo no dicionário pode-se retirar:

Outrora havia a perfeita segregação feminina e o hábito, vindo dos árabes, era nenhum homem, mesmo irmão e pai, entrar nas camarinhas onde dormissem moças ou além da sala do trabalho comum, onde elas trabalhavam. Faziam as refeições depois dos pais e filhos e, havendo visitas, “pessoas de fora”, não acompanhavam o próprio marido à mesa. Nas ruas não estavam ao lado do esposo e sim em posição especial, depois dos filhos menores. (...) Esses hábitos de exclusão foram registrados por todos os viajantes e naturalistas estrangeiros que atravessaram o interior do Brasil. Nas cidades o uso velho

³⁰ Publicado em 1932, *Menino de Engenho* é a estréia em romance de José Lins do Rego e já traz os valores que o consagraram na Literatura Brasileira.

foi cedendo rapidamente, no primeiro quarto do século XIX. Nos sertões ainda há exemplo. A proibição religiosa grega de ninguém oferecer sacrifícios aos deuses, saindo da companhia de uma mulher, ou depois do ato sexual, sem a cerimônia indispensável da purificação, mantém-se no folclore brasileiro (CASCUDO, 1958, p. 597).

Na proporção do conhecimento de novos hábitos, essa tradição vai-se diluindo e a distância torna-se menor, moralmente, entre os dois sexos. De acordo com o dicionário, hábitos de reclusão foram registrados por todos os viajantes e naturalistas estrangeiros que atravessaram o interior do Brasil. No entanto, nos sertões restam exemplos até os dias de hoje.

Segundo Cascudo, há no folclore brasileiro a crença de que o ato “genésico” (ato sexual) antes de qualquer evento importante enfraquece os fortes; e os cangaceiros, vaqueiros, em dia de “apartação”, “não usam de mulher” (CASCUDO, 1958, p.597). No conto ‘A hora e vez de Augusto Matraga’, de *Sagarana* (1946), o bandido Joãozinho Bem-Bem, atestando essa afirmação, ordena: “E as moças... para mim não quero nenhuma, que mulher não me enfraquece: as mocinhas são para os meus homens” (ROSA, 1984, p.382).

Diz-se que os cangaceiros famosos, que foram presos ou mortos, estavam vivendo com mulher e, conseqüentemente, “com o corpo aberto”. Teme-se o contato feminino em vésperas de viagens longas, tendo, na participação do gozo com a mulher, a impressão de uma força adversária, que enfraquece ou diminui o potencial de força ou do ímpeto realizador masculino. A repulsa à mulher, ou, antes, o medo à mulher, a sua apresentação como malefício a evitar evidencia, doutra maneira a explorar, o sentimento narcísico, tão posto em grande aumento na personalidade do cangaceiro, do sertanejo.

O preconceito é conhecido e obedecido em muitos pontos do mundo. O psicanalista recifense Gonçalves Fernandes estudou o tema em artigo publicado no livro *Neurobiologia*, de 1942, “O temor fundamental à mulher e outros tabus de conduta nordestinos”. Citado por Câmara Cascudo, diz ele:

Mais um passo e chega-se ao temor fundamental de ser enfraquecido pela mulher ou pela sua estratégia sexual, o temor do contágio feminil, uma como aquisição contígua de sua feminilidade, de participação dessa fraqueza específica, que impediria a realização de rasgos outros viris mas ansiosos. (...) A lassidão pós-coito, também invocada como ponto de apego na gênese do temor fundamental à mulher, a moleza física, que sucede ao espasmo genésico, a dependência em que se situa o homem, a influência exercida pela mulher sobre aquele a quem se entrega. São ainda fatores que subsistem mesmo no civilizado, e encontrados amiúde em protocolos de análise (CASCUDO, 1958, p. 598).

Do Império Romano à Idade Média, o homem virgem sempre fora tido como invencível, isto porque sua resistência possuía inesgotáveis reservas interiores. Era um dogma natural a todas as idades. Tal sabedoria encarnava-se na deusa sempre virgem Minerva, e não em Venus, Juno, Tétis ou Diana. Durante a Idade Média, o romance da Cavalaria Andante consagrou esse temor à mulher. Os cavaleiros virgens eram invencíveis, desde a Távola Redonda à conquista do Santo Graal.

Além dos tabus do contato sexual, o autor enumera outros infinitos, especialmente durante a fase menstrual, quando a mulher não deve atravessar água corrente, deixar galinhas para chocar, aproximar-se de crianças doentes, de líquidos em fermentação (pois interromperia a ação), de árvores de frutos ainda verdes, fazer a cama para recém-casados, dar o primeiro leite, pôr mamadeira a uma criança ou o primeiro banho, assistir o batizado (faria mal para a criança) ou o sepultamento (mal a ela); enfim, tabu para tudo que representasse início de desenvolvimento, desdobramento, crescimento.

Segundo o professor Gonçalves Fernandes em *O folclore mágico do nordeste*³¹, nos tabus de conduta se atinge a influência de culturas arcaicas, possivelmente mescladas pelo colonizador europeu com sistemas culturais próprios a outros colonizadores, aos escravos de nações africanas e ainda mais aos preconceitos ameríndios.

Em estudo³² escrito especialmente para o Dicionário de Câmara Cascudo, Fernandes afirma:

A censura, a restrição social, partindo do tabu do primitivo, no clã, e assentando-se num suporte mágico, encaminham-se à formação duma moral de abstenção que visa, antes de tudo, a uma proteção vital. A sua sobrevivência na vida social tem-se não apenas sob a forma dos códigos de moral ou de religião, mas debaixo de um 'cachet' de proibições inconscientes, não codificadas, e propagadas pela tradição oral, as superstições... Diz-se no sertão nordestino que *cangaceiro andou com mulher, abriu o corpo*, ou seja: está sujeito a perecer por quebra de proteção mágica, o fecha-corpo (CASCUDO, 1958, p. 843).

Ainda segundo ele, por observação de registros no Gabinete de Antropologia de Pernambuco, antigos cangaceiros do bando de Virgulino Lampião, presos antes do extermínio de seu chefe, atribuíam o fim violento do conhecido bandoleiro ao fato dele "ter se juntado com mulher".

³¹ V. FERNANDES, Gonçalves. *O folclore mágico do nordeste*. Ed. Rio, 1938.

³² "Ensaio analítico sobre alguns tabus de conduta das populações do nordeste do Brasil".

Esse preconceito do contato com mulher nas proximidades do combate já foi reconhecido também em vários outros povos, como por exemplo os guerreiros de etnias da ilha de Timor, nas tribos teapiri ou motumotu da ilha de Logea, na Nova Guiné, e também entre os indígenas norte-americanos.

Segundo Freud³³, a quebra desses preceitos traria como conseqüência a derrocada das forças do homem e o levaria ao fracasso ou à derrota. A investigação analítica, explica o psicanalista, esclarece que tal proibição deriva-se da distinção de sexo, estabelecida pela mentalidade primitiva numa base que dispõe a mulher como ser estranho e diferente. Para esta forma de pensamento, então, a idéia de estranho, diferente, estaria intimamente ligada à de inimigo. Muller-Lyer, linguista citado por Fernandes, já teria mostrado como em antigos idiomas encontrava-se uma só palavra para designar “estranho” e “inimigo”.

A verdade é que, apesar dos muitos esforços para uma aproximação entre os indivíduos e entre os gêneros, e de uma intensa modernização pela qual o país viveu e ainda vive, sabemos que seguimos carregando fortemente o peso do patriarcalismo, do clientelismo e de tantas outras formas tradicionais de relacionamento perversas, excludentes, corrosivas e extremamente enraizadas no nosso consciente social coletivo.

Segundo o estudo de Margareth Rago³⁴, apesar de todos os esforços das mulheres feministas, anarquistas, socialistas, de construir uma nova sociedade, mais justa e livre, sem distinção de raça, idade, sexo ou classe econômica, onde os direitos e deveres seriam em condições de igualdade, o espaço público moderno foi definido durante muito tempo como esfera essencialmente masculina, do qual as mulheres participavam apenas como coadjuvantes, “na condição de auxiliares, assistentes, enfermeiras, secretárias, ou seja, desempenhando as funções consideradas menos importantes nos campos produtivos que lhes eram abertos” (RAGO, 1997 *apud* PRIORE, 2000, p.603).

Seguindo as palavras da autora, as autoridades e os homens de ciência do período (primeiras décadas do século XX) consideravam a participação feminina na vida pública – de forma extremamente preconceituosa e que demonstra a tamanha falta

³³ V. FREUD, Sigmund. *Contribuições à psicologia da vida*. Ed. Guanab.

³⁴ RAGO, Margareth. “Trabalho feminino e sexualidade”. In: DEL PRIORE, Mary (org). *História das Mulheres no Brasil*. 4ª ed. São Paulo: Contexto, 2000.

de conhecimento e de aproximação entre homens e mulheres – “incompatível com a sua constituição biológica” (*idem, ibidem*).

E só muito recentemente a figura da “mulher pública” foi dissociada da imagem da prostituta e pensada sob os mesmos parâmetros pelos quais se pensa o “homem público”, isto é, “enquanto ser racional dotado de capacidade intelectual e moral para a direção dos negócios da cidade” (RAGO, 1997 *apud* PRIORE, 2000, p.604). Segundo Rago, pelo menos até a década de sessenta, acreditava-se que a mulher era feita para o casamento e para a maternidade, e não deveria fumar em público ou comparecer a bares e boates desacompanhada. A política, por sua vez, era considerada assunto preferencialmente masculino.

Se essa castração se via nas cidades já em maior grau modernizadas e infiltradas pelas ideologias libertárias dos movimentos contra-culturais e politizados, que dirão nas áreas rurais e interioranas de um Brasil ainda muito aquém de se tornar moderno, cosmopolita e livre das amarras coloniais. Nos sertões nordestinos, essa tradicionalidade tacanha, o enraizamento de um tipo de pensamento preconceituoso, excludente e pequeno-burgês se fazia ainda mais presente.

De acordo com Maridan Falci (1997), portanto, foi o isolamento do sertão, as condições locais de povoamento, as condições ambientais de clima e a formação de uma sociedade patriarcal altamente estratificada que influíram nas especificidades das mulheres sertanejas. Lugares diferentes e historicidades específicas conduziram a outros signos e outras representações do mundo feminino, como explicitado acima acerca das operárias nos grandes centros urbanos; mas ainda assim permeados por um mesmo estigma representativo.

Se até recentemente, no espaço público moderno das cidades, nos sertões do interior e na sociedade brasileira como um todo as mulheres ocuparam o lugar de coadjuvantes, na literatura contemporânea e vanguardista de Brito, a posição feminina, mesmo no deslocado sertão dos Inhamuns, é não só importante, mas determinante e protagonista no desenrolar dos fatos.

Dimas Macedo, em "Narrativas de Ronaldo Brito"³⁵, constata na escrita do cearense “uma atmosfera um tanto sombria e alegórica, a revelar o quanto a mulher é

³⁵ MACEDO, Dimas. “Narrativas de Ronaldo Brito”. In: *Crítica Imperfeita*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2001, p.16-20.

uma *instituição mitológica, enquanto personagem que pensa e decide sobre o destino do texto que vai arquitetando*” (MACEDO, 2001, p. 17 [grifo meu]).

Muitas facetas do tratamento feminino aqui constatadas, portanto, podem ser facilmente reconhecidas na sociedade dos Inhamuns, tanto a real quanto a ficcional, representada nas narrativas de Ronaldo Correia. Pode-se perceber também a revolta das personagens escolhidas e focalizadas neste estudo, contra o estado de coisas corrente desde tempos imemoriais, e que se prorrogam principalmente em regiões distantes dos grandes centros e ainda dominadas pela imposição do poder patriarcal.

Quando Maridan Falci relata que as mulheres, enclausuradas em casa, passavam a “se vestir de preto, não se perfumavam mais, não compravam vestidos novos, não enfeitavam mais os cabelos com laços de fita” (FALCI, 1997 *apud* PRIORE, 2000, p.269), pode-se constatar a semelhança com a personagem Catarina Macrina (p.38) protagonista de “Redemunho”; ou fazer um contraponto com Irinéia, no conto “A espera da volante”, que se enfeitava com fitas coloridas e galinhos de manjerição nos cabelos, e por isso era considerada “doida varrida” por todos.

Retomando a fala da historiadora sobre ter havido desde sempre, e em especial no nordeste, casos de abandono de mulheres por maridos em busca de companheiras mais jovens, fato que também foi constatado pelo viajante inglês Gardner, lembramos também da personagem Donana, de “Faca”, que é abandonada e assassinada pelo marido, Domísio Justino, que marca casamento com outra mulher na cidade, em uma de suas viagens de toque de gado. Além de Donana, também Delmira Avelar sofria a violência do abandono e do desprezo pelo marido Juvêncio.

O que podemos concluir com essas aproximações, portanto, é não só que a língua ou a cultura são fincadas num chão concreto do ilusório “projeto nacional”, mas que essas ideias e representações são tão fortes, pois forjadas e construídas nas relações sociais entre os seres. As representações têm associação direta com o modo como o *outro* as vê, as relações cotidianas estabelecidas por conta delas, e as circunstâncias temporais e históricas em que são produzidas. Tendo isso em mente, passemos à análise das representações criadas por Brito para suas personagens, algumas comprovadamente mais modernas, mas todas originadas no seio do patriarcado sertanejo.

2. Vida e obra de Ronaldo Brito – dois lados da mesma lâmina

Na contramão da tendência das narrativas femininas criadas por homens, principalmente quando o *locus* é o sertão, desliza a pena contemporaneamente afiada de Ronaldo Correia de Brito. Sua literatura faz verdadeira ode ou homenagem às mulheres, colocando-as como figuras primordiais no todo dos enredos, ainda que não protagonistas em todos. Ele exalta suas características e qualidades, mesmo quando estas são evidenciadas com sofrimento, dor, angústia, ou mesmo quando não são lá muito “éticas”. Ou ainda quando configuradas na imagem mítica da guerreira-justiceira do sertão – Lua Cambará –, que, na sua vingança, acaba por “redimir”, de certa maneira, o pecado dos homens, pecando contra eles próprios e a eles igualando-se.

Em suas narrativas, Ronaldo não se abstém de juízos de valor, mas, ao contrário, impõe suas críticas sutil ou escancaradamente, muitas vezes vinculadas à voz do narrador, como pode ser visto na análise dos contos mais a seguir neste trabalho. A sequência dos fatos é narrada, ainda que nem sempre com linearidade. A linguagem dos contos justifica o título do livro, pois que possui a mesma crueza da lâmina que é espelho, e reflete; de cujo corte se expõe a carne ferida em primeiro plano; que é metal frio, desprovido do calor das subjetividades transbordantes.

O objeto pego de empréstimo para intitulação da coletânea de contos remete a um tema muito presente: a morte, que vem acompanhada do renascimento. Ela, ou as transformações que ela representa, permeia, ainda que não explicitamente, todas as narrativas constantes do livro. E ao colocar à frente, no título, um elemento cortante, o autor insinua o rumo mordaz que ali trilhará sua ficção. Com seu corte, a faca abre passagem, é a via de entrada para os contos. Sua presença neles é uma constante, como se seu rastro permanecesse depois de abertas as feridas, como se seu fio perpassasse a todos eles (e principalmente a todas *elas*).

Toda faca tem uma superfície superior e outra inferior, uma cortante, que fere, outra lisa; mas sempre em duas faces semelhantes, iguais em tamanho. Em todos os contos há, pelo menos, uma morte (ou uma suposição de morte) e várias feridas, sejam elas de profundidade ou de superfície; e também em todo conto há uma distração, uma outra face. Como a lua e como as representações das mulheres, nas narrativas há sempre aquela face que se vê explícita no enredo, mas há também outra, a da crítica, que está presente, mas oculta, velada.

O artefato, no título, também pode ser interpretado com a função de uma foice, que limpa, retira o excesso de mato ao redor, que desobstrui os caminhos, como instrumento que aclara a visão do leitor. Uma visão que se quer desprovida de preconceitos e pré-conceitos, do vício das tradições, de linguagem e conteúdo já primordialmente estabelecidos para um tipo narrativo devidamente classificado, categorizado, estereotipado de antemão.

No posfácio de *Faca*, Davi Arrigucci Jr. assinala que “a faca não é apenas um motivo reiterado no conjunto das histórias, mas o gume a que tende a prosa lacônica com aquela sua alma agreste à maneira de Graciliano ou com o toque de poesia fantasmagórica à semelhança de Juan Rulfo” (BRITO, 2003, p.177).

Arrigucci defende ainda a escolha da estrutura dramática e cortante dos contos, que se transforma em estrutura episódica e aberta quando na novela “Lua Cambará”. Segundo ele, nesta, a complexidade é maior sob todos os aspectos:

No desenvolvimento do enredo, a tendência à aventura romanesca dá espaço maior ao elemento fantástico, já presente em algumas das narrativas curtas, como, até certo ponto, em “Redemunho”, e certamente em “Faca” e “Inácia Leandro”³⁶, mas aí quase sempre restrito ao poder de um objeto ou ao retorno fantasmal de um ser (BRITO, 2003, p.177-178).

Brito circula pelos ambientes artísticos, culturais e fantásticos com impositiva desenvoltura. Escritor, curador, dramaturgo, roteirista e cinéfilo, o também médico possui em si raiz e vanguarda, cria seus mundos ficcionais baseados em vida e morte, no que vê, no que escuta, no que vive, no que lê e no que simplesmente inventa. Sua linguagem propicia releituras de todas as qualidades artísticas.

Segundo o próprio autor, sua literatura é algo que pode virar um conto, uma peça de teatro ou um filme: “A minha obra tem sempre essa perspectiva, é como eu vejo a arte: algo dinâmico, capaz de assumir qualquer forma” (Informação verbal)³⁷. Essa capacidade de produzir hipertextos é uma das características mais marcantes da obra de Ronaldo, e o que torna sua literatura acessível a vários tipos de público.

A tradição da oralidade popular nordestina também está presente nas narrativas, bastante descritivas e imagéticas, entrecortadas por muitos diálogos. De acordo com Arrigucci, “o modo de conceber o tempo na narrativa oral é incorporado à substância mesma dos contos, transformando-se num princípio artístico de sua composição”

³⁶ V. análise dos contos no capítulo 3.

³⁷ Entrevista a mim concedida na Universidade de Brasília em 09 de dezembro de 2010. Nas próximas citações, utilizarei a expressão “Informação verbal” para fazer referência à entrevista.

(BRITO, 2003, p.174). Os tempos que se sobrepõem, as digressões, como em “Faca” ou “Lua Cambará”, podem ser lidos como uma espécie de condenação à recorrência que traz o drama no sertão; uma volta ao mesmo que rege os destinos narrados.

O suspense em torno do tempo, como é visto em “A espera da volante”, também é bastante significativo, pois esse “tempo da espera” é um tempo que não passa, que acumula sofrimento, nega a sucessividade da história. Segundo palavras de Arrigucci Jr., a temporalidade tradicional em Brito vem somar-se a um sentimento moderno de angústia³⁸, que o travamento temporal só intensifica, podendo provocar o terror e seus fantasmas.

Para o crítico, a espera é um elemento definidor nos enredos e normalmente precede o clímax final em alguns dos melhores relatos de *Faca*, em que se destacam mulheres fortes e solitárias, abandonadas a si mesmas em seu encerramento – como Cícera Candóia, que espera a hora de ir embora; Donana Justino, que eternamente espera o retorno do marido; ou Delmira Avelar, que, enclausurada em si mesma e no seu cotidiano esvaziado, espera a volta à liberdade.

Tal espera, de acordo com ele,

ao assimilar o movimento cíclico, somente acumula a substância negativa das noites e dos dias nos gestos ritualísticos da existência comum, até o desfecho fatal, quando o crime ou o motivo romanesco da vingança retornam com a sua periodicidade sinistra para cortar os nós cegos da vida familiar (BRITO, 2003, p.177).

Em “Lua Cambará” a personagem também espera a morte como quem espera um descanso que nunca virá para o corpo e a alma. Aí cria-se a atmosfera propícia para o surgimento de mitos e lendas de assombração. Já nos demais contos da coletânea, a espera traz a expectativa que ronda os hábitos e rituais cotidianos, como o culto da reza e o ritmo do balançar da cadeira de balanço para Catarina Macrina; ou a preparação para a chegada dos espetáculos de circo, de Delmira e as filhas. A impressão que a espera de um desfecho final traz ao leitor é de que tais rotinas corriqueiras na sociedade sertaneja retratada por Brito estão sempre prestes a romper-se, transformar-se drasticamente.

Quanto aos temas dos contos, questiona Arrigucci Jr.: “Será então a fatalidade a única coisa capaz de quebrar os grilhões da existência submetida, conservadoramente, ao sufoco ou ao eterno retorno do impasse?” (*idem, ibidem*).

³⁸ Sobre a influência da modernidade nos sentimentos humanos, V. FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*, 1930.

Já o estilo das narrativas surpreende quem busca sua literatura pela única classificação de “regionalista”. Ela é moderna, contemporânea, teatral e cinematográfica; é dança e é canto, é coro e poesia. Mas é, acima de tudo, arte literária. Autoria de um nordestino elitista e popular, que teve a audácia e a coragem de jogar-se à massa das letras, e levar ao mundo contemporâneo parte esquecida de um Brasil que se destaca ao tentar se libertar em meio à tradicionalidade inerente.

Enquanto a nova geração de escritores prefere escrever sobre os dramas urbanos, os contos de Brito, tanto em *Faca* quanto em *Livro dos Homens*, trazem o sertão encravado por todos os poros, mas principalmente naquilo que ele tem de mais universal: o ser humano e seus paradoxos. O autor constrói as narrativas sobre uma atemporalidade, são temas corriqueiros tanto para a região semi-árida quanto para a universalidade que abarca. As problemáticas e dialéticas que ele aborda não passam, estarão sempre rondando os habitantes do sertão ou os habitantes do mundo.

Sobre a universalidade do seu sertão, destituído da matéria do folclore, Ronaldo Correia afirma que em suas narrativas, “O sertão é apenas paisagem, um lugar que também se apresenta em Nova York, Paris e São Paulo” (Brito, 20/02/2009). Nessa declaração, o autor tenta passar a ideia da globalização e universalidade que também adentram sua temática. No entanto, creio ser a região, o *locus* da narrativa, bastante mais do que apenas uma paisagem de fundo. Suas características são fundamentais não só para a formação do caráter das personagens, como também do estilo de sua linguagem.

Quanto a esse ponto, muitas vezes pude perceber contradição na posição do autor. Em suas declarações ele justifica a escolha do sertão apenas por ser a perspectiva a partir da qual lê o universo, ou que “O sertão é um micro-sistema que têm todas as problemáticas do mundo”³⁹. Sim, de fato as tem, as mulheres sofrem por amor, por abandono, por liberdade, todos temas universais; mas algumas problemáticas são típicas do lugar onde os contos são ambientados. Uma jovem moderna de Nova York, por exemplo, não se questionaria em matar ou não a mãe para poder fugir do sofrimento que lhe traz a falta de oportunidades em sua terra, como acontece com Cícera Candóia.

Também a despeito da posição que assume, tanto o sertão não é só um ornato em suas narrativas, que até mesmo os substantivos que o autor utiliza nas descrições fazem

³⁹ Tirado de: <http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=251642>. Acessado em 27/05/2011.

referência à região. Podemos usar como exemplo a passagem em que o narrador fala de “rebanho amoroso de sons” (BRITO, 2003, p.48), quando a personagem Catarina Macrina vai tocar algumas notas ao piano; ou quando Leonardo Bezerra, “no curral vazio, entoava os mais dolorosos aboios” (BRITO, 2003, p.45). Ronaldo Correia possui o sertão engravado na alma, é o centro de seu universo, onde foi forjada sua perspectiva de mundo, e disso não há como escapar.

Mas ele insiste nesse argumento:

Se você elabora uma personagem complexamente neurótica, feminista, com todos os anseios urbanos, e se você senta esta mulher numa cadeira de couro, olhando uma paisagem desolada do sertão, há quem enxergue apenas o cenário, e três ou quatro substantivos locais. Embora essa mulher fale da mesma dor e da mesma solidão de uma negra americana do Harlem. O meu sertão é a paisagem através da qual eu interpreto o mundo, o de hoje, o globalizado, *o que rompeu com as tradições*. Interessa-me a decadência, a *dissolução* (grifos meus).⁴⁰

Nessa fala, ele demonstra que tenta criar em sua literatura uma região que de fato tenha suas fronteiras diluídas, onde o universal possa adentrar o tradicional e conviver com ele sem que isso traga consequências. Mas a obra é maior do que as concepções ou vontades do autor, e o que ela mostra abertamente é que o sertão de Brito não rompeu com todas as tradições, como quis ele. Ao contrário, ainda se faz muito calcado nessa tradicionalidade, que pode ser percebida na sua construção ficcional, na personalidade, nos hábitos, nos conflitos e no próprio nome que atribui às suas personagens.

No artigo “Memória Inventada”⁴¹, Andrea Ribeiro comenta seu sentimento ao ler a coletânea do autor:

Foi abrir o livro e sentir o ardido do sol e a secura no chão. Não que todas as histórias que Ronaldo Correia de Brito assentou em *Faca* (2003) fossem exclusividade do agreste. Poderia, pelo contrário, acontecer em qualquer lugar do mundo⁴².

Essa percepção se dá porque são histórias de amores frustrados, vidas malogradas, dores, solidão, perdas, vinganças. Coisas da vida, comuns; coisas que, segundo a jornalista, “não têm terra natal, não têm exclusividade geográfica; mas [apenas] calharam de cair ali pros lados do Ceará”.

⁴⁰ Tirado de: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ecarvalho2.html>. Acessado em 27/05/2011.

⁴¹ Suplemento Rascunho, Jornal do Estado, Curitiba: 04/2003.

⁴² Tirado de: <http://singrandohorizontes.wordpress.com/2008/09/05/nilton-maciel-panorama-do-conto-cearense-parte-x/>. Acessado em: 25/07/2010.

Os dramas narrados por Brito, porém, de nenhuma maneira “*caíram* ali pro lados do Ceará”. Eles foram forjados nada menos do que no coração do sertão dos Inhamuns, lugar onde também o autor nasceu e formou sua personalidade, suas ideologias, por mais que depois ele tenha saído, expandido e complementado sua visão de mundo com o conhecimento de outros povos, outra cultura. O sertão é sua casa, é o mundo que ele conhece e onde se reconhece; é a raiz, fundamento, a base da qual surgiram suas personagens. Em Aloísio de Azevedo podia-se dizer que o sertão era apenas pano de fundo. Em Brito não, ele é a mais forte estrutura fundante da obra.

Seguindo no contraponto à visão da jornalista Andrea Ribeiro, é justamente nesse sentimento de poder visualizar o ambiente onde os fatos se desenrolam que reside a importância do local em que são passadas as histórias. A universalidade e abrangência dos temas é mais um dos indícios da contemporaneidade desse sertão que se afirma, uma confirmação de sua existência como parte integrante (e não apenas retrógrada, anacrônica, dissonante) desse mundo globalizado e moderno. A parte esquecida e excluída, sim, mas que compartilha sentimentos, angústias e conflitos como toda a humanidade.

Com palavras escolhidas a dedo, bastante visuais – e por isso é que dá para quase “sentir o ardido do sol e a secura do chão” – é possível a qualquer um visualizar a pele morena e calejada das personagens representadas. E sentir junto, ainda que distante, as angústias de cada uma delas.

Segundo Juliana Santini, a inserção da obra contemporânea de Brito e de outros autores no paradigma regionalista de representação determina, de antemão,

a revisão do próprio modelo regionalista, há muito [cunhado] e considerado pela crítica como anacrônico ou dependente de uma atrofiação econômico-cultural típica de periferias subdesenvolvidas que procuram a sobrevivência na reiteração do passado entendido como tradição (SANTINI, 2009, p.253).

Já Ligia Chiappini Leite considera o fenômeno do regionalismo como um “movimento compensatório em relação ao novo” (LEITE, 1994, p.672). Nesse sentido, ele teria um caráter “regressivo” ao procurar, documentalmente, através da literatura, os resíduos de um passado que vem sendo progressivamente destruído ou transformado pelo desenvolvimento capitalista e globalizante.

Ronaldo Correia retoma o velho regionalismo mostrando a sua atualidade, desmascarando esse passado vivo e também em progresso como em outras regiões. E o

faz muito com base na imagem das mulheres. Em seus contos, elas são o verdadeiro índice da mudança e transformação decorrentes de uma possível modernização no modo de pensar vigente, da emancipação feminina frente ao patriarcalismo dominante. Emancipação esta, que também pode ser entendida como a do sertão com relação ao litoral ou do regionalismo frente a um bairrismo/localismo anterior e rumo à literatura universal.

O sertão que se vê em sua obra é não apenas pano de fundo, como quer colocar o autor em algumas declarações, mas co-criador das personagens que o habitam, influenciando em seus linguajares, seus costumes, suas vestes, sua cultura. O foco do enredo é como se dá o desenrolar dos acontecimentos nas ações das pessoas daquela terra dominada por uma ideologia patriarcal. São mulheres em fuga e desespero; atos permeados por vingança, honra, ciúme; um assassinato cujo objeto-instrumento fascina e amedronta; homens perdendo espaço; o mito de uma heroína justiceira à moda de Virgulino Lampião. Enfim, fatos que só poderiam ocorrer naquele sertão, mas que são reconhecíveis em qualquer outro lugar do mundo – seja na roça ou na cidade.

Neste sentido, observa Santini, a discussão aqui proposta considera os contos de Brito dentro de dois conjuntos culturais até agora tomados pela maioria da crítica especializada como distintos, mas que se mostram, em sua dinâmica, complementares: “o regionalismo literário, com diferentes significados consolidados no interior de contextos diversos ao longo da literatura brasileira, e a narrativa contemporânea em conjunto não menos multiforme” (SANTINI, 2009, p.254).

Antonio Candido manifestou sua recusa à ideia de anacronismo quanto à persistência do regionalismo. O crítico, autor de “Literatura e subdesenvolvimento” (1970) e “A literatura e a formação do homem” (1972), considera o estilo literário como uma manifestação tributária do subdesenvolvimento (consciente ou não), posição esta que invalidaria qualquer interpretação que tome o regionalismo por uma categoria superada.

A hipótese de Antonio Candido é a de que enquanto houver subdesenvolvimento, haverá novas aparições desse fenômeno literário que manifesta, a seu modo, contradições, ressentimentos e desigualdades abordadas de outra forma pelo discurso político. No entanto, Chiappini lembra que somente a questão do subdesenvolvimento ainda não é suficiente para explicar o fenômeno, “uma vez que

outras assimetrias que não exclusivamente econômicas o determinam nos países subdesenvolvidos” (CHIAPPINI, 1994, p.700).

Santini traz à tona o silêncio da crítica e a recusa em avaliar as produções de caráter regionalista especialmente nos dois últimos decênios, que agravam o processo de negação do estilo na literatura brasileira. Pois, se ainda o tema da morte é marcadamente presente em obras como a de Ronaldo Correia de Brito, se as dores e conflitos de mulheres em processo modernizatório e emancipatório persistem, então é porque continua a existir um *modus operandi* no qual o regionalismo pode renascer, desenvolver e manter-se. O que pode ser comprovado pelo número crescente de publicações contemporâneas de feição regionalista no Brasil:

O que se vê, no quadro literário brasileiro desde meados dos anos 90 do século XX até o momento em que este artigo é redigido, é uma recusa veemente da palavra “regionalismo” por parte de escritores que, embora publiquem textos de natureza regionalista, não querem ser vistos sob uma ótica aparentemente passadista, já que baseada em um paradigma de interpretação aplicado a produções da primeira metade do século XX (SANTINI, 2009, p.257).

Sintomático da tentativa de inserção dessas produções dentro de um quadro literário mais amplo são as suas definições mais correntes: “regionalismo revisitado” (PELLEGRINI, 2004); “literatura regionalista contemporânea” (MOURA, 2005, p.40); e “neo-regionalismo crítico” (PIRES, 2005, p.62).

São todas, de todo modo, narrativas marcadas pela presença da memória de um povo em uma região específica, “que mimetizam a identidade do sujeito atrelada à particularização do espaço que o constitui” (SANTINI, 2009, p.257). Ela segue seu raciocínio mostrando que as representações dialéticas e contraditórias seguem o modelo de desenvolvimento que se viu no país:

A convivência entre tempos, elementos e culturas pode ser apontada como a principal característica do processo histórico de desenvolvimento do Brasil, em que se congregam diferentes ritmos de modernização. Às teses dualistas de interpretação do país, que atribuem as ambigüidades e as desigualdades da nação à convivência de “brasis” ao longo da história – o arcaico e o moderno; o sertão e o litoral; o campo e a cidade – opõe-se a interpretação dessas mesmas ambigüidades a partir de um prisma que não aceita contrastes e se pauta em simultaneidades: “Ao contrário do que supunha a razão dualista, o tradicional não era arcaico, mas contemporâneo da modernidade” (SENA, 2003, p.41) *apud* (SANTINI, 2009, p.257).

Também Brito faz do tecido da memória e da tradição de uma dada região – o sertão dos Inhamuns – alvo e instrumento de suas histórias. Nelas, elementos da cultura

popular e do cotidiano dos habitantes aparecem em um espaço em que a modernização não se concretizou como nos grandes centros urbanos.

Segundo Pellegrini, “o regionalismo foi-se transformando ao longo do tempo, sem desaparecer, todavia, pois permanece a diversidade geográfica que lhe deu origem, acrescida da desigualdade dos rumos do desenvolvimento econômico” (PELLEGRINI, 2008, p.119-120).

Já para Juliana Santini (2009, p.261), o Ceará de Ronaldo Brito é um espaço físico e simbólico, mediado por uma linguagem que transfigura o dado local, exterior, na subjetividade e na experiência de quem o narra. Seguindo esse raciocínio, a dimensão regionalista se constrói a partir de uma linguagem que ativa memória e tradição, pluralizando imagens de diferentes tempos em um mesmo espaço.

Nesse processo,

a tradição aparece menos como repertório cultural a ser fixado do que como fragmento discursivo a que se atribuem significados arraigados ao imaginário do sertão, tomado agora como espaço simbólico e não apenas como cenário de onde derivam “substantivos locais” (*idem, ibidem*).

A tragicidade dos contos de Brito, pois, não tange só a problemática das secas, daí a sua universalidade e, por que não, sua contemporaneidade. O fato de serem narrativas psicológicas passadas no sertão é apenas mais um dos agravantes:

Não é apenas a inserção da ação narrativa em um espaço do sertão que faz das narrativas de Ronaldo Correia de Brito um exemplo de que a ficção regionalista no Brasil reaparece sem o atavismo e o passadismo que a crítica costuma lhe atribuir. *No interior do sertão, o drama humano ensina como fazer uma narrativa de si mesmo* (SANTINI, 2009, p.268 [grifo meu]).

Como afirma Arrigucci Jr., a ênfase de suas produções repousa na “dimensão épica da expectativa que situa e tensiona os atos corriqueiros da vida familiar sertaneja ou de uma pequena cidade do interior sempre no limiar de um acontecimento trágico” (BRITO, 2003, p.175). Nesse sentido, segundo ele, são exemplares os contos “Redemunho”, “Cícera Candóia”, “Inácia Leandro” ou mesmo “Mentira de amor”. O modo de ser dos personagens se configura em função do que há de vir, e, muitas vezes, como em “Cícera Candóia”, os fins justificam os meios.

2.1 Obra de vida

Cearense nascido em 1950 na cidade de Saboeiro, no Sertão dos Inhamuns, o escritor Ronaldo Correia de Brito viveu sua infância na cidade do Crato, na região

chamada de Cariri Cearense, conhecido por muitos como o "Oásis do Sertão". Muito cedo passou a habitar o Recife, e elegeu a capital pernambucana como residência, mas nunca deixou para trás ou se esquecera do sertão onde cresceu.

Em entrevista concedida à Revista Saraiva Conteúdo, quando do lançamento de seu livro mais recente, *Retratos imorais* (2010), Ronaldo fala sobre a escolha de sair do recanto familiar do sertão para cursar a faculdade na capital, e a relação da profissão de médico com o ser escritor:

Eu saio do Crato para o Recife, que era uma cidade enorme, a terceira maior cidade do Brasil, isso em 1969, para estudar medicina. Por que medicina? Medicina é uma profissão pragmática, da qual eu gosto muito. Uma profissão que me coloca em contato com pessoas e, sem dúvida nenhuma, me coloca todos os dias diante do espetáculo da vida, da cura, da dor, do sofrimento e da morte. A medicina tem esse lado de real, de sólido. A literatura é mais vaga, mais divagante, lida mesmo com mentiras, com ficção, com irrealidades (BRITO, 17/06/2010)⁴³.

Quase todos os contos de Brito têm muito presente o aspecto da morte, do renascimento. Ele, que lida muito com a morte por conta de sua primeira profissão, afirmou ser ela parte sempre presente em sua vida e em sua literatura. “O que mais se faz ou se fazia naquele mundo em que nasci e vivi era morrer. Morrer... Então, a morte está desde sempre na minha vida. Muito antes de nascer eu já vinha com carregamento de mortes” (Informação verbal).

Não existe nenhuma fronteira entre vida e morte para um autor que existiu num mundo permeável a essa passagem do tempo, de uma existência para outra. Os personagens do universo ficcional de Brito, João Domísio e Donana, por exemplo, mesmo tendo morrido há trezentos anos – num dos livros anteriores, *Faca* (2003) –, circulam por *Galiléia* (2008) como se nunca tivessem saído dali. “É um movimento constante de atribuição de novos significados a um mesmo elemento ou objeto” (SANTINI, 2009, p.267).

E o autor cita um poema do peruano César Vallejo para ilustrar essa sua opção:

“Quando alguém vai embora alguém permanece. (...) Somente está solitário de solidão humana, o lugar por onde ainda nenhum homem passou. (...) Todos de fato deixaram a casa, mas na verdade todos continuam dentro dela”. Assim é *Galiléia*, e assim era o mundo em que vivi⁴⁴.

⁴³ Tirado de: <http://www.saraiivaconteudo.com.br/Artigo.aspx?id=330>. Acessado em: 31/03/2010.

⁴⁴ Tirado de: <http://jivmcavaleirodefogo.blogspot.com/2009/08/entrevista-ronaldo-correia-de-brito.html>. Acessado em: 31/03/2010.

Esse mundo em que nasceu e viveu, o mundo arcaico do sertão, é representado e complementado hoje em sua literatura, com personagens vindos de um mundo globalizado, que ele mais tarde conheceu. O mundo modernizado, em desenvolvimento, porém, se mostra tão em ruínas quanto o outro. Correia de Brito conhece bem ambos universos e transpôs as lembranças de sua infância para a crueza de seus contos contemporâneos, onde o contraste está na consciência do progresso e da decadência ao mesmo tempo.

Segundo as observações de Dimas Macedo sobre o trabalho de criação do ficcionista, e da tênue fronteira entre ficção e história, fica assentado que “literatura e historiografia trabalham sobre o mesmo acervo memorialístico: uma atualizando o registro e a cronologia da história; a outra, a literatura, recriando possibilidades de interpretação dos contextos vencidos pelo tempo” (MACEDO, 2001, p.14). O contexto vencido, no caso, configura-se nas práticas obsoletas do sertão agreste e de sua gente.

Vindo de uma realidade na qual o apego à religião e à reza é o derradeiro alento, um suporte que sustenta a vida já desnutrida das pessoas, Brito conheceu o mundo laico, que abriga múltiplas religiões e ateus. Realidade esta que se contrapõe aos fantasmas daquele mundo de quase-mortos, como o patriarca Raimundo Caetano, de *Galiléia*, um mundo em que as mulheres lutam para deixar a marginalidade na periferia.

Seus personagens, então, personificam esse contraste. A crença é presente, mas já desenraizada da religiosidade dogmática, alça e arcabouço dos temores e das esperanças daquele mundo cercado de morte. E a mudança, as viagens a outros prados aparecem como outras vias possíveis.

Nascido no sertão dos Inhamuns, “quase um deserto bíblico no Crato” (Informação verbal), o escritor, que vive hoje no Recife, nunca teve uma visão romântica do agreste. Ele conta que, quando faltava água, ia com os irmãos lavar os túmulos dos ancestrais na esperança de chover. Por essa visão não romantizada é que a descrição da geografia que escolheu para suas narrativas – a mesma de sua memória de vida – é parte imprescindível na análise dos personagens e suas histórias.

E no mais, fazer conhecer um pouco da história real dos Inhamuns contada por Brito faz-se necessário para uma boa compreensão do que é dito. Isto porque, como bem o diz Dimas Macedo,

literatura não é [somente] abstração, mas realidade, cada obra refletindo um pedaço de mundo que a cada escritor foi permitido conhecer, cada escritor interpretando o mundo a partir das suas circunstâncias e nos limites das suas perspectivas existenciais, incorporando como que ao seu universo verbalizado as suas ideologias e as suas medidas de valor, sendo ao ficcionista, principalmente aos autores da longa ficção, dada a primazia de melhor tipificar, figurativamente, a moldura da sociedade na qual desenvolveram os seus projetos existenciais (MACEDO, 2001, p.62).

E a ficção é mais ou menos isso mesmo: um retrato possivelmente fiel da visão de mundo e dos valores materiais e concretos da sociedade na qual o autor se inseriu e o escritor se mostrou revelando as suas conveniências e inquietudes pessoais.

2.2 Inhamuns, um sertão no Cariri cearense

A região dos Inhamuns⁴⁵, localizada no sudoeste do Ceará, na cabeceira do rio Jaguaribe, é também a porção mais alta do sertão cearense central⁴⁶. Seis municípios congregam a região, sendo eles: Aiuaba, Arneiroz, Catarina, Parambu, Saboeiro e Tauá. Forma-os uma terra semiárida, caracterizada pelo forte calor e pela exposição ao vento seco. O clima restringe a precipitação das chuvas aos meses do chamado inverno, de janeiro a junho, e ocasionalmente nega umidade mesmo a estes meses.

Chuvas raramente caem durante a outra parte do ano, conhecida como o verão. Consequentemente nesta época, os rios secam e as gramíneas e outras plantas exuberantes morrem, exceto aquelas espécies especialmente adequadas para as mudanças de estação.

As características naturais rigorosas do sertão dos Inhamuns não impediram a entrada de colonos na área, muitos dos quais, vindos de Pernambuco e Bahia, já estavam acostumados com a similaridade climática e do terreno. As primeiras sesmarias⁴⁷ da região foram dadas em 1707, e a última em 1821⁴⁸. Elas eram concedidas pelo capitão-mor, chefe militar e oficial administrativo da Capitania do Ceará.

⁴⁵ Aqui cabe uma breve curiosidade sobre o nome da região. A palavra “Inhamuns” deriva de “Anhamum”, que em tupi significa “Irmão (Mu) do Gênio Mau da Floresta (Anhan, de Anhaga)”. Anhamun foi o principal cacique dos aguerridos índios Jucás, que dominavam a região dos Inhamuns e tudo fizeram para impedir a fixação dos primeiros colonos. A história deles, conforme o pesquisador Carlos Studart Filho, foi “violenta e trágica”. Vale citar que “Anhamum” é o título de um dos mais emocionantes capítulos do romance *O Sertanejo* (1875), de José de Alencar.

⁴⁶ Verificar mapas nos Anexos 1 e 2.

⁴⁷ As sesmarias foram usadas desde o século XIV em Portugal, onde elas se configuraram como um meio de concessão de terras abandonadas ou incultivadas para aqueles que poderiam utilizá-las.

⁴⁸ Estado do Ceará. *Datas de Sesmarias*, 14 volumes, Fortaleza, 1920-1928. V. ARARIPE, Tristão de Alencar. *História do Ceará desde os tempos primitivos*, Fortaleza, 1958, p.96-101.

Os primeiros habitantes do local foram os sesmeiros de grandes famílias vindas do nordeste brasileiro. Proeminentes entre os maiores proprietários de terras à época eram as famílias Feitosa, os Ferreiras e os Montes⁴⁹, que dividiam o poder privado local, numa terra onde a lei não vigorava, e os homens exerciam-na por conta própria. As Câmaras Municipais eram geralmente dominadas pelos maiores possuidores de terras.

Os sesmeiros, no entanto, juntamente com seus vaqueiros e escravos, não foram os primeiros humanos a confrontar e habitar os Inhamuns. A história dos indígenas do Ceará, dos séculos XVII e XVIII, não é facilmente contemplada, pois não existem documentos escritos, a não ser aqueles feitos por seus conquistadores. Os sertanejos, portanto, são fruto da mistura desses indígenas com os brancos colonizadores da terra.

A forma básica da sociedade nos Inhamuns foi, em grande parte, estruturada pelas características naturais da área e pela dedicação à criação de gado e à agricultura de subsistência. Eram nas fazendas onde a vasta maioria dos habitantes desempenhava seus papéis no drama da existência; onde o passado era vivido no presente.

Pequenas propriedades não eram propícias para o sistema de pecuária extensiva praticado nos Inhamuns. Era fato que só fazendeiros com considerável montante de terras e gado podiam adquirir mais terras para criação, sendo esta a única base para o acúmulo de riqueza na região.

À época, pobres e ricos eram descendentes do maior latifundiário dos Inhamuns, Francisco Alves Feitosa⁵⁰, e todos eles ou seus ancestrais imediatos haviam compartilhado a distribuição contínua de sua riqueza. Tal instabilidade fundiária foi fundamental para produzir muitos casamentos entre parentes próximos. Casos específicos de fortunas familiares nas explorações servem para ilustrar o padrão geral. Assim também se deu a evolução do fenômeno do latifúndio nos Inhamuns.

Com efeito, a mais importante unidade de organização social e econômica no local foi, desde sempre, a fazenda de gado. A população humana de uma fazenda variava de uma família para centenas de pessoas, neste último caso consistindo em grande parte de escravos (isto até os anos 1880). O chefe da fazenda era o patrão ou proprietário, e ele era a autoridade suprema em todas as questões.

⁴⁹ V. CHANDLER, Billy Jaynes. *The Inhamuns: a community in the sertão of northeast Brazil, 1707-1930*. University of Florida, junho de 1967.

⁵⁰ O nome do Francisco real da história da região foi atribuído por Ronaldo Correia de Brito ao personagem filho de Joaquim Francelino do Camará, no conto "Lua Camará".

Os confortos físicos das fazenda no sertão normalmente são poucos. A casa do proprietário é geralmente em um local elevado. O telhado, antigamente de sapé, é agora quase sempre de telha. Há, na maioria das vezes, um alpendre na frente da habitação. Além de servir como um local fresco e descanso do sol do meio-dia, era um lugar para repousar as selas à sombra, uma vez que o sertanejo é convencido de que sentar em selas quentes resulta em doenças de graves conseqüências. Aqui reside também o preconceito masculino atrelado ao mito.

Simplicidade caracteriza o interior das habitações. A decoração consiste em poucos móveis, assentos de couro, bancos de madeira e uma mesa de jantar. Redes para descanso são parte indispensável para o aconchego da casa no sertão. Segundo a historiadora Maridan Falci (1997), mesmo nas famílias mais abastadas,

a riqueza se manifestava em escravos, posses de terra, canaviais, plantações de algodão, (...) roças de mandioca, engenho de farinha, (...) couro de gado, (...) apetrechos de agricultura, alguns baús de madeira, alguns santos de madeira, mas, relativamente, pouca louça, poucas jóias, poucos adereços de casa (FALCI, 1997 *apud* PRIORE, 2000, p.273).

Sob a direção da esposa do patrão, o trabalho de cozinhar, limpar e cuidar das crianças é feito pelos filhos mais velhos ou, dependendo da época, por escravos, bem como por mulheres, meninas e meninos pequenos vindos das famílias de moradores da fazenda. A casa principal é normalmente bastante populosa, com descendentes tão numerosos quanto uma mulher pode suportar e sustentar durante a sua fase produtiva, e com membros de quatro gerações vivendo muitas vezes sob o mesmo teto.

Adjacente à casa ou em suas imediações, podem ser encontrados os currais, para os bois, cavalos e mulas, e os chiqueiros, para ovelhas e cabras. Se o fazendeiro possuía escravos, geralmente a senzala ficava localizada nas proximidades da casa grande. Esta, por sua vez, ficava usualmente perto de um riacho ou rio que cortava a propriedade.

Depois do patrão, o elemento mais importante em uma fazenda é geralmente o vaqueiro. De confiança do proprietário, eles recebem leite das vacas, com o qual produzem queijo, abrem pequenas roças de milho e vegetais, e quase sempre criam galinhas, cabras, ovelhas e porcos.

Os demais “moradores” usualmente formam a maior classe da fazenda. Ganham a vida com a agricultura de subsistência, e eram residentes em áreas rurais dispersas, ou, menos frequentemente, em pequenas casas cerca da casa principal. Vieram de diversas fontes. Alguns descendentes dos índios originários, outros de sem-

terras que acompanharam os sesmeiros. A maioria dos membros deste grupo foram vítimas das secas ou da fragmentação das propriedades, o que tornava algumas economicamente inviáveis de tão pequenas. Severas estiagens, que particularmente exigiam o desterro da área, resultaram em muitos deslocamentos permanentes.

Se as obrigações dos moradores eram poucas, iguais eram seus direitos. Eles podiam ser expulsos da fazenda a qualquer momento. De acordo com o estudo de Billy Jaynes Chandler, nos Inhamuns, pelo menos até o século XX, “os ‘moradores’ eram pouco mais que sem-terras, que levavam uma vida escassa através da exploração do solo, com a permissão do proprietário, contribuindo com quase nada em troca” (CHANDLER, 1967, p.201).

A relação, ao mesmo tempo, incentivava a integração da classe sem-terra na organização social, de forma a contribuir para a ordem e a estabilidade. A sociedade, com efeito, se ajustou para acomodar uma classe que não tinha nenhuma posição econômica segura, numa economia pecuária que exigia poucas mãos.

Somente a partir do século XX a classe dos moradores começou a assumir posição de certa importância na estrutura econômica dos Inhamuns. Ao passo que o comércio foi se desenvolvendo, os produtos agrícolas foram adquirindo um valor suficientemente alto para os proprietários começarem a olhar com interesse a roça dos seus moradores.

Práticas agropecuárias, como o cultivo do solo e a criação de gado, eram a base econômica da vida nos Inhamuns. A agricultura tornou-se cada vez mais importante a partir das primeiras décadas da colonização. Muitos fazendeiros arruinados pelas secas periódicas, especialmente os pequenos, cujos recursos não permitiam uma recuperação, se voltaram para a agricultura, explorando e cultivando suas próprias terras.

Uma das razões para a expansão dessa prática é que ela requer pouco ou nenhum investimento. Ademais, apesar de ser mais suscetível aos desastrosos efeitos das secas do que o gado, sua recuperação é muito mais fácil e rápida. Outro fator foi o crescimento do valor dos produtos.

Mesmo com as plantações encaminhadas, no entanto, a apreensão do lavrador não cessa. Isto porque, se do meio ao fim de março chuvas suficientes não tiverem caído para cuidar das plantas, ele e sua família enfrentarão a certeza de um ano inteiro de

fome. O fato de não terem ocorrido grandes inovações nos métodos de cultivo do solo no sertão resulta do clima hostil do ambiente e do sistema de posse da terra.

Portanto, mesmo com todo o progresso, a agricultura nunca desbancou a pecuária nos Inhamuns. Entretanto, a criação de gado é igualmente ansiã nos métodos utilizados no interior. O vaqueiro, por exemplo, em sua tividade sempre se veste com roupas de couro pesado, como proteção para a vegetação espinhosa e tortuosa.

Se o inverno for inusualmente curto ou se ocorre uma seca, o gado pode ser salvo alimentando-se da folhagem das árvores perpetuamente verdes típicas das áreas, tais como o juazeiro, umbuzeiro e certos tipos de cactos. Como último recurso, os bovinos são expulsos da área em busca de água e pastagens, uma viagem que, por vezes, leva a muitas léguas de sua casa. É a chamada “retirada”, abordada sempre com temor. O rebanho, já enfraquecido pela falta de sustentação e, conseqüentemente, muito mais suscetível a moléstias, pode nunca mais voltar para a fazenda.

Quanto à cultura local, vigora o predomínio do arcaico, mesmo nos anos pré-modernos. Exceto pela chegada da ferrovia na microregião limítrofe, o sertão de Senador Pompeu, não houve qualquer evolução significativa no transporte dos Inhamuns nos anos anteriores a 1930. Enquanto as capitais litorâneas como Rio de Janeiro e São Paulo já viviam a “era do automóvel”, os primeiros carros alcançaram o sertão cearense apenas na década de 1920.

A educação dos jovens nos Inhamuns⁵¹ era um assunto deixado principalmente a cargo da fazenda. Era dado treinamento a um membro da geração mais nova, para prepará-lo para o cargo que irá ocupar na sociedade, seja o de fazendeiro, vaqueiro ou morador. Esta foi a única educação recebida pela grande maioria dos moradores da região. As escolas existentes em alguns dos minicípios, tanto públicas quanto privadas, funcionavam apenas de forma intermitente e eram mal atendidas. Fora das vilas, a ignorância prevalecia.

Oportunidades de educação formal eram limitadas às crianças que viviam nas sedes dos municípios e àquelas cujos pais poderiam arcar com o custo de enviá-las para estudar fora, geralmente na capital. Alguns dos mais prósperos residentes mandavam seus filhos a Fortaleza e Recife para receber instrução, prática que produzia um bom

⁵¹ V. CASTELO, Plácido Aderaldo. “História da instrução e da educação do Ceará”. In: *Revista do Instituto Histórico do Ceará*, Fortaleza, 1943.

número de padres, advogados e “doutores” médicos. Muitas dessas pessoas nunca mais voltavam para residir permanentemente nos Inhamuns, uma vez que as oportunidades e atrativos culturais da área eram poucos.

Qualquer instrução que tenha sido dada à população com relação a assuntos espirituais e religiosos era recebida na fazenda, e consistia no corpo de crenças populares que nos Inhamuns era passado como as doutrinas da igreja⁵². Mesmo que tal instrução tenha sido dada por um sacerdote, as crenças não poderiam ter sido muito diferentes, e como quer que se chame no sertão, foram de pouca formação e cultura.

De acordo com os registros de Jayne Chandler, a maioria da população quando se reunia em eventos de massa, mesmo em visita de um padre, dedicava seu tempo à caça, às relações amorosas e à prática de “ajustar as contas com o inimigo”.

Referências à prática da prostituição também são frequentemente encontradas na história dos Inhamuns. Antônio Bezerra de Menezes, viajante e intelectual de Fortaleza, que percorreu o sertão em 1880, escreveu em suas *Notas de viagem*⁵³ que um grande número de mulheres dedicava sua vida a essa atividade. Inclusive, notou ele, filhas de família de “certa ordem”. Este foi o aspecto da região que mais seriamente lhe impressionou.

A escravidão também não era secundária ou insignificante nos Inhamuns. Referências a escravos no Ceará existem desde os primórdios da colonização, e, segundo dados de Chandler, parece que os sesmeiros os trouxeram consigo de suas antigas casas em Pernambuco e Bahia.

A coabitação entre as mulheres de escravos e os proprietários de escravos e seus filhos era comum no sertão, e costumes sexuais eram tais que os homens eram pouco avessos a reconhecer os frutos dessas uniões.

Por fim, para contemplar pelo menos os aspectos básicos da região, é preciso retornar ao fenômeno das secas, abordado rapidamente quando se falou do clima, da geografia e também da economia, e olhá-lo com mais cautela. Ele perpassa todos os assuntos citados, pois influi diretamente na disposição cotidiana da população e na

⁵² Gustavo Barroso, que atende também pelo pseudônimo de João do Norte, discute brevemente o aspecto religioso do sertanejo no livro *Terra do Sol, natureza e costumes do Norte*, de 1912, um ensaio sobre a natureza e os costumes do sertão cearense. V. 6ª ed., p. 144-146.

⁵³ V. BEZERRA, Antônio. *Notas de viagem ao Norte do Ceará*. 2ª ed. Lisboa, 1915. Biblioteca Nacional. *Documentos Históricos*. Vol. 101. Rio de Janeiro, 1953.

engrenagem formadora da sociedade como um todo. É necessário dizer, pois, que a seca é parte integral do meio ambiente para o homem no sertão dos Inhamuns – e em qualquer outra região semiárida:

Sua ocorrência periódica, combinada com a ameaça constante de sua recorrência, perdura como uma sombra sobre a área, produzindo uma tensão de fatalidade que, em grande parte, caracteriza as perspectivas do sertanejo sobre a vida (CHANDLER, 1967, p.235).

Segundo o pesquisador, as condições que constituem a seca são quando o inverno traz chuvas em quantidade e distribuição insuficientes para prover o sustento mínimo, em um ano, de lavoura e pastagens para a alimentação humana e animal da região. As secas diferem consideravelmente em intensidade umas das outras, e podem durar de um a quatro anos, com intervalos entre elas variando de dois a 32 anos.

A seca mais severa no Ceará, sobre a qual há muitos registros disponíveis, ocorreu de 1877 a 1879, abarcando três invernos. De acordo com as estimativas, à época, mais de quatro mil pessoas migraram de Saboeiro para o Piauí, incluindo a vasta maioria dos cidadãos mais prósperos. Aqueles que permaneceram encontraram condições cada vez mais duras.

No fim de 1877, a maioria dos habitantes dos Inhamuns havia partido. Grande parte se dirigiu ao Piauí, enquanto outros procuraram abrigo em Ipu, no Cariri e em Fortaleza. Os completamente destituídos de recursos tenderam a ir aos grandes centros, onde o governo recolhia grandes números de retirantes.

Apenas um pequeno número de habitantes dos Inhamuns restou na região, e pelo menos um açude em todo o desastre ainda continha água: o açude de Monte Alegre, do fazendeiro Joaquim Alves Feitosa⁵⁴.

Os efeitos de longo alcance da seca nos Inhamuns foram profundos. O número exato de redução da população é difícil de estimar. Ao que parece, uma quantidade significativa dos que saíram durante a seca nunca mais voltou. Alguns morreram antes que encontrassem ajuda, enquanto outros sucumbiram nos campos de refugiados, onde se proliferavam epidemias de vários tipos.

⁵⁴ Este personagem real irá aparecer no conto “Lua Cambará” como o personagem Joaquim Francelino do Cambará, irmão mais novo do coronel Pedro Francelino, pai de Lua Cambará. Como se verá no subcapítulo a seguir, Ronaldo Correia de Brito não só utilizou o sertão dos Inhamuns e seus costumes culturais cotidianos como base para o seu universo ficcional, como também reinterpreto muitas figuras reais e conhecidas em sua literatura. Mesclando a própria história real da região com os fatos narrados, ele impute também como uma forma de crítica velada a ideologia da tradição sertaneja e do patriarcalismo.

No próprio sertão, até hoje, há aqueles que acreditam que a região nunca se recuperou completamente da seca de 1877. Como resultado, os estragos causados nas fortunas e rebanhos, e o sentimento geral de desmoralização que se seguiu. “A Grande Seca”, diz-se, lançou uma longa sombra sobre a população e seu habitat.

Em um sentido bastante real, a sociedade dos Inhamuns – seja a verdadeira ou a ficcional – é genuína, cuja estrutura básica das relações humanas, criada no século XVIII, foi trazida para os séculos XX e XXI praticamente intacta. Este é um fato que não deve ser ignorado, e que pode ser comprovado através da pena documental contemporânea (e conterrânea) de Ronaldo Correia de Brito.

Entender, portanto, como funcionava a sociedade dos Inhamuns nos seus primórdios, suas relações com a cultura e a economia, e a representação de cada personagem dentro de uma mesma genealogia, mostra como essa realidade patriarcal e arcaica dos sertões prevalece até atualmente, embora com algumas ressalvas temporais.

Com certos traços modernos, as terras semiáridas do interior brasileiro retratadas por Brito ainda guardam resquícios vivos da tradição e herança dessas primeiras famílias e seus modos de habitar e coexistir no espaço regional e local do sertão. Como se pode perceber na descrição do sertão “real”, Brito de fato incorporou os Inhamuns em sua literatura, no que diz respeito à geografia local, à economia, à cultura, à religiosidade e à força de sua gente tão genuinamente sertaneja.

2.2.1 Um projeto de nomes

Além de retratar os aspectos geográficos, climáticos, físicos e culturais da região onde cresceu, Ronaldo Correia também deu voz ficcional a personagens da história real dos Inhamuns. Apesar do ar moderno que ele atribui às personagens e aos temas, de certa forma revolucionários, e da linguagem e estrutura contemporâneas dos textos, conseguimos perceber em sua literatura um pé fincado na tradição, que é também uma forma de crítica, mas que rege toda a dinâmica dos contos.

Ele traz em sua obra “pós-moderna” a herança familiar genealógica colonial, onde os nomes dos personagens reais e ficcionais muito se mesclam e se repetem. As épocas se entrecruzam, figuras antepassadas aparecem em tempos que já conheciam “rádios, telefones e aviões”, tornando difícil distinguir o verdadeiro tempo da narrativa. As personagens são normalmente originárias de famílias bastante tradicionais da região ou de temas bíblicos. É como se os personagens compusessem todos uma mesma

grande família dos Inhamuns, cuja história de seu povo o autor compara à das figuras da Bíblia, quando afirma que “a história dos homens que povoaram os sertões é muito semelhante à do povo hebreu”⁵⁵.

Em *Galiléia*, por exemplo, originários da mistura entre portugueses judeus e cristãos novos, índios e negros, quase todos do clã possuem nomes tirados da História Sagrada, na qual o Velho e o Novo Testamento convivem em alternância. Mas a família Rego Castro, da narrativa, também é descendente do período pós-colonial dos Inhamuns. Dos Feitosa e dos Jucás, nomes que deram origem a toda a genealogia, também vieram os Rego e os Castro. De sua junção surgiram os Rego Castro, família protagonista do romance.

Reparemos que a maioria das personagens de Brito possui “nome e sobrenome”, até mesmo aqueles que estão fora desse círculo “familiar”, como o Doido Guará ou Negra Maria. Ainda assim, mesmo eles possuem nomes duplos de identificação de sua “linhagem”: Maria é negra, Guará é doido. Já Dona Catarina Macrina Cavalcante de Albuquerque Bezerra leva toda a sua descendência gloriosa atrelada ao nome, seu cartão de visitas.

Aqui segue, então, um breve resgate⁵⁶ da origem dessas famílias e desses nomes clássicos para melhor compreender a dinâmica de nomenclatura do autor. Assim, podemos perceber as ligações, repetições e mistura de nomes, muitos deles recorrentes principalmente nos contos de *Faca e Livro dos Homens*. Mais especificamente podemos reconhecer a forte influência nas narrativas de “Redemunho”, muito calcada na herança patriarcal familiar, e “Lua Cambará”, que conta a saga da disputa de terras entre as duas famílias mais poderosas da região.

Originária do sertão dos Inhamuns, a Família⁵⁷ Jucá é uma das mais numerosas do nordeste e hoje está presente em todo o território brasileiro. Ela surgiu, ainda no Século XVIII, no seio da Família Feitosa, para prestar duas homenagens: à memória do capitão-mor Bernardo Freire de Castro, senhor de um dos mais prósperos engenhos da Capitania do Rio Grande do Norte, e aos índios Jucás, que dominaram as cabeceiras do rio Jaguaribe e lutaram bravamente ao lado da Família Feitosa, a partir de 1725, contra a poderosa Família Monte, ambas as mais importantes dos Inhamuns colonial.

⁵⁵ Esta declaração foi corretamente mencionada e analisada na página 84 do presente trabalho.

⁵⁶ V. bibliografia utilizada para consulta genealógica dos Inhamuns nas Referências Bibliográficas.

⁵⁷ Utilizo “Família” com maiúscula propositadamente, frisando a sua importância no seio daquela sociedade, que a reproduz até hoje, vide a influência na literatura contemporânea de Brito.

A Família Feitosa era a mais importante e a mais numerosa da região desde o início do seu povoamento, onde se projetou, graças à criação de gado, como a de maior expressão econômica e política.

A Família Jucá surgiu nos Inhamuns com o casamento do sargento-mor Leandro Custódio de Oliveira Castro com a jovem Eufrásia⁵⁸ Alves Feitosa. Entre os dez filhos desse casal o único a ter o sobrenome Jucá foi o Patriarca Bernardo Freire de Castro Jucá, acima mencionado. A família Alves Feitosa, de Sergipe, tem fortes raízes portuguesas, legítimas ou de segunda geração.

Os coronéis Francisco Alves Feitosa e seu irmão Lourenço Alves Feitosa eram filhos de João Alves Feitosa, o primeiro Feitosa que chegou ao Brasil. Os irmãos chegaram ao sertão dos Inhamuns por volta de 1710 e ali estruturaram a maior comunidade rural da Capitania do Ceará.

Francisco e seu irmão foram os maiores proprietários de terras. Lourenço chegou a ter 22 sesmarias, e com Francisco dominou uma área de aproximadamente 30 mil quilômetros quadrados. Nessas propriedades floresceu o historicamente conhecido “Clã dos Inhamuns”, uma das maiores parentelas da História do Ceará de todos os tempos.

No livro *Dicionário Bio-Scriptográfico da Família Feitosa*, o padre Neri Feitosa conta que, nas circunstâncias em que se achava a vida social no Ceará e estando o governador sem tropas suficientes para impor as ordens régias a índios e colonos, Lourenço Feitosa foi investido de poder e autoridade. O padre chama-o de “homem de prestígio e o dono do sertão”⁵⁹.

Francisco Alves Feitosa deixou considerável descendência e por isso tornou-se o patriarca da Família. Contraiu núpcias três vezes. O primeiro casamento foi com Isabel do Monte, com quem teve apenas duas filhas: Maria e Luzia, que se casaram no círculo de amizade da família. O segundo casamento foi com Catarina Cardosa Rocha Resende Macrina⁶⁰, das Famílias Bezerra e Cavalcanti, de Pernambuco, e com ela teve quatro filhos. Isabel do Monte e Catarina Macrina descendiam de dois troncos ilustres de Pernambuco: os Albuquerque e Cavalcanti.

⁵⁸ Daí vem o nome da personagem Eufrásia Menezes, do conto homônimo de Ronaldo Correia.

⁵⁹ Tirado de: http://www.genealogiafreire.com.br/bio_bernardo_freire_de_castro.htm. Acessado em: 27/05/2011.

⁶⁰ Esta também se torna personagem fictícia de Brito. No conto “Redemunho” ela é a matriarca ancestral da outra personagem de nome Catarina Macrina Cavalcante de Albuquerque Bezerra.

Sobre d. Catarina Macrina sabe-se, por escritos de Nelson Barbalho da Siqueira, que era descendente de Catharina de Albuquerque – a velha – e do florentino Filippo di Giovanni di Cavalcanti⁶¹. Com base nos escritos de J.V.Borges da Fonseca, d. Catarina Macrina era filha de um Bezerra de Menezes com uma Cavalcanti de Albuquerque.

O próprio sobrenome de Ronaldo Correia de Brito também descende dessa mesma origem colonial dos Inhamuns. Registros mostram que uma das descendentes da extensa família Jucá, Magda Inês Jucá de Oliveira, foi casada e divorciada de Geraldo Bezerra de Brito⁶². Já sobre o “Correia” do meio, encontrei referência apenas a “Corrêa”, mas que possivelmente foi uma derivação deste.

2.3 Um autor que emerge no ato da criação

Toda a obra de Ronaldo Correia de Brito reflete suas experiências reais, desde a vivência no sertão em que nasceu à descoberta do mundo globalizado e contemporâneo de fora. Como costuma dizer, suas narrativas são expurgatórias, de modo que, depois de consumadas, ele raramente retorna a elas. O homem-autor, pois, emerge no ato mesmo de sua criação. O personagem-autor, então, nasce junto com sua arte.

Sendo assim, se as demais obras de Ronaldo Correia de Brito são fortemente calcadas no imaginário sertanejo com o qual ele tem maior familiaridade, sem muitas interferências “externas”, *Galiléia* (2008), sua penúltima publicação e único romance, consagrado pelo Prêmio São Paulo de Literatura 2009 como o melhor livro do ano, veio como um acerto de contas com esse mundo arcaico do sertão.

O livro trata do retorno de três irmãos à fazenda Galiléia, símbolo de sua infância no sertão, para comemorar o aniversário do patriarca moribundo. Nele, Brito expõe um mundo em ruínas, que desmorona com seus braços, enquanto se revela a podridão moral da família. *Galiléia* desconstrói o conceito de um sertão com tradições fixas e traços definidos, quando apresenta personagens oriundos de um mundo obsoleto e decadente, que estão desterritorializados e vivem os conflitos da globalização e da contemporaneidade.

Os três personagens retornam para o lugar onde seus conflitos existenciais tiveram origem. Em entrevista concedida em 20/02/2009 para a revista *Verbo 21*,

⁶¹ Tirado de: <http://bancodegenealogia.blogspot.com/2011/01/os-pereiras-da-ribeira-do-pajeu.html>. Acessado em 27/05/2011.

⁶² Tirado de: http://velhojusas.blogspot.com/2009_09_01_archive.html. Acessado em 27/05/2011.

Ronaldo explica que, ao fim, é como se o romance terminasse sem qualquer esperança para Adonias, Ismael ou Davi de reaverem um mundo que se desfez no passado e que ainda não possui um futuro claro.

Ismael ainda teima em encontrar sua vida nas ruínas da casa e do sertão de Galiléia, mas Davi e Adonias só conseguem fazer o caminho de volta, que não sabem ao certo qual é. Há dois labirintos a percorrer no romance, um exterior e um interior. E em qualquer um deles os personagens são órfãos de uma Ariadne⁶³ que já não existe (Brito, 20/02/2009)⁶⁴.

As referências à mitologia grega, à Bíblia e à história cristã são muitas na literatura e no mundo sertanejo narrado por Brito. Mas as ressonâncias bíblicas, principalmente, não se atêm somente aos nomes das pessoas e dos lugares. Segundo o autor, que afirma ter aprendido a ler na Bíblia e ser ela um livro de narrativas que o marcaram muito, isto se dá principalmente porque ele considera a história dos homens dos sertões muito semelhante à do povo hebreu, como relatada na Sagrada Escritura: “São pastores que chegam com seus rebanhos, se apossam de terras que não lhes pertencem, massacram os habitantes nativos, destroem, tomam” (Brito, 20/02/2009).

De acordo com ele, há muitos pontos em comum, inclusive a coincidência de haverem judeus cristãos novos entre os colonizadores dos sertões. “Meu oitavo avô, Bernardo Duarte Pinheiro, era um desses judeus batizados em pé, e foi um dos que chegaram para se apossar da Galiléia sertaneja dos Inhamuns, no Ceará” (*idem, ibidem*).

Há no Ceará um orgulho muito grande de uma suposta ascendência judaica e, mais do que isso, uma forte suspeita de que essa foi a responsável pela herança moral dos seus habitantes. Segundo Brito, a força da cultura e a presença forte da moral judaico-cristã são notadas desde os guardadores de rebanhos que viviam se matando nesse universo sertanejo.

Muito distinto, porém, do mundo idílico bíblico, os Inhamuns de Correia de Brito nada tem de pitoresco ou de exótico. A visão do escritor e editor Joca Reiners Terron define sua literatura:

⁶³ Referência ao “Fio de Ariadne”, proveniente da lenda da deusa grega. Segundo a mitologia, Ariadne é a filha de Minos, rei de Creta. Ela apaixonou-se por Teseu quando este foi mandado voluntariamente, como sacrifício ao Minotauro que habitava o labirinto construído por Dédalo. Ariadne lhe disse que o ajudaria a sair do labirinto se este a levasse a Atenas para que ela se casasse com ele. Teseu reconheceu aí a única chance de vitória e aceitou. Ariadne, então, lhe deu uma espada e um novelo de linha (o chamado Fio de Ariadne), do qual ela ficaria segurando uma das pontas, para que ele pudesse achar o caminho de volta.

⁶⁴ Tirado de:

http://www.verbo21.com.br/v1/index.php?option=com_content&view=article&id=364:ronaldo-correia-de-brito&catid=138:entrevista-mar2009&Itemid=132. Acessado em: 27/03/2011.

Parece um corpo prestes a experimentar os extremos do *rigor mortis*. Abundam moscas e vermes nessa paisagem letal, contrastando com a vivacidade histriônica da linguagem cantabile do autor (em evidência no baixo naturalismo dos diálogos e em certos anacronismos), certamente herança de sua experiência teatral e da cultura popular. Nada há de folclore aqui; em *Galiléia* o sertão é matéria interior, irremediavelmente colada à subjetividade de quem o viveu (Revista *BRAVO!*, novembro de 2008)⁶⁵.

Ademais desse “cordão umbilical subjetivo”, o personagem Adonias é um médico que reside em Recife e é também o narrador do romance. Seria ele um alter ego de Ronaldo Correia? Ele confessa que tenta ser o menos subjetivo quando escreve, mas que foi impossível não repassar o seu sertão interior para este personagem específico, que define como “um pós-existencialista perplexo, em busca de saídas para os seus impasses” (Brito, 20/02/2009).

Já o patriarca Raimundo Caetano, segundo Brito, é um personagem real; foi um paciente que visitou como médico. Seu relato conta que na ocasião os filhos, netos e bisnetos rodeavam a cama, e podia-se notar que em cada um desses círculos se falava uma linguagem diferente: “Os filhos vinham de avião particular, os bisnetos não largavam o laptop. Fiquei impressionado como esses círculos eram impenetráveis, como se houvesse uma guerra de morte entre eles”⁶⁶.

A intenção de Ronaldo, então, foi justamente escrever um romance sobre essa relação, sobre a incomunicabilidade entre o mundo arcaico e o contemporâneo, sobre o choque geracional e de culturas. E é isso de fato o que se pode ver no seu texto.

A doença do patriarca é quase uma metáfora do estado de deterioração moral de uma sociedade que não poupa ninguém, nem mesmo crianças. Brito escreve que a mesma infecção que destrói a carne parece também arruinar a terra.

Em *Galiléia*, a morte de Raimundo Caetano está associada a uma premonição que o leva a construir para si e para a esposa Maria Raquel dois túmulos, um ao lado do outro. Premonição que pode ser associada ao fato de que nem o avanço da ciência e da técnica poderá impedir que a doença esteja ligada a uma idéia de castigo, de punição ou maldição, que ronda o sertão. A geração mais jovem parece mais distante desse estigma, já a de Raimundo amarga o remorso.

⁶⁵ Tirado de: http://bravonline.abril.com.br/conteudo/literatura/livrosmateria_398353.shtml. Acessado em: 02/05/2010.

⁶⁶ Tirado de: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/o-estado-de-s-paulo--36865>. Acessado em: 31/03/2010.

Brito, que leu muito precocemente Homero, diz que sua grande marca literária são mesmo os clássicos. No entanto, sempre comparado com os regionalistas que o antecederam, ele não deixa de incluir nenhum dos grandes nomes quando fala de suas influências literárias.

Eu nem achava que Graciliano Ramos tivesse muita importância para mim, mas fiz uma releitura de *Vidas Secas* e fiquei impressionado com nossas afinidades. Também aprecio a forma como João Cabral [de Mello Neto] chega aos ossos das palavras e versos. Por outro lado, gosto do romantismo de José de Alencar, injustamente desprezado, e das metáforas de Guimarães Rosa (*idem, ibidem*).

Rosa, aliás, é outra das grandes influências. Para o autor, há a impressão de que a travessia, o rito de passagem dos Inhamuns em *Galiléia* tem algo da travessia do sertão rosiano, um acerto de contas com certa idéia de sertão. Em entrevista ao veículo Observatório da Imprensa, Brito fala também de sua percepção sobre uma possível sexualidade ambígua nos personagens de Rosa, um amor homoerótico camuflado em *Grande Sertão*, ao qual ele define como “um livro de trama elaborada, cheio de poesia, metáforas e muita metafísica. E que tem por enredo o amor entre dois homens: Riobaldo e Diadorim” (Brito, 26/10/2008).

Concordando ou não com o escritor acerca da visão sobre as relações afetivas em *Grande Sertão*, o que importa constatar aqui apenas é o fato de que ele diz isso destituído de qualquer preconceito, pois que também possui, em *Faca*, um conto sobre um amor homossexual dissimulado e reprimido. O conto que divide o livro na metade, “O valente Romano” traz essa conotação. Segundo o autor, a narrativa é muito inspirada no folheto popular português e também na epopeia de Gilgamesh⁶⁷.

Sobretudo na mitologia clássica, o homem sempre media força com outro homem que estivesse à sua altura. As relações entre homens desde a Idade Média e dos gregos, sempre foram muito complicadas, inclusive por conta de tais preconceitos e de um orgulho heráldico masculino, que se vê muito comumente refletido na cultura do sertanejo.

⁶⁷A epopeia de Gilgamesh é considerada a obra mais antiga do planeta e a primeira a ser registrada na forma escrita, antes mesmo de *A Odisseia*, de Homero. Segundo arqueólogos, a epopeia foi escrita em sumério cerca de 2.600 a. C. Os sumérios foram os mais antigos habitantes da Mesopotâmia e inventaram a escrita cuneiforme (em forma de cunha). O texto foi encontrado entre 669-626 d.C. na biblioteca de Assurbanipal em sua versão Assíria. Consta de 12 tabuletas, sendo que a última foi retirada de várias traduções por razões lingüísticas e arqueológicas. O texto conta a história do rei de Uruk: Gilgamesh, "Sha nagb imuru" ou "aquele que tudo viu". O rei é um herói, um ser superior. Gilgamesh precisa enfrentar um ser feito à sua réplica, Enkidu. Ele é o deus da vegetação, um humano sem a marca da humanização. Após uma luta de força, tornam-se amigos e viajam enfrentando perigos e vivendo várias aventuras. A epopeia é uma obra que tem como objeto esse homem superior.

Na Grécia, por exemplo, um soldado ou um guerreiro dizia todos os seus atributos, seu adversário fazia o mesmo, e se o primeiro achasse a este um ser inferior não haveria luta. No conto de Brito também há essa disputa entre dois homens, que ao fim das contas lutam contra o próprio amor, contra o próprio desejo e também contra o preconceito interno e enraizado neles mesmos e na sociedade. Isto é de tal modo insuportável para um deles, que ao constatar seu amor decide se enforcar.

Ronaldo Correia afirma que, se de um lado sempre percebeu os afetos que ligavam os homens nas sociedades sertanejas, também percebeu quanto havia de ritual e de contido no modo como esses afetos eram expressos. Ele dá o exemplo da relação de seus personagens Adonias e Ismael: “É uma relação de amor, mas que não pode ser considerada homoerótica, numa leitura atual do que é homossexualidade, mesmo considerando que são dois personagens contemporâneos”⁶⁸.

Esse mundo de delírios eróticos contraditórios e por vezes incestuosos – como pode ser lido o caso da relação de admiração exacerbada da filha Francisca com o pai adúltero Domísio Justino, em “Faca” – é uma resposta de Brito ao orgulho nordestino da heráldica sertaneja, a um tipo de regionalismo que defende uma cultura hierarquizada e isolada. Brito frisa também em seus textos a austeridade sertaneja, recorrendo a uma crítica formal ao comentar a falta de curvas no mobiliário das casas do sertão, associando as linhas retas ao poder masculino que dita as normas do desconforto e da tirania.

Segundo ele, um personagem que carrega fortemente os traços dessa cultura, no caso de *Galiléia*, é o tio Salomão.

Ele é a pura representação desse mundo. Ele teve, por intermédio de Marina, uma paulista mais iluminada, a chance de escapar desse universo de brasões e ferros de marcar boi, mas é um personagem muito preso a esse mundo, a essas leis que se refletem na genealogia, no couro, nas paredes, nas portas. E é no coração de sua casa que se esconde um assassino (*idem, ibidem*).

Cercado por essa empáfia masculina preconceituosa e oblíqua, entretanto, o médico-escritor inclina sua pena à defesa do orgulho e da força feminina. Ronaldo se diz um verdadeiro amante das mulheres, e fala delas com reverência, principalmente ante a seiva enérgica daquelas que habitam os sertões dele conhecidos:

Elas são muito feministas, muito fortes. Se reparar, todas as mulheres têm dentro de si uma grande revolta, uma raiva, elas estão em guerra permanente

⁶⁸ Tirado de: <http://jivmcavaleirodefogo.blogspot.com/2009/08/entrevista-ronaldo-correia-de-brito.html>. Acessado em: 31/03/2010.

com os homens. Elas acham que os homens são quem as jugula, dominam moralmente ou pela força, quem as escraviza, quem as contém. Então, toda a minha obra é na verdade uma construção em torno de mulheres que querem quebrar as portas, derrubá-las, tirá-las dos gonzos (dobradiças), quebrar as fechaduras e sair, sair, sair... ir embora, ganhar o mundo. Todas estão para partir (Informação verbal).

De fato, em suas narrativas, a partida é quase sempre iminente. Delmira, em “Mentira de amor”, está para ir embora. Ela possui um revólver nas mãos e, nada se afirma, mas há a vontade de partir, um ar de espera, um tempo em suspenso. A personagem Cícera Candóia, já anteriormente mencionada no presente estudo, está na mesma posição, pronta para ir embora; Aldenora Novais, em “A Escolha” – conto não esmiuçado nesta pesquisa –, tem tudo para estar feliz, mas também quer se retirar, pois aquele homem que veio de fora quer levá-la, e é uma maneira de romper com o mundo e a vida em que se vê.

Tais reações têm muito que ver com o próprio sentimento de transformação daquele mundo, do mundo em ruína e em mutação, que precisa ser deixado, abandonado. Na verdade é um desejo de largar o arcaico, o antigo, um desejo, segundo Brito, que “na verdade é das mulheres, mas que também é meu e da própria literatura, de ir para a contemporaneidade, para a pós-modernidade” (Informação verbal).

O autor faz sempre referência às muitas bibliotecas que teve em sua vida. Entretanto, na aridez e no esquecimento do sertão, muitos livros foram comidos por traças. Esse conhecimento, embora não de todo perdido, ficou por preencher. “Freud fala da psicanálise como um processo em que você tenta, através de seu discurso, preencher esses buracos, essas faltas. E o que nós fazemos ao longo da vida nada mais é do que tentar preencher esses grandes hiatos da nossa história” (BRITO, 17/06/2010)⁶⁹.

Por conta disso, além de trabalhar com a própria memória, que é reinventada a cada texto, Ronaldo também trabalha para preencher essa lacuna existente em sua formação – todos esses livros e histórias incompletas. O que faz do seu estilo literário certo e objetivo, a ser complementado pela imaginação do personagem leitor, como num ciclo que não se encerra nunca.

⁶⁹ Tirado de: <http://www.saraiwaconteudo.com.br/Artigo.aspx?id=330>. Acessado em: 31/03/2010.

2.4 Estilística e fortuna crítica – gumes de mais acirrado fio

Sem a marca pessoal e características do estilo, não se pode falar na existência de uma poética com maior ou menor comprometimento social nem nas possibilidades da sua decodificação. A escrita, como já nos ensinou Roland Barthes, nunca pode ser tomada como um instrumento neutro.

O crítico e também escritor cearense Dimas Macedo defende que a literatura de Brito, elaborada com o domínio da forma e a figuração simbólica da metáfora, parece sempre direcionada para a busca dos valores da honra e da vingança. Estes, cultuados na penumbra dos velhos casarões, onde o clamor do sangue e o sentimento de culpa se conjugam na construção da ordem textual, “aparentemente caótica na sua dispersão intersubjetiva, porém dialética e estrutural na unidade da sua disciplina semântica e morfológica” (MACEDO, 2001, p.19).

E ele define poeticamente a escrita do conterrâneo:

Em Ronaldo Brito o vento da poesia é um tecido. É uma aragem permanentemente alojada entre as camadas do palimpsesto. O seu texto é todo ele uma poética da inconsciência e da erudição. É todo ele uma poeira da revelação e do mistério, no que ele possui de verdade, no que ele exhibe de aproximação com a realidade e a lógica da imprecisão no campo do concreto (MACEDO, 2001, p.17).

Autor dos livros de contos *As Noites e os Dias* (Bagaço, 1996), *Faca* (Cosac Naify, 2003), *Livro dos Homens* (Cosac & Naify, 2005) e *Retratos Imorais* (2010), e do romance *Galiléia* (Alfaguara/Objetiva, 2008), Ronaldo Correia de Brito também possui em seu currículo a novela infanto-juvenil *O Pavão Misterioso* (2004), e se destaca pelo roteiro das peças teatrais *Baile do Menino Deus*, *Bandeira de São João*, *Arlequim*, *O Reino Desejado*, *Retratos de Mãe*, *Malassombro*, *Auto das Portas do Céu* e *Os Desencantos do Diabo*.

Para a televisão, escreveu os roteiros de *Lua Cambará* (longa metragem para a TV Cultura), *Caboclinhos* (documentário para a TV Universitária), *Brincadeira de Mateus* (documentário para a TV Universitária), *Maracatus* (documentário para a TV BBC), *Cavaleiro Reisado* e *Brincadeira de Reisado* (documentário).

Mas foi mesmo no conto, com seus flagrantes, sua anatomia de uma simplicidade dissimulada, e pelo elogio poético do cotidiano, que Ronaldo achou o formato de sua literatura:

Sempre escrevi livros de contos. Eu acho o conto a narrativa mais perfeita que existe. Você pode cometer vários erros num romance e ainda assim não perder o romance. Se você cometer um único erro no conto a obra está perdida. O conto não permite deslizes, tem que ter um corte, um gume perfeito. No conto você pratica a concisão, não há excesso. O conto tem medida, tem rapidez, tem tudo aquilo que Ítalo Calvino propôs como a grande literatura do próximo milênio. O conto é sempre um experimento, uma possibilidade de experimentar alguma linguagem. O conto é uma eterna construção (Informação verbal).

Para Ronaldo, a publicação tardia se deu por conta de uma pergunta de Shopenhauer levada muito a sério, que questiona: “Você pretende ser escritor? Mas você tem mesmo algo que dizer? É essencial, é necessário?”. Segundo o próprio autor, todos os dias ele se perguntava se havia mesmo necessidade do seu escrito. Hoje pode-se afirmar categoricamente que sim, pela transformação que sua literatura, se ainda não causou, causará à crítica contemporânea do regionalismo, e mesmo sua influência a novas personagens femininas que possam surgir.

Sua iniciação, então, dá-se com o conto, menos árduo, uma estrutura mais definida, mais compacta. O passo seguinte é o romance, mais pesado, formato que exige um tempo maior do autor:

Tem que andar um tempo enorme com um monte de personagens que lhe “atanazam” a vida, que lhe perseguem, que lhe dão pesadelos. O conto, de certa forma, quando é concebido, ele passa a cobrar uma voz, mas no romance, os personagens adquirem voz, passam a cobrar espaço, passam a querer crescer. Como foi o caso de *Galiléia*, por exemplo (BRITO, 17/06/2010)⁷⁰.

Em entrevista concedida à revista *Verbo 21*, em 20/02/2009, Ronaldo conta que o projeto de *Galiléia* era muito maior, e que ele terminou cortando o equivalente a outro livro em número de páginas (cerca de 100 a menos). Foram oito anos de trabalho, iniciados em janeiro de 2000, e muita reflexão sobre os livros anteriores: “A busca obsessiva da exatidão atrapalha minhas investidas no romance. Optei por um livro mais curto para manter a tensão dramática. E também não fechei *Galiléia* porque não enxergo saída para os impasses propostos no romance”⁷¹. O autor defende o gosto por narrativas abertas, sujeitas a continuarem no tempo e que podem – e devem – ser completadas por cada leitor em particular.

⁷⁰ Tirado de: <http://www.saraivaconteudo.com.br/Video.aspx?id=181>. Acessado em: 31/03/2010.

⁷¹ Tirado de: http://www.verbo21.com.br/v1/index.php?option=com_content&view=article&id=364:ronaldo-correia-de-brito&catid=138:entrevista-mar2009&Itemid=132. Acessado em: 27/03/2011.

A grandiosidade de sua técnica comprovadamente achou espaço no suporte mirrado do conto, e permeia a construção de todos eles. No entanto, Dimas Macedo atesta com sabedoria que não é tanto o enredo das obras, no geral muito elaborado, o que mais interessa à curiosidade da crítica, “Mas a nuvem densa de concentração teatral é certamente aquilo que chama a atenção a cada passo da sua narrativa” (MACEDO, 2001, p.17).

Com exceção de alguns devaneios e observações intermitentes do narrador, os diálogos são imprescindíveis aos contos. Isto porque, como nas peças encenadas em palco, as falas (bem como os silêncios) das personagens conduzem o ritmo do espetáculo; o enredo se constrói a partir das trocas e expectativas.

Embora marcadamente importantes nas criações de Brito, as mulheres nem sempre tagarelam protagonizando os diálogos. Como sombra, elas se fazem imprescindíveis quando o sol mostra as caras. Em *Galiléia*, por exemplo, as mulheres quase não falam, as únicas que falam são uma contadora de histórias que diz apenas uma frase, e a outra personagem é um fantasma (Donana).

As vozes femininas são ouvidas apenas por detrás das paredes ou através da televisão. No entanto, segundo o autor mesmo, todo o romance, bem como toda a sua literatura, é construído para celebrar uma epifania do feminino.

Mesmo quando eu tenho um livro que se chama *Livro dos Homens*, na verdade é um livro de mulheres. Existe ainda uma contraposição tão grande, um embate, uma luta de poderes, e por isso me interessa falar do feminino, de mulheres. Mesmo que eu erre, mesmo que eu fale como um homem, mas eu sempre estive do lado das mulheres, elas sempre me encantaram muito (BRITO, 17/06/2010)⁷².

Seu último livro, lançado em 2010, *Retratos Imorais*, é dividido em três galerias, com treze contos sobre homens. São perfis masculinos, mas em todos eles, ao final, o autor termina por dar uma rasteira, de certa maneira, e finaliza com uma manifestação do feminino. Então, mesmo ali quando fala de homens, o feminino se faz presente. Sempre muito presente.

Macedo afirma categoricamente não se lembrar de outro contista, na história da literatura, que tenha concebido e retocado, de maneira tão exemplar e comovente, um perfil de mulher como o fez o autor de *A noite e os dias* e *Faca*. Segundo ele, Inácia Leandro, Eufrásia Menezes e Cícera Candóia são protótipos mais do que acabados do

⁷² Tirado de: <http://www.saraiwaconteudo.com.br/Artigo.aspx?id=330>. Acessado em: 31/03/2010.

gosto e do sentir da alma feminina, “retalhada entre o desalinho, a determinação e a postura no pertinente ao ato de viver” (MACEDO, 2001, p. 18).

Mas o pano de fundo merece ser igualmente destacado em seus contos. Neles, uma temática já banalizada por um tipo de regionalismo considerado pelo crítico como “umbilical e bairrista” (*idem, ibidem*), é universalizada com os recursos da sua escrita, captando do estilo literário exclusivamente aquilo que interessa à essência do humano, suporte este, da ficção universal como um todo, seja qual for a sua latitude ou instância de comportamento.

Sobre essa bravura vanguardista já falava, nos idos de 1950, um grande poeta, também regionalista, que atribuía ao mesmo objeto faca a força de intenção criativa, de transformação, necessária ao sistema literário brasileiro à época (e quiçá ainda hoje): João Cabral de Melo Neto e seu poema *Uma faca só lâmina*, de 1955⁷³.

De maneira hermeticamente pensada, toda a obra de João Cabral de Melo Neto se caracteriza por assumir uma retórica crítica, seja ela metalingüística, em relação ao próprio sistema brasileiro, sua criação e seu desenrolar; seja em relação à formação nacional como um todo unificado, com suas mazelas sociais, a miséria e a exclusão. Sua linguagem rompeu, principalmente na segunda parte de sua obra, com a expressividade romântica tradicional.

O pernambucano seguiu a corrente da época, que verificou, anos antes, a revolução na linguagem de Guimarães Rosa. E é dessa atitude de rompimento e renovação que provém o poema e o sentido do subtítulo do mesmo: “(ou: serventia das ideias fixas)”, que põe em questão a tradição da linguagem na literatura brasileira, e explicita um contraponto à ideia clássica vigente até então.

Cabral queria rever e revolucionar o modo paralítico e estagnado de se fazer escrita no Brasil. A dedicatória do poema, que vai para Vinícius de Moraes, amigo fundamental, mas quase antípoda em poesia, demonstra justamente essa intenção. Seu poema reivindica mudança, quer chacoalhar e desafinar o coro dos contentes. E a faca torna-se o símbolo dessa transgressão, de rompimento; a mão à massa. Ela é o instrumento revolucionário por si só – como a foice, símbolo da revolução comunista. Isso, porém, só será conseguido, alerta ele, se as mãos que, em potencial, manejariam a

⁷³ V. MELO NETO, João Cabral de. *Uma faca só lâmina*. In: *Poesias completas: 1940-1965*. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

“faca” se propusessem a fazê-lo. Ou seja, se houver coragem e espírito revolucionário nas letras brasileiras.

Através do objeto cortante e modificador de superfícies ou estruturas, que é uma faca, João Cabral discursa sobre vanguardas estéticas e revoluções lingüísticas. Ele questiona a “serventia das ideias fixas”, o medo da mudança, ou melhor, da aceitação de qualquer renovação ou inovação que a tradição literária brasileira até aquele momento sustentava fielmente. A faca, portanto, não é somente o instrumento pelo qual se produz essa mudança. Ela é o próprio corte, a mudança em si, que entra pelas entranhas do sistema, do “corpo”, ou do *corpus*. E é só lâmina, pois que não possui cabo que a maneje. Nesse sentido, dá-se a provocação maior do autor: ele está à procura de quem tenha a coragem para fazê-lo, para revolucionar, abandonar, mesmo que temporariamente, a superfície plumária, leve e sem movimento, aquela das ideias fixas.

Apesar de ser um objeto congênito, vivo, ativo, inerente ao corpo, no poema ele é também uma lacuna, uma deficiência. Seu significado se define pela ausência do mesmo. O muito cortar não gasta seu fio, ao contrário, lhe dá mais subsídios de corte. Ou seja, a faca é como as vanguardas, cheia de ideias novas, que trazem em si a vontade de crescer e renascer, de se desenrolar em outras, de se ramificar. Traz em si essa potência inegável, que precisa se manifestar para ser com mais intensidade, para se mostrar em toda a sua plenitude.

Segundo a minha leitura do poema, o diferencial das “facas”, ou das ideias que não permanecem estáticas, que se modificam, se desenvolvem, é justamente ser diferente, o inovar. São ideias progressistas, que pensam à frente do senso comum, que pretendem mudar o *status quo*, quebrar com a tradição da mesmice.

Uma faca (ou mesmo bala, de que também fala o poema) enterrada no corpo, tem peso. Seja esse um corpo humano ou um *corpus*, uma obra humana, um suporte literário. O peso desses “objetos”, que têm substância, torna sempre “mais espesso um dos lados do morto” (MELO NETO, 1955, 1ª estrofe, 3º e 4º versos). Partindo dessa metáfora que abre o poema, podemos interpretar o que quer dizer Cabral: mesmo que morta uma linguagem, ou um sistema literário, a “bala”, a qualidade do que se distingue entre os demais é o que faz a grande diferença.

E “toda a impiedade” que o gume de uma faca tem é sua vontade de mudar tudo, sua coragem para fazê-lo. Mas toda inovação surge de um determinado ponto já deveras existente. E mudar não quer dizer desvalorizar ou desqualificar tudo o que já foi feito.

Pois que é da tradição que surgem as vanguardas e daí o respeito por ela e seus esforços anteriores.

Nessa premissa se justifica todo o despropósito da menção a um possível anacronismo dada ao regionalismo pela crítica contemporânea. Ele pode evoluir, sim, coexistir hoje com outras correntes, transformado e adaptado, mas sem se desvincular da tradição literária que o criou. Nesse caso, então, a literatura de Ronaldo Correia seria a própria faca só lâmina de que falava João Cabral, que vem, com suas novidades, agitar as velhas formas.

Homero Araújo, n' *O poema no sistema*, para demonstrar a força que a tradição possui sobre qualquer vanguarda cita dois autores revolucionários na literatura brasileira: Guimarães Rosa e Clarice Lispector, que, de uma forma ou de outra, demonstraram

o amadurecimento e a potência de uma literatura em que tendências e procedimentos técnicos de obras anteriores são retomados e superados pelos autores posteriores, o que evidencia o grau de consolidação do sistema literário e aponta para a superação da dependência neste âmbito (ARAÚJO, 2002, p.31).

É possível uma crítica ao sistema literário brasileiro a partir mesmo dessa consciência do atraso e da dependência. Um sistema literário é, inclusive, uma “força histórica pela qual se medem também as influências, inevitáveis em um país ‘culturalmente a reboque’” (ARAÚJO, 2002, p.44).

Por prestar também honra aos escritores anteriores é que a oferenda do poema de Cabral não vai a qualquer um. Quando ele dedica o poema a nada menos que Vinícius de Moraes, não só frisa sua mensagem e sua ironia, mas reverencia também o ilustre poeta: tradicional, clássico, mas formidável a seu modo.

Tal tradição pode ter sua presença fortemente constatada quando se trata do regionalismo brasileiro. Aí mesmo, onde também revoluciona a seu tempo Ronaldo Correia de Brito. E com relação a esse “afã classificatório”, baseado no pertencimento a uma abundante tradição regionalista, de preocupações identitárias e localistas, Analice de Oliveira Martins afirma que o autor cearense “constrói um sertão liberto de interpretações redutoras” (MARTINS, 2007, p.100). E cita, em seguida, um trecho de Brito em entrevista concedida ao *Jornal O Povo*:

Tenho sido vítima de preconceitos pela escolha dessa paisagem [o sertão]. Depois do romance de 30, criou-se uma cartilha única para a leitura do que escrevemos, mesmo passados tantos anos. Uma verdadeira condenação para os artistas posteriores a esse ciclo regionalista, que não abriam mão da sua geografia como cenário. E você elabora uma personagem complexamente neurótica, feminista, com todos os anseios urbanos, e se você senta esta

mulher numa cadeira de couro, olhando uma paisagem desolada do sertão, há quem enxergue apenas o cenário, e três ou quatro substantivos locais (BRITO, 09/05/2005)⁷⁴.

“A paisagem agreste é cenário contínuo em seus contos, assim como uma certa ambientação pré-modernizante, de feições arcaicas”, continua Analice. O sertão aparece na obra de Brito enquanto temática e inspiração. E não por menos sua participação na Festa Literária de Paraty em 2005 teve como título da mesa “O sertão não é mais aquele”.

Ao distanciar-se de suas raízes, Brito manteve os conflitos da memória. Isto levou-o a afirmar, como diz em ensaio o escritor Jorge Pieiro⁷⁵, que escreve com uma perspectiva: “livrar-se da memória, para transformá-la em esquecimento”. Mas a memória, mais do que esquecida, é recriada, complementada e resguardada no suporte da literatura. Para Ronaldo, ainda que eternizada no papel, a mente livra-se dela. O autor afirma que há algumas de suas produções às quais nunca mais retornou depois de terminadas; “Lua Cambará”, no entanto, segue rondando seus pensamentos.

A crueza de sua escrita talvez tenha o intuito de “demonstrar que o homem é sempre o mesmo, onde quer que ele esteja, apesar de preso a questões locais”⁷⁶. O que demonstra a conquista da universalidade de sua pena.

Os homens de sua criação também são, com efeito, os mesmos. Ronaldo cria um único universo ficcional, uma localidade, uma geografia para todas as suas narrativas. E os personagens circulam de uma para outra, muitas vezes presentes em mais de duas. Para esse efeito, a morte é apenas simbólica. Se um personagem morre em um conto, não significa que em outro ele não possa retomar de onde parou, ou mesmo reaparecer como espectro, como espírito do mesmo. Por ser médico de formação, Brito lida com a morte com uma naturalidade quase insensível.

Ao invés de uma visão sentimental, onde a emoção do autor obscurece os fatos que procura apresentar, Ronaldo Correia opta pela representação desses fatos. Sua obra tem caráter universal, pois as imagens da realidade são reduzidas à sua essência, e

⁷⁴ Tirado de:

http://www.onordeste.com/onordeste/enciclopediaNordeste/index.php?titulo=Ronaldo+Correia+de+Brito+<r=r&id_perso=1148. Acessado em: 19/06/2011.

⁷⁵V. PIEIRO, Jorge. “O sertão existencialista de Ronaldo Correia de Brito”, In: *Germina*, revista de literatura e arte, julho de 2010.

⁷⁶ Verso da “Milonga de Manuel Flores”, do opúsculo *Para seis cordas*, de 1965 (poema: Jorge Luis Borges; música: Vitor Ramil), traduzido por Alfredo Jacques.

assim, passíveis de extenso reconhecimento. São imagens descarnadas, que, mesmo enquanto metáfora, deixam à vista os seus esqueletos.

Como diria João Cabral, um poema, ou qualquer outra obra, deve funcionar pela própria força interior, e não deixar-se influenciar por referências unicamente externas a ele. As palavras e os nomes, então, devem tornar-se realidades totalizantes, e representar passa a ser, assim, um ato volitivo de nomeação que prescinde de subjetividade. A escrita de Brito é, desta maneira, faminta não de metafísica, mas de concreto. O mundo se condensa dentro do todo do conto, num não-espço e não-tempo, ou num espaço-tempo ficcional. Tudo faz parte do processo criativo da atmosfera narrativa.

Pela nudez e força dos próprios acontecimentos narrados, carregados de intenção e possibilidade de identificação pessoal, essa pretensão de objetividade do autor é quase encoberta. Mas é como se ele delegasse ao leitor todo sentimentalismo ou parcialidade. Os fatos são como o são, e depende apenas dos valores pessoais de cada um (os leitores) encaixá-los em suas convicções e identificações particulares. E, daí, sentir compaixão, raiva, decepção ou qualquer outro tipo de sentimento quanto à história e seus atores.

O autor é como que onisciente naquela atmosfera e ambiente criados por ele, mas ao mesmo tempo não entrega todas as respostas a seu público. Segundo Brito, tal imprecisão é fundamental para o leitor, ela “mostra que você constrói um mundo fabular, constrói uma geografia, que acabam por tomar vida própria” (Informação verbal), e no tempo ficcional são a própria realidade.

Cada personagem do universo ficcional de Ronaldo Correia de Brito, mesmo sendo o menor deles, tem, portanto, devida e singular relevância dentro de cada narrativa, ou do universo fictício como um todo. Quase como numa tentativa de discretamente desvencilhar-se de sua participação na construção dos caminhos e das trilhas de cada personagem nos enredos criados, Ronaldo os repete ao longo de toda sua literatura. Ele explica:

A personagem de “A espera da volante” [Irinéia] de certa maneira retorna em *Galiléia* (2008), também num papel de menor porte, mas de importância para o desenrolar da narrativa, o da rezadeira. Meu universo fabular foi sempre todo assim, as personagens entram e saem, quase como uma epifania. Cria-se um universo. Os personagens entram e saem, mas estão sempre por ali (Informação verbal).

Os personagens do conto que dá nome ao livro *Faca* (2003) – Donana e Domísio Justino, este marido e algoz –, por exemplo, retornam posteriormente em *Livro dos*

Homens (2005), no conto chamado “O que veio de longe”. No enredo há um assassinato, “o personagem que desce das águas e que é adorado como um santo seria o João Domísio”, ilustra o escritor cearense. Ainda que com um acréscimo ao nome (João), o mesmo personagem se faz presente. Também em *Galiléia* ele aparece, dessa vez como um fantasma, bem como a esposa Donana, a quem ele mesmo assassinara.

Mas aqueles são os mesmos “Domísios” apenas “supostamente”. Como não possuem exatamente o mesmo nome, fica mais uma vez a critério do leitor reconhecer em um e noutros as mesmas particularidades. Tarefa difícil, pois que, em diferentes circunstâncias, características distintas são postas à luz; e deve ser pesado também o grau de importância do papel de um mesmo personagem em diferentes narrativas. Em “O que veio de longe”, Domísio Justino é apenas mais um personagem, já em “Faca” ele é o protagonista da trama e causador da tragédia de sua família. Em *Galiléia* ele é não mais do que uma assombração de aparição repentina e breve.

Quanto aos nomes dos personagens, a quem Ronaldo prefere chamar de “pessoas”, ele diz que é parte fundamental de sua literatura: “A primeira coisa no processo da minha escrita é encontrar um nome, se eu não encontrar nome, não há conto, não há novela, não há romance. Em suma, não há realidade” (Informação verbal). Nome é, portanto, determinante da personalidade e identidade que tomará forma em cada ser ficcional. Ele afirma que pode destruir uma história se não encontrar um bom nome. “Na verdade”, diz ele, “escrever para mim é um projeto de nomes” (*idem*); como já foi provado no subcapítulo 2.2.1 – “Um projeto de nomes”.

Para achar um nome, porém, é preciso primeiro decidir-se pelo gênero da “pessoa”. E a gente que povoa o sertão dos Inhamuns dos contos de Brito tem nas mulheres o seu verdadeiro peso. Senão em número, em força elas certamente são maiores e mais significativas. Mas qual legitimidade ganham as personagens femininas fruto de criação masculina? Mais do que quicá se possa crer. E isso depende em muito da qualidade de homem que aqui se coloca.

Ronaldo Correia de Brito defende a tese de que

as mulheres talvez possam reclamar do não-direito de homens falarem de mulheres, mas os homens talvez descubram muito sobre o feminino quando outro homem fala de mulheres. Sobretudo quando ele fala na primeira pessoa, como em “Eufrásia Menezes” (*idem*).

O dito conto começa dizendo: “sentada estou”. Todo o tempo narrado em primeira pessoa, o autor constrói uma narradora que fala de amores impossíveis, de desejos femininos, de relação mãe-filho, e do olhar feminino sobre o masculino. Segundo as palavras do próprio, “É, de fato, uma apropriação, mas que toca muitos homens” (*idem*). Curiosamente, ele afirma que “Eufrásia Menezes” é um conto de mulher que toca mais aos homens do que às mulheres.

Livro dos homens é seguramente um livro de mulheres. Ele começa com o conto que o próprio autor considera ser o mais forte sobre mulheres em toda a sua literatura, que é “Eufrásia Menezes”. Brito afirma sua surpresa e satisfação com o depoimento dos homens sobre tais contos: “eles se emocionam, choram, descobrem o feminino em si” (*idem*). O que para as mulheres que querem e buscam a revolução do olhar sobre o gênero e os estereótipos já justificaria suficientemente a razão de ser de tal literatura: fazer o homem descobrir que a sua construção como ser humano passa também pela consciência de seu feminino.

Os personagens masculinos, no entanto, possuem importância crucial para a formação dessas mulheres. Para Ronaldo, a construção de seu masculino ainda se faz, ela ainda está por construir.

Eu vejo o homem sempre muito mais frágil, mais perplexo, mais inseguro, indefinido. Enquanto que as mulheres são mais fortes, mais ousadas, mais atrevidas. Elas estão sempre quebrando, rompendo, derrubando, botando abaixo, indo... Eu sempre gostei, afinal, mais de mulheres do que de homens (*idem*).

E para compreender melhor como ele vê o homem, como ele sente o homem, como ele próprio se coloca como homem, se faz imprescindível a leitura de *Retratos imorais* (2010), mais especificamente a galeria de treze contos chamada “Retratos de homens”, que segundo o autor também trata do feminino, mas que não explorarei mais detidamente neste trabalho.

3. *Faca*-face de muitas mulheres

As personagens de *Faca*, livro de contos publicado em 2003 pelo escritor cearense Ronaldo Correia de Brito, desdobram-se em múltiplos tipos. À primeira vista, parecem ter a mesma descrição, típica das mulheres retratadas no sertão. Porém, são seus conflitos internos e não apenas a superfície de suas vidas os protagonistas dessas histórias. Destacam-se seus medos, desejos, angústias; seus sentimentos mais vis ou mais nobres, como a sede de vingança ou a coragem; a capacidade de enfrentar a morte, seja a dos outros ou a sua, seja contra ou a favor, seja executora ou espectadora dela.

Enfim, há mulheres de toda sorte e toda sorte de mulheres nesse mundo de homens – o sertão dos Inhamuns – retratado nos contos. Ao falar de “sertaneja”, classificação de um tipo sociocultural feminino (ou uma categoria dentro da categoria), fala-se, aqui, de uma mentalidade feminina de interior e um *modus operandis*, ou melhor, um *modus vivendis*, que estabelece um acordo formal entre partes discordantes, pelo bem maior da harmônica convivência possível.

No entanto, ao invés de narrar tal falsa harmonia, o autor vai, justamente, mostrar o lado dissonante, oculto internamente, do viver feminino num lugar dominado por uma mentalidade masculina de sertão. E o modo de ser feminino neste sertão é que dita as formas pelas quais os conflitos se darão. As personalidades das personagens são características da região que habitam, se formaram nela e vem dela mesma a vontade de mudança. Num sertão em que já podem ser vistos alguns traços de modernidade infiltrada no cotidiano, a força de revolta cresce internamente nas mulheres e não vem causada por um fator externo, por ideologias vindas de fora.

Não há indícios de que elas tenham conhecimento da luta feminista por conquista do espaço público ou no campo de trabalho nas metrópoles, nem mesmo são instruídas a ponto de saber que a causa do domínio masculino vem de antes dos tempos coloniais, que instaurou o patriarcado como centro de poder. Sua revolta vem das condições mesmas em que se encontram e da percepção de que há uma alternativa, outras possibilidades e formas de viver; e de saber-se vivas, acima de tudo. As narrativas mostram mulheres que acordam para a atual estagnação e letargia, e mesmo que nem todas se transformem, que ressurjam, elas o fazem conscientes. É a tomada de consciência de seu poder de escolha, de mando, de posicionamento; de sua importância, quer queiram ou não, no destino dos homens em geral.

É também assim com o próprio regionalismo que elas suscitam, mostrando sua permanência, sua fluidez, seu amadurecimento e sua importância para um sistema literário em constante evolução. As narrativas mostram que os dramas abordados (tanto do ponto de vista feminino quanto do regional) fogem a determinações e classificações periódicas ou estilísticas. O regionalismo que as personagens vivem e são é atemporal.

O autor absorveu as duas principais vertentes – ou pólos – do dito Romance de 30, consideradas inconciliáveis aos olhos do tempo, a saber: a literatura social (no caso, regional) e a intimista, repleta de conflitos e dramas pessoais/psicológicos; e utilizou-se dos dois tipos de personagens que também despontaram como protagonistas à época: o sertanejo e a mulher.

Brito une, portanto, através de sua pena contemporânea, dois dos importantes eixos narrativos, colocando-os em harmonia. Neste sentido, sua obra poderia ser encaixada na idéia de “simultaneidade dentro do simultâneo” (BUENO, 2006, pg.380), proferida por Antônio Cândido⁷⁷ nos idos da década de 1930. Essa concepção talvez seja também uma chave de leitura para o conto específico “Lua Cambará”, cuja narrativa harmoniza o seu próprio pessoal, subjetivo (a história narrada da personagem e seus conflitos internos) e o social (como sua imagem, representada na história e contada pelo menino-narrador, é recebida pela comunidade da cidade), e como ela fica enraizada no imaginário comum como lenda. Lenda esta, que não quer ser esquecida por ninguém, que aquece e sustenta corações apaixonados, e por isso mesmo talvez, é passada de geração em geração.

Por todas essas dualidades e supostos antagonismos que são encarados de frente, conjuntamente, é que o livro de Brito torna-se objeto-símbolo mais que oportuno deste estudo. Sua ficção mostra que o ser humano é por si só muito mais complexo e múltiplo do que tacanhas definições o querem supor, e que, portanto, a sua literatura também o deve ser, escapando à separação unilateral, oblíqua e distorcida entre romance social, de um lado, e psicológico, de outro.

Luis Bueno (2006), ao citar Cândido, explica que a simultaneidade serve para figurar o outro e o mesmo, sem ter que, por isso, cair na indefinição ideológica que seria, essa mais que tudo, insustentável naquele momento em que a opção política pela direita ou pela esquerda era inescapável para o intelectual honesto. Em seu artigo

⁷⁷ Para saber mais, V. CANDIDO, Antonio. “Érico Veríssimo de 30 a 70”, In: *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.64-88.

original, o autor de *Formação da literatura brasileira* afirma: “Todos sabíamos, é claro, que não há oposição real e que um pólo tende a completar o outro” (CANDIDO, 1993 *apud* BUENO, 2006, p.381); mas, na prática, havia uma opção latente que levava a tender sempre a apenas um dos termos.

A obra de Ronaldo Correia aqui proposta também poderia ser definida, segundo conceito de Luiz Costa Lima referente a *Os Sertões*, como um “híbrido discursivamente inomeável” (Lima, 2001, p.14). Tal hibridismo, no entanto, não indicaria, segundo o autor, duplicidade (ou, no caso de Brito, multiplicidade) de registros, mas a abertura de outro caminho textual.

Caminho esse, que se constitui como uma espécie de resistência do texto ao tipo de ordem que se lhe impõe (aos textos e autores contemporâneos), a da globalização irrestrita e devastadora, e a mesma corrente que considera o regionalismo algo anacrônico para os dias atuais, como se o sertão hoje não mais existisse, com suas práticas, hábitos e costumes próprios.

Tentam atribuir à literatura de Brito um tipo de “*new regionalismo*”, mas ele finca os pés no presente e permanece atento a uma realidade na qual a globalização está se infiltrando fortemente. No caso, então, o mundo exterior é que adentra e contamina sua localidade regional, sertaneja, tradicional e, por fim, o seu próprio texto.

Davi Arrigucci (2003) se questiona se não será a região narrada por Brito um reflexo do mundo bloqueado, do tempo travado da existência que pressupõe o mundo moderno, e que pode estar em qualquer parte. “O drama concentrado ganha força simbólica geral, de modo que o sertão tende a virar mundo, como palco de contradições e conflitos humanos em sua dimensão mais ampla” (BRITO, 2003, p.177).

Na realidade, continua ele, “é o vasto mundo que vai até o mais fundo do sertão. E nesse espaço de isolamento, o tormento reina despótico, crescendo, e pleno silêncio, com a força da natureza e a rudeza do raro convívio” (*idem, ibidem*).

Como afirma Dimas Macedo (2001), aparecem com certa recorrência nos contos de Brito:

o rito que envolve a tessitura do corpo e do costume, o ciclo do amor e da libido, sempre em movimento pendular, a mística popular arraigada na tradição iletrada, a repressão sensual bastante fecundada e a insinuação maliciosa do prazer, entre outros elementos e procedimentos narrativos (MACEDO, 2001, p.18).

E, na esteira do pensamento de Juliana Santini,

se a ficção regionalista firmou-se, até então [meados do século XX no Brasil], como modo de afirmação e consolidação de aspectos tradicionais de regiões distantes do eixo cultural Rio-São Paulo – lembre-se que esse foi o principal objetivo do Grupo Regionalista do Nordeste – a narrativa contemporânea faz uso da tradição para, ao incorporá-la, desvendar a maneira como ela se constrói no tecido da fala popular e, sobretudo, como atua no interior de um contexto em que a pobreza e o messianismo entrecruzam-se na compensação de carências que são materiais, mas também simbólicas (SANTINI, 2009, 267-268).

Outra marca herdada dos romances de 30, que permeia a ficção regionalista desde seus primórdios às narrativas contemporâneas, e se faz presente nos contos de Ronaldo Correia de Brito, é justamente a carência “material, mas também simbólica”, que encontra refúgio ou apoio na religião e em seu simbolismo. Muito comum nas imagens do sertão é ver santos em paredes ou em altares improvisados nas casas, procissões e festas em comemoração a entidades cristãs são bastante corriqueiras nas cidades interioranas do Brasil.

Em *Faca* é frequente o retrato de muitas das personagens femininas possuidoras de crença religiosa e que praticam sua reza e devoção. Porém, algumas delas, como a Catarina Macrina, de “Redemunho”, ou Donana, de “Faca”, utilizam-se desta prática, do oratório, do terço, do momento da oração como uma fuga do real.

A Sra. Macrina, por exemplo, se isola no seu debulhar do rosário como alheamento às inquisições do filho. Em relação ao hábito nesse conto específico, o autor afirma que sua reza “é um ato automático, um recurso a um poder sobrenatural, que dê um corte no tempo presente” (Informação verbal). Do mesmo modo, para abster-se do agora, ela usa do recurso à lembrança da genealogia da família, à evocação de uma tradição perdida no tempo. Segundo Ronaldo Correia, “é diferente, por exemplo, de uma fé como a São João da Cruz ou à Santa Tereza D’Ávila. É um apelo mágico” (*idem*).

Brito defende que a presença da religião em suas narrativas não vem apenas como crença, mas vai além. Exerce a função de dogma, não menos do que uma instituição estabelecida mesmo. “A religião se faz aí como um poder, ela é um poder. E é sempre um poder repressor, um poder de mando, de medo, de imposição. Ela entra como um terror” (*idem*). Então, a igreja faz sempre o papel de uma força terrivelmente repressora ou uma solução, uma possibilidade mágica de quebra do cotidiano.

A esposa de Domísio Justino, Donana, se esquivava de seu cotidiano, das preocupações e angústias que o marido lhe traz por passar muito tempo fora de casa, da hipótese de estar sendo traída, de não suportar ver a agonia da filha, e da acusação infame de adultério, rezando; bem como comendo umbu.

Quando acusada de trair o marido, é esta a imagem que se tem da matriarca da família Justino: “Mãe de Misericórdia – gemeu Donana, piedosa, ajoelhada aos pés do oratório, onde desfiava a única culpa: existir” (BRITO, 2003, p.32). E quando do cansaço do dia de muito trabalho, Francisca sua filha era quem tomava a frente no terço, não deixando que a fadiga se transpusesse ao hábito cotidiano da fé, e acreditando que ela de fato, um dia, salvaria o destino da família.

Um testemunho de Jorge Amado de 1933 sobre o romance *O Gororoba* (1931), de Lauro Palhano, revela-se um tanto oportuno e atemporal quanto à questão da religião em romances de “periferia”. Ele inicia sua crítica elogiando a primeira fase do romance, e repudia a segunda parte, por alegar que o autor “torce o sentido do livro, torce a vida dos seus heróis e termina o livro em pleno socialismo cristão”.

Por ser, como afirma Luís Bueno em *Uma história do romance de 30* (2006), “o primeiro romance da década a colocar um operário em absoluto primeiro plano, como protagonista” (BUENO, 2006, p.118), o escritor baiano considera a parte final uma traição ao princípio do livro. Diz ele que Palhano “faz o operário fugir do caminho de revolta para cair na *conformação* que os padres pregam” (AMADO, 1933 *apud* BUENO, 2006, p.122, [grifo do autor])⁷⁸.

Da mesma forma, a mãe de Leonardo Bezerra, ou mesmo Donana, se conformam com as suas respectivas situações e se apegam à reza como um tipo de salvação ou expiação dos pecados e das abstenções à vida. Sendo estes respectivamente o segundo e terceiro contos da edição, e contrapostos ao conto de abertura do livro – “A espera da volante” –, o apego dessas personagens à religião e a sua reinante conformação com a vida que levam podem parecer, sob certo aspecto, também um retrocesso, como apontou Jorge Amado, em outros termos e em outra época, a propósito de *O Gororoba*. Retrocesso esse com relação à transformação que tem início em outros pontos do livro, como a mudança feminina do *status quo*.

⁷⁸ V. AMADO, Jorge. *O Gororoba*, *Boletim de Ariel*, dez. 1933 (III, 3), p.71.

São distintos os objetos de comparação, uma vez que, enquanto um autor narra a trajetória de luta num “vastíssimo documentário” sobre a vida do operariado da Amazônia na década de 1930, o outro, contemporâneo do século XXI, defende, em onze contos, a trajetória da evolução feminina nos sertões em um tempo narrativo que é suspenso, atemporal. Nesse caminho, algumas mulheres estagnam-se em suas condições, *conformadas*, outras libertam-se.

A diferença da posição do autor para as já reconhecidas, instituídas, canônicas, é que não há uma falsa ilusão de beleza, pureza intocável ou fragilidade. Elas podem ser firmes e fortes, cruéis e frias, e ao mesmo tempo amorosas, mães, filhas. Há nelas a contradição que há em todos os seres humanos. Há nelas o feminino e o masculino (ou características que são atribuídas a um e outro).

Nem mesmo na ideologia globalizada do autor há a representação de uma mulher vitoriosa, pois que tampouco existe ainda uma representação política vitoriosa das mulheres. Neste sentido, Ronaldo Brito é menos enganoso, pois não ilude o leitor. Ele caracteriza anseios que são de fato femininos, e que não exclusivamente têm a ver com a libertação do masculino. Ele demonstra que o signo *mulher* não esgota todas as mulheres; não há uma caracterização única de mulher, tampouco da mulher sertaneja.

Muitas de suas mulheres fogem ao estereótipo, por exemplo Francisca Justino, que faz um pacto com o pai apesar de seu desdém com a mãe, ou mesmo Lua Cambará, símbolo disso, como veremos na análise dos contos a seguir.

De todo modo, a marca feminina é sempre sentida profundamente, de fato. E sua analogia com o objeto cortante que é posto em suas mãos, como o instrumento da transformação, ainda que simbolicamente fálico e reto, sem a curvatura do corpo feminil, é atemporal. É como diz-se: “a vertigem que o olhar de todas as mulheres provoca em nosso sentimento, perfurando o nosso ser com uma faca só lâmina, pois o modelo de todo grande poeta é uma faca” (MACEDO, 2001, p.54).

3.1 Doce passar à espera de Irinéia

O caso das mulheres que libertam-se é o de Irinéia. A representante feminina de “A espera da volante” é mulher independente, livre e, por isso mesmo, tachada de “doida varrida”. Difícil percebê-la como protagonista do conto inicial do livro, pois de fato não o é, mas é facilmente reconhecível a importância de seu papel na trama.

Ter “A espera da volante” como conto que inicia a coletânea também é bastante significativo. A personagem feminina que o preenche aparece como um pequeno furacão, um vento forte que dá e passa, como um dos redemoinhos conhecidos do sertão. Irineia abre a coletânea, como uma brisa, e já apresenta ao leitor o tipo de mulher/personagem e de transformação que encontrará pela frente.

Ela introduz e prenuncia o que vai acontecer ao Velho, o verdadeiro protagonista da trama, mas também o que espera o leitor lá no final do livro. Ela precede e anuncia a mudança que se dará no feminino ao longo de todas as situações dos contos, e que se encerrará com a aparição de Lua Cambará, naquela sociedade patriarcal e ultrapassada dos Inhamuns. As narrativas que se seguem demonstram também as mazelas que serão deixadas por tal transformação, que traz consigo um rastro de morte e mudança como consequências.

Ela também agrega em si, como a personagem Lua Cambará, a mudança que simbolizam as fases da lua, a magia, a aura sobrenatural, a loucura e a liberdade.

O nome Irinéria também não é por acaso. Pode-se reparar que ela é uma das poucas personagens de Brito que não possui sobrenome. Ela é livre, não se atém ou se atrela a nada, apenas às estradas, por isso não tem um segundo nome que a vincule a qualquer coisa. Este é um traço bastante expressivo de sua personalidade.

Irinéia é um nome grego, derivado do prefixo “Iriu”, que significa “homem pacífico”. Mas ela é uma mulher, que de pacífica, no estrito da palavra, não tem nada. Ela passa como um tufão e traz consigo um anúncio de desgraça. Ela introduz a transformação e mudança que ocorrerão nos personagens e enredos dos contos. Mas seu nome tem algumas semelhanças com seu caráter, seus hábitos.

O nome não carrega em si preconceito de qualquer origem, sempre se adaptando e estando à vontade em qualquer ambiente. Muito hospitaleiras, as mulheres dotadas deste nome geralmente são levadas pela emoção. Precisam de liberdade e de independência para trilhar o próprio caminho, e fazem o que bem entendem. São pessoas de espírito aventureiro e muito versáteis. Adaptam-se facilmente a todas as situações, por mais inusitadas e diferentes que elas sejam. São do tipo que adoram

variedades, são animadas, cheias de recursos, espertas, imaginativas, curiosas, espirituosas, energéticas e possuem um forte magnetismo⁷⁹.

“Doida varrida para todos, mas sempre tão sã para o Velho” (BRITO, 2003, p.11)⁸⁰, é assim a primeira descrição do narrador. A história é toda contada em terceira pessoa, intercalada por diálogos entre o Velho e Irinéia ou apenas falas do Velho; além do narrador onisciente e distante, apenas ele e a mulher têm voz na narrativa.

A princípio, Irinéia parece desimportante no enredo do conto, mas é, afinal de contas, tudo que o Velho precisava para morrer em paz. Sua aparição é como uma brisa introdutória do furacão que se lhe vai apresentar; é um sopro de vida, uma tranquila descontração para o homem, que se vê prestes a encarar o encerramento de um ciclo.

O título do conto indica a espera do Velho. Personagem que esconde o mistério de sua vida, um assassinato, lembrança de um “rosto moreno de mulher” (p.18), entre cabelos escuros, e o brilho de um punhal. Homem solitário, mas doce e hospitaleiro, que não seleciona quem adentra as portas de sua casa, e dá abrigo até mesmo a outro assassino (Chagas Valadão), pois que era “a lei mais sagrada do sertão, a hospitalidade” (p.15). Especula-se, na vizinhança, de onde viria sua calma, “a bondade, o riso sereno, os braços abertos e a mão que curava não poderiam existir sem mistério de morte, um pecado oculto. (...) Teria o Velho aprendido a serenidade na dor?” (p.18).

Falavam ainda da bondade como penitência. Do desejo de purgá-lo pelo crime cometido na juventude, teria surgido a compreensão para os desvalidos, a solidariedade com os semelhantes, ainda que em fuga da polícia, e a identificação e compaixão com uma mulher vista como prostituta, mulher-da-vida, mas agradável consigo, que lhe trazia alegrias e não fazia mal a ninguém.

Também está presente em “A espera da volante” uma atmosfera religiosa, acompanhada pelo sentimento reinante de medo, de vergonha, de pecado sublimado, também de hipocrisia e cegueira – por que não? –, e de eterna expiação: “Os homens, habituados ao maltrato da natureza, recebiam aquele castigo, contritos de uma pesada culpa a expiar. Desde meninos, acostumavam-se à expiação. Toda dor era carpida em

⁷⁹ Tirado de: <http://www.significado.origem.nom.br/nomes/irineia.htm>. Acessado em: 20/05/2011.

⁸⁰ Por se tratar agora da análise direta do objeto de estudo, desta citação em diante não será repetido o nome do autor nem a data da obra, sabendo-se tratar sempre de *Faca*, livro de contos de 2003, de Ronaldo Correia de Brito. Será discriminada, pois, apenas a página de onde consta a citação. As demais obras citadas terão seus referenciais discriminados normalmente.

nome de algum pecado cometido por eles mesmos, ou pelos pais dos seus pais (p.20)”.
O Velho, por si, é também figura religiosa. De sua maneira extremada, ele

era penitente de cumprir via sacra de sofrimento e sangue, repetir o calvário todas as Semanas Santas ou quando não chovia. Vestia uma opa negra, saía cantando benditos e esmolando nas portas. O rosto coberto com um pano, por pudor de ser reconhecido. Em cada porta se cortava nas costas com um cacho de lâminas, até que o sangue molhasse o chão. As rezas cantadas no escuro da noite assombravam as pessoas, tementes de castigos que não compreendiam. Achavam demasiado aquele sofrimento. O Velho falava de uma promessa feita pela mãe, quando menino para escapar de moléstia grave. Era pouco o que dizia de si (p.15).

A volante, portanto, ia, na verdade, em busca dele, por um crime cometido no passado. Ele sabia disso. E aguardava esse encontro por toda a vida, desde que chegara ao povoado. Duas mulheres, então, têm forte influência em sua trajetória. A primeira, causa de sua desgraça e também de sua fortuna, pois que fora feliz no lar que encontrara na fuga, tem sua importância comprovada no simples fato de ter sido morta por ele; um ato passional, “um impulso de ódio”. A outra, Irinéia, o último “larilará” alegre e derradeira visão de beleza na penosa vida de culpa, sofrimento e espera.

Irinéia também chega como o prenúncio da morte. Morte esta que é palavra do gênero feminino. Morrer, neste momento, será mais reconfortante do que a vida que levava, vida de espera pela morte. Como diz Brito, “A vida do homem é perigosa, porque a morte se planta em lugares incertos. Andando, ele esbarra com ela, emboscada no meio do caminho. Parado, ela vem ao seu encontro, trajada em muitos disfarces” (p.21). A face dela o Velho contemplou ao matar a mulher de rosto moreno e cabelos pretos. Os disfarces que ela possui enquanto o busca são dois: um, a volante, instrumento da morte; outro, a própria Irinéia, calmaria enganosa antes do furacão.

Irinéia é mulher livre. E tão livre assim, no sertão, só mesmo mulher da vida ou uma lenda morta-viva como Lua Cambará – protagonista do último conto, mas que habita de uma forma ou de outra todas as personagens do livro. De longe, da estrada, antes de ela chegar à casa do Velho, já se escuta o cantar alegre, que a personagem traz consigo, junto às fitas do cabelo, o ruído e o batom “mal esfregado nos lábios” (p.12).

No conto, ela cumpre dois papéis: “o tormento de mulher atada à sina de uma loucura” (p.13) e o de ser o último suspiro de alegria na vida de um homem. A casa do Velho para ela era como um abrigo, um forte, que trazia conforto e segurança. Lugar onde Irinéia podia “descansar o corpo dos espinhos das matas, apumar a cabeça no rumo de pensamento certo. Eram tantas as estradas corridas, tão raros os pousos como a

casa do Velho. Ali [onde] todos paravam” (p.14). A casa do velho é também, para ele, uma fuga. Uma ilha de sanidade na sua loucura senil de pronta expectativa.

E lá, Irinéia, sempre a outra, a louca, a prostituta, aparecia,

(...) escapada dos cães das estradas, da perseguição dos homens que queriam deitar com ela, do ciúme das mulheres abandonadas pelos maridos. Na casa do Velho descansava o corpo maltratado, sentindo-se salva de todos os perigos. Havia o mundo, onde cumpria sua sina de loucura e, num canto deste mundo, a casa do Velho, repouso dos medos (p.16).

Ela é tratada pelo narrador como uma cadela, quando ele usa a expressão “escapada” dos cães das estradas, como se fosse enxotada daquele lugar que era deles.

Seu papel no mundo era o de cumprir uma sina de loucura, loucura de seguir seu caminho, tomando as rédeas de seu destino; loucura de viver livre, nas estradas, para onde quisesse rumar; e a de deitar-se com quem quisesse, não se prendendo a ninguém. Naquelas terras de subserviência, fugir da perseguição dos homens era a libertação da mulher, a não-entrega e a não-conformação. Seu papel na vida do velho, apesar de que talvez não soubesse, era de tranquilizá-lo. Na mesma medida ela repousava seus medos e também os dele, do destino vindouro.

O encontro fortuito, pouso de uma noite, era apenas rejuvenescedor, ajudava-a a recobrar as forças e seguir em frente, seu caminho de liberdade. A manhã seguinte sempre guardava uma penosa despedida: “Irinéia partiu logo cedo. Cantarolava a cantiga de sempre. Galinhos de manjerição nos cabelos, fitas de cores nos braços, caminhava livre pelas estradas. *A lua cheia* tardaria” (p.16 [grifo meu]).

Essa passagem é bastante simbólica do feminino de Irinéia. Ela era regrada pelo ritual da Lua, e “partia logo cedo”, como o astro noturno que, no amanhecer, dá lugar à luz do sol. Como o satélite lunar, a mulher vivia de fases. Havia fases em que ela desandava a percorrer as estradas e períodos de reclusão.

Desde os primórdios da humanidade a lua influencia o ser humano: no nascimento, no momento certo de plantar e colher, na menstruação e até no calendário. A Lua é o grande símbolo do feminino. Em várias línguas, as palavras menstruação e lua são as mesmas ou estão associadas. A palavra menstruação também significa “mudança da lua” e “mens” é lua⁸¹.

⁸¹ Retirado de <http://svashakti.blogspot.com/2010/02/lua-e-menstruacao.html>. Acessado em 20/05/2011.

Entre muitos povos em todas as partes do mundo as mulheres eram consideradas “tabu”⁸² durante o período da menstruação. Este período para algumas tribos indígenas era considerado um estado tão peculiar que a mulher deveria recolher-se. A lua cheia simboliza esse isolamento, é o seu dia de descanso. Este dia é um precursor direto do sabá (ou *sabat*) e considerava-se desfavorável qualquer trabalho ou viagem.

O “Shabat” (do hebraico *shabāt*), também grafado como sabá ou sabat, significa “descanso/inatividade” e é o nome dado ao dia de descanso semanal no judaísmo. Ele simboliza o sétimo dia em Gênesis, após os seis dias da Criação. Esse é o momento, portanto, de Irinéia partir, antes que o tempo do descanso e de uma nova parada chegue.

Quando cheia, a lua fica exibida, vaidosa, revelando todos os seus mistérios, e era tudo o que Irinéia não queria, pois que seu destino era feito de mistério. A lua cheia significa a plenitude, o ápice do ciclo. No ciclo feminino a lua cheia corresponde à ovulação. É o período de fertilidade, de plenitude, onde há a possibilidade de gerar a vida. Na agricultura a cheia da lua marca o momento da colheita das plantas medicinais e também a época de semear árvores frutíferas. Para a personagem, é o momento de tomar o rumo da estrada.

É frisado no conto que, passadas as noites de lua cheia, Irinéia, na lua minguante, era toda raciocínio, razão, “sua cabeça estava com todo o juízo, os pensamentos em correta ordem” (p.13). Era o tempo, depois do descanso, de iniciar as atividades produtivas. Esse fator demonstra também a influência da lua no fluxo mental da personagem. Ela oscila entre a sanidade e um certo tipo de loucura: “doida varrida”, que anda sozinha pelas ruas, escapada até dos cães, mulher que não tem medo de nada.

Ela parece às vezes nem ser real, como uma aparição mágica, um vulto, um sopro. Mas ao mesmo tempo ela tem cheiro e sabor (dos manjericões nos cabelos), e cor (enfeitada com as fitas coloridas). O manjericão é símbolo de autoridade, força e capacidade de mudança, é o que faz o novo renascer do velho, e é também usado no tratamento da melancolia.

Irinéia é mesmo assim. Ela reaviva o Velho, ainda que sejam seus últimos momentos de vida, e traz beleza, luz, transformação por onde passa. Somente após a sua visita é que o Velho afirma “Estou proto para qualquer encontro” (p.20), e a espera da

⁸² V. mais sobre o tabu e a reclusão feminina no Dicionário do Folclore Brasileiro, de Câmara Cascudo, na página 56 deste trabalho.

volante não seria mais penosa como nas outras noites. Fora a própria Irinéia a portadora da notícia de que a volante estava a caminho e à sua procura.

Quando chega à casa, ela, com o juízo em prumo, pensa na notícia de que é detentora e na maldade que espreitava o Velho. Logo em seguida, ela o comunica:

- O tenente da volante soube que Chagas dormiu por aqui – disse Irinéia de um pulo.
- Foi? Perguntou o velho.
- Foi.
- Eu curei os pés dele. Estavam umas feridas feias. Dei água e comida. Soprava um vento de fim de tarde, com gravetos e folhas secas. O Velho calara e olhava em frente. Desde a passagem de Chagas Valadão, tornara-se quieto, como se uma onda trouxesse o entulho de um tempo apagado da memória. Abriam-se arcas pesadas, de pertences esquecidos. Fora um instante perdido que Chagas trouxera, com a história de seu crime, seu rogo de absolvição. E o Velho abriu-lhe todas as portas e tratou-o com compaixão.
- Ele tinha praticado morte feia, ajudado por outros dois. (...) Derramaram sangue em vão – falou Irinéia e mexeu-se no canto onde estava.
- Eu não vi isso nos olhos dele. Vi a vontade de escapar, de curar as feridas e matar a sede e a fome. Só depois que ele me contou tudo, eu enxerguei o crime (p.13-14).

O Velho se identifica com o bandido Chagas e lhe tem compaixão, ele traz a memória de um passado guardado, mas nunca realmente esquecido.

A personagem Irinéia aparece na vida do Velho, então, como um prenúncio, um aviso. E sendo ela a portadora de notícia tão grave, isso faz com que o personagem se acalme e desfrute de uns últimos instantes de paz e conforto. Ela é um vento que passa e torna tudo mais limpo, claro, para que possa receber a tempestade que se aproxima.

E seu papel no mundo é sempre esse: passar como uma brisa, corriqueira, fortuita, breve, mas nunca despercebida. Como a lua quando cheia, também ela é toda luz. Ela trouxe luz à casa do Velho naquele momento pesado e de angústia.

Depois de cumprida sua missão com ele, a vida seguia seu ritmo leve, seus afazeres certos eram ganhar “um comer” no trabalho alugado (seu corpo, provavelmente). Uma cesta que nunca largava, enchia-a com o que ia encontrando pelos caminhos: molambos, pedaços de papel, xícaras sem aro, trapos de seda, caixinhas vazias de pó e ruge. “Era [novamente] tempo de se pôr bonita e andar” (p.16). Desprovida de vergonha da sua condição, ela anda como os homens, retirantes e vaqueiros do sertão, mas nunca abandona sua parcela feminina, a vaidade. Vaidade que não cessa, mesmo na miséria.

3.2 Da traição, da submissão e da lealdade – o elo entre partes

Vaidade que não tinha Donana Justino. A esposa de Domísio Justino, personagem secundária, mas de importância singular no conto “Faca” vive para esperar o marido e, na sua espera agonizante, despende toda a energia no movimento de chupar umbus. O fruto a deixa enorme de gorda, mas ela não liga. Há tempos que já não desperta o interesse do marido, e essa é a única atividade que ainda pode lhe proporcionar prazer. O segundo conto da coletânea, que dá título ao livro, é um divisor de águas, pois que apresenta pela primeira vez o instrumento da transformação, a faca.

“Faca” é considerado pelo crítico Dimas Macedo como o conto “mais denso e profundo de Ronaldo Correia de Brito” (MACEDO, 2001, p.18). Ele se constrói a partir de fragmentos temporais que se embaralham e, como em um quebra-cabeça, dependem de um trabalho de reconstrução para adquirir significados. As marcações gráficas determinam a ruptura temporal. Tal fragmentação se sustentará ao longo de todo o conto por meio da alternância entre quadros distintos. Ainda, a voz do narrador realiza uma mediação que implica um efeito de simultaneidade.

O conto intercala eventos que aconteceram no passado e que acontecem no presente do tempo narrado. Tais digressões podem parecer, aos olhos de quem lê, a própria visão ou lembrança do narrador, que recupera “flashes” passados para atribuir significado a um elemento presente – a faca e a história que carrega consigo, o mistério daquele punhal amaldiçoado. A narrativa é construída numa linguagem cinematográfica, que mescla os fatos descontínuos, amalgamando-os numa só estrutura, que se solidifica no presente da narrativa, quando a maldição se cumpre e o pai termina de desgraçar a família.

O conto se alterna entre o passado e o presente, e entre a “presença” e a “ausência”. O aparecimento da faca no presente, ou seja, a sua “presença” é o fio que desenrola toda a lembrança da história passada, evocando e trazendo à tona novamente a maldição e os acontecimentos que se seguirão no presente. A ausência é outro ponto muito marcante no enredo, já que é o afastamento do marido que causa o sofrimento de Donana, e tal ausência se justifica no motivo mesmo que ele quer matar a esposa, pois viaja para estar com outra mulher.

A ausência também se faz presente no próprio objeto, que “oculta” uma história de desgraça, e na própria família Justino: Donana tem quatorze filhos, que apenas são

citados pelo narrador, mas cuja ausência participativa no enredo não é justificada pelo narrador, a única que aparece na história é Francisca. E esta, por sua vez, apóia o pai, deixando também a mãe sozinha, abandonada no “mundo de ausências” que a rodeia.

O recurso do “embaralhamento” narrativo reproduz a condição atordoada de todos diante dos desmandos e abusos de Domísio Justino, que culminam no assassinato de sua esposa Donana. O brilho da faca, sua força maior, a magia que emana “ofuscam”, de certa forma, a importância dos acontecimentos; “Aquele objeto estranho, que o tempo cercara de mistério, assombrava” (p.26).

Se “A espera da volante” é também a espera e o prenúncio da chegada da mudança, “Faca” é o instrumento pelo qual toda a transformação terá início, e objeto e índice com o qual o autor indiretamente nos brinda. É a faca da vanguarda de que já falava João Cabral de Mello Neto, e que já foi comentada anteriormente neste trabalho. Ela é o elo entre os dois tempos da narrativa, mas é também o que liga o antes e o depois da transformação que a temática do livro suscita. É, enfim, a mudança do estado presente para o passado na condição de todas as mulheres retratadas e re-apresentadas nos contos.

Na narrativa de “Faca”, podemos perceber a forte presença de duas mulheres. Uma delas é Donana, a mãe e esposa submissa, que é assinada pelo marido; a outra é sua filha Francisca, que se posiciona, é dona de seu nariz, sabe fazer escolhas, e é, sobretudo, corajosa, se entrepõe aos tios para salvar a pele do pai, a quem protege sem hesitar, mesmo sabendo que está errado.

O foco narrativo é muito importante para a construção das personagens. O conto é exposto em terceira pessoa por um narrador que nos dispõe a sua visão acerca da situação através da descrição um tanto subjetiva dos fatos. Por exemplo, ele parece tomar partido de Francisca, em detrimento da submissão da mãe. De acordo com as representações que faz de uma e outra, ele as coloca em distintos patamares.

Quando fala de Donana, há um desdém para com seu movimento de consolar-se com umbu, sua estagnação e conformação, e também por sua aparência, por ser “redonda de gorda” (p.29) de tanto chupar umbu, fruto que costuma embotar os dentes depois de seu consumo excessivo. Já no retrato de Francisca há certo tom de admiração, como quando diz que todos duvidaram que “Francisca tivesse tido força para arremessá-la [a faca] longe” (p.26). Ao final constata-se que ela teve tal força, o

que faz com que a leitura dessa passagem tenha de fato uma conotação de respeito, veneração com o êxito conquistado. E tanto vemos os tios admirados quanto o narrador, que assim os retrata.

Há também uma ironia – aí já por parte do próprio autor – no nome escolhido para a personagem da esposa condenada e assassinada. “Donana” remete talvez a uma matriarca escravocrata, senhora de engenho, dona, aquela que deveria mandar; mas que na verdade vive acuada, com medo, que *arrisca* perguntar ao marido quando retorna.

Com relação ao enredo, trata-se de um conto maldito e sagrado a um só tempo. A narrativa se desenrola, como nos demais contos, nos detalhes do cotidiano do sertão, dos vaqueiros que tocam o gado por longas distâncias e ficam dias fora do convívio familiar. Enquanto isso, a esposa, ao sabor do umbu que metaforiza a dor e a ausência, amarga a frustração de ver retornarem os sertanejos enquanto o marido tarda.

É indiscutível, porém, que, por trás dessa história plural e amaldiçoada, uma inexplicável poeira fere os olhos do leitor desavisado e se planta gravada no coração e na memória dos vivos; é a transformação que se anuncia.

O conto tem início com a descoberta, por um grupo de ciganos, do objeto que lhe intitula. Era um punhal de ouro e prata, cujo cabo formava duas serpentes. “Já havia perdido o brilho primordial, e sua lâmina já não conservava sinal de sangue” (*idem*); ele guardava uma história, que o tornava amaldiçoado.

É significativo o fato de que o “ouro do cabo formava duas serpentes enroscadas” (p.28). A serpente é um símbolo universal e complexo, que pode ser lido e compreendido de diversas formas. No conto, uma das possibilidades de interpretação vem da traição do marido.

É narrado que ele deixa a casa e, quando voltava de viagem, “vinha triste, uma saudade grande nos olhos” (p.27). E na sequência, o narrador mesmo sugere que “Alguma coisa deixava na terra distante, uma capital de muitas *igrejas e sinos*” (p.27 [grifo meu]). Basta essa passagem para o leitor compreender que a causa de seu ar tristonho e saudoso é outra mulher.

Mas mais a seguir o narrador confirma a hipótese, quando diz que, no terceiro dia de retorno dos vaqueiros, já “todos sabiam de uma mulher *bonita e jovem* com quem Domísio acertara casamento, passando-se por solteiro” (p.31 [grifo meu]). Nos adjetivos

acima usados o narrador enaltece a outra mulher da cidade e, fazendo isso, mais uma vez desmerece Donana.

No caso, então, a representação pode fazer relação com as duas mulheres em disputa, já que “serpentes” é um substantivo *feminino plural*; ou mesmo com o casal que, entrelaçado e apaixonado, trai. De todo modo, a serpente é considerada uma simbologia da traição, animal traiçoeiro, que espreita e planeja seus botes. Na cadeia, por exemplo, uma tatuagem de cobra em detentos tem significado de traição.

Já segundo o *Dicionário de Símbolos*, para a psicanálise, a serpente é “um vertebrado que encarna a psique inferior, o psiquismo obscuro, o que é raro, incompreensível, misterioso”⁸³. Seguindo nessa linha, podemos ler a serpente da faca como o mistério que ela mesma guarda, que talvez suscite o “psiquismo obscuro” dos indivíduos que a cercam, fazendo ocorrer desgraças por sua via.

A serpente, assim, também pode representar morte, destruição, mal, uma essência rastejante de penetração e também veneno. Mas também é um dos símbolos que sofre as maiores contradições no que se refere ao seu uso.

Alguns acreditam que ela personifica o mal, outros, que é forte aliada contra as forças mais poderosas que possam nos atacar. As cobras sofrem o processo da troca de pele e esse é um evento que desperta a curiosidade. Nos dois sentidos últimos, de ser uma “aliada contra forças que atacam” e da “troca de pele”, podemos interpretá-la como uma força a mais para essa faca que lutará contra as ideologias vigentes, que transformará as situações que vigoram e, enfim, que agitará, de alguma forma, as condições femininas que se desdobram ao longo do livro.

Ainda de acordo com o *Dicionário de Símbolos*, serpentes simbolizam uma força inconsciente da natureza que não é boa nem má, e corresponde à base da energia instintiva e da impulsividade natural. Ela pode ser considerada como um símbolo do *falo* e possui conotações sexuais simbolizando a *existência de conflitos eróticos*, ou, no caso, conflitos de gênero.

No Xamanismo, ela significa transmutação, cura, regeneração, sabedoria, psiquismo e sensualidade. Como as cobras deixam para trás a sua pele, os indivíduos podem deixar para trás as ilusões e limitações para usar plenamente de sua vitalidade.

⁸³ V. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 12ª. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

Nos sonhos, ela pode ser interpretada como um anúncio de uma etapa de enfrentamentos com o seu próprio “eu”, que passará por experiências que podem parecer desagradáveis, mas no final resultarão em uma solução de clareza e sabedoria, que dificilmente seria conquistada de outra forma.

Ou seja, o símbolo da serpente presume a mudança em si, o enfrentamento do gênero com suas próprias angústias e questões. Cada uma das mulheres trabalhadas na presente pesquisa passa por esse questionamento e essa tomada de consciência, que muitas vezes acarretam em consequências, mas que se justificam pelos seus fins.

Segundo Davi Arrigucci Jr., a faca que guarda as serpentes e tanta simbologia enroscadas em si, funciona como um objeto mágico e simbólico:

É uma metonímia do crime que transpassa o tempo com a memória viva do sangue derramado e por ele se restitui o fio do enredo acontecido, mas é também o poder da maldição sob os olhos cobiçosos e cheios de medo dos ciganos que a encontram depois de tantos anos. O punhal se torna, pois, portador do mito, como o detalhe que traz simbolicamente consigo o todo da trágica história (BRITO, 2003, p.178 [grifos meus]).

Dotado de muitas digressões, o conto versa entre a época do achado da faca e outra, em que se desenrolou a história contida no objeto. Na primeira, a própria faca é o protagonista, um objeto encontrado que causa estranhamento e cobiça, mas que antes fizera dor e morte no sertão dos Inhamuns. Como a casa onde acontecera a tragédia, a faca encerrava as vozes e gritos de uma família infeliz. E ela representa também, nesse momento, um elo que une o presente em que se situam os personagens do primeiro eixo narrativo, e o passado, rememorado pelas imagens agregadas ao objeto esquecido.

O caso é que, em tempos anteriores aos ciganos, o vaqueiro Domísio Justino já não tinha mais qualquer afeição, não queria saber da mulher, nem “dos seus cabelos batendo na cintura” (p.27). Sua diversão era ir à cidade. E ele dizia apenas, antes de partir: “Não sei quando volto” (*idem*). Dizia isso de costas, não se dando ao trabalho de virar a cabeça e fitar os olhos carentes da esposa.

Não se sentia na obrigação de dar satisfações, mas, ao contrário, ele parecia apreciar a provocação e sentir a angústia de Donana, ainda que não através dos olhos. Fazia parecer que sua imoralidade não seria completa se não fizesse a mulher sofrer às claras, com a ciência dos demais. Não bastavam seus atos esvaziados de decência, era preciso divulgá-los aos olhares alheios, sem qualquer cerimônia, zelo ou pudor.

Donana ficava calada. Sua rotina seguiria sem ele, “o verão ia ser de muita fartura, os paióis cheios de legumes” (p.27). Ela arriscava apenas perguntar se demoraria muito. Mas a fala grossa do marido sequer respondia. Vivia sempre ausente, com o pensamento nas igrejas e sinos que deixara para trás na cidade. Sinos que tocavam fundo, nos recantos escondidos do coração. Sinos e igrejas que lembravam casamento, uma união desejada.

Na ausência de Domísio, a mulher chupava toda a safra de umbu, ou seja, Donana troca a “presença” do marido pela “presença” do fruto que a sacia.

O umbu, por sua vez, é pleno de significações. Fruta azeda, nativa e tradicional das caatingas do Nordeste brasileiro, ela é tida como uma *complementação*⁸⁴. Umbu ou “imbu”, do tupi, é o nome do fruto do umbuzeiro ou imbuzeiro. A árvore guarda em suas raízes tuberosas um verdadeiro reservatório de água, que a mantém sempre verde. Em grandes períodos de seca, o sertanejo recorre à sua água. Dada a importância de suas raízes, o umbuzeiro foi chamado de “árvore sagrada do Sertão” por Euclides da Cunha⁸⁵. Sua raiz conserva água e também produz uma batata, que em época de grande estiagem serve de alimento.

Diz o conto que “o fruto azedo era sua vingança” (p.27), mas era também a sua “complementação” na ausência do marido, épocas de seca de carinho e atenção. Além do umbu, apenas o riacho que corria atrás da casa era seu deleite: “Tomava banho nua, os cabelos boiando na correnteza (*idem*)”. E só nessas horas a mulher conseguia esquecer o marido que tardava.

No sertão, àquela altura, já havia passado o inverno e entrava o tempo de venda do gado. “Restava tocá-lo pelas estradas, no rumo da capital. Enfrentar viagem comprida, sem data certa de retorno” (p.26). Todo o gado do sertão tinha de ser tocado, abrindo novas trilhas. E esse era mesmo o desejo de Domísio, a desculpa perfeita para partir.

A descrição do homem, marido e pai de família, é a chave para a compreensão da disposição das mulheres no enredo. Apesar da má condução de sua história, Domísio tinha uma virtude, que era o que a filha buscava para si e causava a sua admiração: “O

⁸⁴ V. <http://www.dicionarioinformal.com.br>. Acessado em: 18/05/2011.

⁸⁵ “É a árvore sagrada do sertão. Sócio fiel das horas felizes e longos dias amargos dos vaqueiros...” (Euclides da Cunha). Tirado de: <http://www.portalcampofормoso.com.br/index.php?pg=riquezas>. Acessado em: 18/05/2011.

vaqueiro guardou, até o fim da vida, o brilho nos olhos, aquele pássaro de asas prateadas escapulindo da morte (p.29)”. Ele tinha vida em si, e ela pulsava, impelindo-o à busca de vida recíproca; não aquele sertão morto, aquela vida falida, desiludida, com uma mulher ressentida e ressecada por dentro.

Sua desapareição e seu desdém para com a família, no entanto, deixavam na poeira um rastro de sofrimento. As mulheres da casa quedavam em agonia. Uma acomodava-se, apoiando sua dor na reza diária, “onde desfiava a única culpa: existir” (p.32); já a outra, mais nova, menos conformada, ainda esperava por uma explicação, pelo amor que um pai se recusava a dar.

Enquanto a mãe preenchia a vida vazia e a falta de respostas para um casamento despedaçado com culpa, tomando-a toda para si, a filha esperava, e acreditava no retorno, pronta a defender o pai com unhas, dentes e facas.

Francisca, a mais velha dos quatorze filhos do casal, amava o pai como a mãe, mas diferente desta, não conseguia desligar-se da sua partida. Postava-se em frente à janela, “onde quase morava, buscava uma poeira distante, que era o sinal de sua vinda próxima” (p.28). E a mãe, já desacreditada, sem esperança ou ambição, consolava a filha anunciando a volta do homem, feliz unicamente pela outra do que por ela mesma.

Ele de fato voltara, mas não abraçou os filhos, nem sequer olhou os cachorros. “Os olhos perdidos na terra distante. De noite vagava, com o sol dormia” (p.31). Anacleto Justino, o irmão, não compreendia e não se conformava com as escolhas de Domísio. Preocupado com o que pensava o povo, juiz inescrupuloso do que ocorre no ambiente da rua e da vizinhança de interior, ele dizia: “já andam desconfiados dessas suas demoras” (p.29). Perguntava o que teria de tão bom nas outras terras, que fazia esquecer mulher e filhos. Qualquer que fosse a resposta, não entenderia, os dois irmãos eram muito diferentes:

Como ele [Domísio Justino], tinha riquezas. Também habitava aqueles sertões secos, herdados de gerações antigas. Mas, ao contrário dele, não gostava de estar quieto, assentado num mesmo lugar. Preferia correr o mundo, tocar as boiadas pela estrada, em busca da capital. Ver outros rostos e apaixonar-se. Risco que o irmão não compreendia (p.30).

O homem estava cheio e capaz de tudo para sair daquela vida. “Estava perdidamente apaixonado” (p.31), e disposto a livrar-se dos impedimentos para viver esse amor. Há quinze dias que chegara de sua viagem à capital, ele jurou aos cunhados

que vira duas marcas de chinelos, no riacho onde Donana se banhava. “Chinelos grandes e pequenos”, disse ele, insinuando que um seria dela, outro do suposto amante.

Domísio confessou ao irmão que inventaria qualquer história que o livrasse de Donana. E aos cunhados, o contrário: “Posso afirmar que minha mulher Donana está me traindo. Que anda deitando com outro homem na beira do riacho” (p.32), injuriou ele. Os irmãos de Donana, como bem mandava a tradição do sertão, não aceitariam que tal traição manchasse o nome da família, cuja riqueza e poder vinham do chão, umas léguas apenas de terra. Os olhos faiscavam de raiva. Se fosse verdade, a punição seria concedida aos devidos culpados, “do jeito que é devido” (*idem*). Caso contrário, se tudo passasse de falso testemunho, “prepare-se para a vingança”, advertiram os cunhados a Domísio Justino.

Sabendo da calúnia do marido, Donana pôs-se a gemer, ajoelhada aos pés do oratório e clamando piedade: “Mãe de Misericórdia” (*idem*). Enquanto a mãe e os filhos oravam, o pai vagava pelos terreiros, o pensamento na mulher de longe.

As rezas da mulher, porém, não foram suficientes. A fúria do marido, sua paixão insana encerraram de vez a vida daquela que já não tinha qualquer coisa que assim se pudesse considerar. Pelas mãos do falseador, através da faca que ele sustinha e que os ciganos acharam cem anos mais tarde, Donana tivera seu corpo lavado em sangue, “tingindo um riacho, e depois um rio e depois um mar” (*idem*).

Enquanto corria ensangüentada, ela continuava seu purgatório. Com as últimas forças pedia misericórdia: “A vós bradamos” (*idem*). Os filhos corriam atrás da mãe, mas Francisca, leal ao pai até o último instante, teve coragem de procurá-lo e sugerir que ele se escondesse na casa do tio. Enquanto isso, “Os degredados filhos de Eva alcançaram a mãe quando ela caiu morta, as mãos [sempre] cheias de umbu” (p.33).

Anacleto, ainda que zelasse pela proteção do irmão, desejava justiça. Não deixou de acolhê-lo em sua casa como esconderijo temporário, mas afirmou com consanguínea propriedade: “Você enlouqueceu!” (p.30). E em sua falsidade dissimulada, Domísio dizia não saber o que havia feito de errado.

O irmão o alertava da passagem dos cunhados, Pedro e Luiz, pela frente da casa à sua procura. “Se me perguntarem por você, digo tudo. Não sei mentir” (p.31), confessava. Eis que um dia eles chegam para o confronto da vingança. Domísio agarrado à compaixão da filha, que se empenhava em protegê-lo.

Francisca, desesperada, pediu aos tios que não matassem o pai. Anacleto Justino, que não o matassem lá dentro de sua casa, a mesma onde, anos mais tarde, os ciganos encontraram os vestígios desse desastre:

– Ele matou sua mãe – disseram os irmãos de Donana.

– Mas ele é meu pai – respondeu Francisca, chorando, agarrada à mão do tio, tentando arrancar a faca que o cigano [em outro tempo à frente] segurava com desejo. A mesma que Domísio enterrara nas costas da sua mulher, dando começo à desgraça (p.28).

A filha então partiu para cima de Pedro e Luiz Miranda, e conseguiu arrancar das mãos deles o punhal que matara sua mãe. Em seguida, ela arremessou-o no terreiro, como se expurgasse todos os pecados contidos naquele objeto desde já amaldiçoado. Nesse momento, “um vaqueiro que vinha do curral viu uma ave prateada, reluzindo e voando no espaço. Durante os anos que correram pela frente, as pessoas procuraram a faca. Ninguém achou. Duvidaram que Francisca tivesse força para arremessá-la longe” (p.26). Mas havia mais força naquela mulher do que se supunha. Era cria do sertão.

O afã de Francisca em proteger o pai demonstra o amor e a lealdade de uma mulher que conheceu o perdão. Fora ela, por sua não-resignação, que conseguira evitar o prolongamento da crise que se abatera sobre sua família.

Já Domísio Justino, motivo de tanto amor e ódio, guardara-se covardemente trancado num dos quartos escuros da casa do irmão até que se despistasse a vingança imanente dos cunhados. “Talvez tenha escutado o choque do metal contra alguma pedra do chão e o seu último tinir, antes de perder-se no terreiro” (*idem*), quando o instrumento que concretizou seu desvario foi descartado impiedosamente pela filha. Diz o narrador que, se ele escudou, “guardou este barulho consigo até a morte” (*idem*).

Quanto a sua morte, aliás, o conto não se encerra. Fica a critério do leitor imaginar e acrescentar ou não o fim do personagem, deixando livre a cada um que interprete a história de acordo com os créditos e valores próprios.

O último parágrafo do conto dá pistas apenas de que o pai fora embora e nunca mais voltara, e dele não se tivera mais nenhuma notícia. “Visto pela última vez numa manhã nublada, o corpo branco, do tempo que ficou sem tomar sol. Morto, certamente. Ou esquecido, como o punhal que os ciganos largaram no terreiro” (p.33). Mas sobre o desenlace final, o rumo que tomou a vida (ou a morte) de Domísio Justino, o texto deixa em aberto, como se seu destino também de fato pouco importasse ao desfecho do conto.

A importância do que se conta está no desenrolar do enredo. Em como uma família chega a situação tal de desgraça, e de maneira qual se dá o entrelaçar dos fatos, inclusive nos diferentes tempos narrativos. Como, também, e em que grau, as ações relatadas dos personagens sofrem influência das tradições enraizadas, mesmo em um sertão que já não é de todo retrógrado.

Apesar de a personagem Francisca se conformar e acomodar, de certa forma, com a situação em que o pai coloca a família, seu pensamento possui um quê de vanguardista, quando ela opta por proteger o pai, apesar e a despeito dos erros que cometera contra ela, os irmãos e a própria mãe. A jovem toma o protagonismo para si no momento mesmo em que se sobrepõe aos tios e ao pai, se interpondo entre a faca e a morte iminente. Era ela quem definiria o destino do pai, pelo menos enquanto ao seu alcance.

Entretanto, o machismo do sertão também aí se faz presente. Na passagem, ao invés de defender a progenitora, companheira de gênero e vítima de injustiça, descaso e traição, ela resolve tomar o partido do homem “da casa”, que embora lá não se faça mais presente, ainda perpetua-se ali a sombra de um poderio masculino velado. A aura viril do pai, suas viagens, seu conhecimento de outros “mundos” deslumbram a filha, que o vê como símbolo de liberdade, de alternativa, de esperança e possibilidade.

A justiça não fora feita dentro da narrativa, como poderia se esperar na tradição romântica. E em tal escolha estilística mesma é onde se explicita a opção pelo não envolvimento por parte do autor, que se detém em expor os fatos a um leitor supostamente crítico e co-autor. Mas a modernidade da linguagem de Ronaldo Correia de Brito não é suficiente para superar (ou simplesmente ocultar) o atraso do sertão e de suas tradições mais enraizadas. Esta, tampouco, é a sua intenção, pois aí mesmo reside a crítica. E, para isso, ele apresenta a faca como instrumento de renovação de tais paradigmas. E Francisca, a primeira das mulheres a mudar o *status quo*, soube aproveitá-lo muito bem.

3.3 A cadência de Candóia

Fincar os pés na terra ou rumar para outros prados, à cidade: eis as opções que se abrem para as personagens de *Faca*. Este é, portanto, o diapasão básico do livro: de um lado, a cidade, cuja atmosfera é refinada, tem possibilidades de vida e emprego, mas

possui uma aura artificial e pervertida; de outro, os campos rurais do sertão, simples, mas considerados autênticos e saudáveis, apesar de todos os seus conflitos interiores.

Tal divergência é o mote central do conto “Cícera Candóia”, que traz no título o nome da personagem feminina que lhe habita. A narrativa trata da última retirada de Parambu, município que contempla o sertão dos Inhamuns, e do dilema de Ciça, a última filha que sobrou de uma família vítima de parricídio.

“A família fora encurtando e, de tão curta, findara nas duas” (p.113); sozinhas ali, naquele sertão, estavam mãe e filha, com o estio de anos que levara todos embora. A vila ficava “sem pé de gente, um descampado de casas vazias” (*idem, ibidem*), e a angústia de Cícera só aumentava. Ela hesitava entre a vontade de partir e o peso da responsabilidade, da consciência de deixar a mãe sem cuidados.

Por isso, mantinha-se no seu canto. “Não dava para carregar com ela os anos da mãe, vividos ali, seu reumatismo, seus hábitos calejados de mulher do mato. Não indo a mãe, não ia Ciça” (p.114). O mesmo vento seco da estiagem, que ressecava as gargantas já pobres de fala, soprava agora “uma poeira fina, impedindo que o olhar perscrutasse mais longe” (p.115).

A ambientação do conto faz-se na pequena vila de Parambu, donde podiam ser ouvidos os ruídos de uma mulher a gritar com os filhos, cachorros a ladrar e portas a bater, temperos de cidade pequena em partida do interior do sertão. E para sentença de condenação – ou salvação – de Cícera, nesse tempo, já não se tinha mais o que fazer no Parambu:

A terra não servia para plantar, não havia lavouras para colher, nem roçados para brocar. Os redemoinhos corriam os descampados, as pessoas apressadas escondiam os rostos e arrumavam os poucos pertences para a viagem. Os caminhões seguiam carregados dessa gente magra como o gado que morria de fome e sede nos pastos secos. Ciça cuidava em levar suas cabras para comerem uns restos de mato. Em casa, moía na pedra um milho de safra, ou escaldava, no leite, uma farinha mofada, de tão velha. Entre um tempo e outro, sentia a aridez do estio, matando em volta e começando a lambê-la com a labareda do seu fogo (*idem*).

Cícera é mulher de espírito livre, mas atrelado a um passado e uma responsabilidade de filha, a quem sobrou a incumbência dos cuidados da casa e da mãe. Seu destino de filha era cuidar da mãe, mas e o de *mulher?*, ela se perguntava.

Sem nome próprio discriminado na narrativa, a imagem da mãe e sua expressa carência de singularidade, remontam à escala de importância representativa no conto: a

vida da matriarca de uma família destruída, já morta por todas as desgraças que carrega na bagagem, existe agora apenas circunscrita ao destino da caçula.

A figura da mãe aparece na trama sempre como a sombra da lembrança de um passado, que, a despeito da falta de empenho com a própria existência, a velha insiste em fazer presente e vivo. A mãe tenta passar para a filha esgotada e maltratada a imagem de um sertão onde ainda habitavam felicidade e harmonia, onde havia ainda cantilenas de ninar e ela mesma não consumia o tempo a catar piolhos.

O hábito é um tanto simbólico, uma vez que representa o movimento de retirar da cabeça a lembrança dos “homens” que habitavam sua memória (marido, filhos e os homens “envenenados”, que mais a frente se verá). Os “piolhos” (substantivo masculino plural), então, indiciam esses homens a quem ela quer expurgar. As mulheres, tanto Ciça quanto a mãe, foram condenadas e subjugadas a um passado (des)construído por homens: o filho que mata o pai, depois os outros que as abandonam.

Mas a memória, condicionante fundamental no estabelecimento e, na mesma medida, da permanência de uma cultura e também de seus sistemas integrantes (inclusive o literário – brasileiro, europeu, ocidental); a memória mesma, tida muitas vezes como entrave para o progresso, foi, também aqui, ator de peso na tomada de decisão e reviravolta do conto.

A mãe questionava, forçando e atijando a lembrança da filha, que teimava em querer esquecer:

- Nem se lembra de teu pai, da morte dele?
- Não me lembro de nada, e pare de querer que eu lembre das coisas, senão eu não asso seu bolo de milho.
A velha calou-se e voltou aos piolhos. Ciça lembrava-se de tudo. De um tempo de paisagem verde em que ainda era possível rir. Quando o pai e os sete irmãos homens moravam ali, e a casa guardava ruídos de alegria. Um tempo longe, ela ainda menina, tão longe que o rosto do pai aparecia em contornos imprecisos. Vagos, também, eram os fatos que a posterior loucura da mãe embaralhou e a memória do povo do lugar não esqueceu. O pai morto a golpe de foice pelo filho mais velho, numa briga pela partilha de umas cabras. A fuga do irmão, de quem nunca mais se teve notícias. A dor da mãe, que perdeu o juízo nesse dia. A partida dos irmãos, um por um, por não suportarem a vergonha do parricídio. E a vida de depois, a dela, solitária e com um crime por compreender. O desprezo das pessoas do lugar, para ela e a mãe suportarem. E a grande sentença do silêncio entre as duas, que nunca mais se olharam (p.116).

Cícera sentia saudade desse tempo, do tempo de sua liberdade. Mas “o crime por compreender” e a vontade de ir embora a forçavam a esquecer tudo aquilo. Para Ciça, a condenação já existia no fato de ser mulher, em não poder partir. Com a morte do pai e

a fuga dos irmãos, sem que escolhesse, ela assumia o papel do “homem da casa”, a custódia da mãe e sua eterna companhia. Era dela agora a responsabilidade das decisões, do comando e das “escolhas éticas”.

Mas havia pressa em fugir, e essa era a atmosfera reinante no povoado. E como boa representante de uma narrativa de formação feminina, como pode ser lido o conto de Brito, ela precisa incorporar “o homem da casa” e aflorar o seu masculino para experimentar ser um indivíduo pleno.

Como afirma Cíntia Schwantes em ensaio referente aos dilemas da representação feminina, uma protagonista mulher, para empreender uma trajetória de formação, precisa recusar a definição corrente de feminilidade. Ela precisa recusar-se a ser mulher, à alcunha de dependência e irracionalidade, para alçar vôo. E,

mesmo que em algum momento ao longo de sua trajetória ela acabe por aceitar um, ou vários, destes atributos [que numa visão patriarcal são atribuídos às mulheres: futilidade, dependência, irracionalidade], para iniciar sua formação, uma protagonista feminina precisa recusar o destino de mulher que a espera (SCHWANTES, 2006, p.16).

Afinal, como irá construir um senso de si mesma, uma criatura que na verdade vive em função de outrem? Nesse questionamento mesmo reside a razão pela qual a personagem tanta negar o desejo que sente por Sebastião Quinzim. O jovem demonstra a todo o momento seu interesse nela, e é ele próprio quem sugere “dar um jeito” na velha, ao saber que ela ainda está viva. Cícera foge sempre e, dessa forma, tenta negar sua feminilidade. Ela não deve enxergar-se como mulher, mas como filha que tem por destino e responsabilidade cuidar da mãe até que esta não mais precise.

Em sua revolta contida, ela se esquia dos atributos femininos e parece lutar contra sua feminilidade, seus desejos de moça jovem. Há uma cena em que Ciça se encontra com Sebastião no estábulo onde ficam presas as cabras. Ela deita-se no chão e fecha os olhos, “sentindo as pedras queimando a sua carne” (p.119). O que ela sente, na verdade é uma tremenda vontade, que lhe sobe ardente pelas entranhas, do homem que está “inquieto” (*idem*) ao seu lado. Mas no momento em que se dá conta de tal sentimento, seu senso de responsabilidade fala mais alto e ela foge.

Se ela se entregasse ao amor por Sebastião, não teria dúvidas que fugiria com ele, já que já era de sua vontade partir. Então, ainda não decidida, ela prefere abster-se do sentimento. Depois que Sebastião anunciou de vez que eles iriam embora no dia

seguinte, “Ciça deu um pulo e correu para junto das cabras. Desamarrou-as, segurou-as pelos cabrestos e, quase correndo, tocou-as no rumo de casa” (*idem*).

Nessa passagem há um detalhe importante: são cabras e não bodes. E a mulher as toca para casa como animais submissos e dominados, “pelos cabrestos”; como ela própria, reprimida e subjugada, indo contra seus valores reais de vida.

Embora não se privando de deixar marcado seu lado feminino forte, em contraste com a imagem do “homem forte” do sertão, Ciça, portanto, segue o rumo de sua formação e se rebela contra a atual estagnação, contra a obrigatoriedade de seus afazeres e contra a privação à qual o destino – e ela própria –, lhe impôs. “Hoje, quando todos iam embora e ela ficava, quando parecia ser o fim da condenação, Ciça não conseguia suportar a revolta e o seu corpo ansiava por vida (p.117)”.

Enquanto a mãe cochilava na rede, cantarolando canções esquecidas e entretida com seus piolhos, a filha fixava o olhar na janela, esperando vir por ali qualquer solução. “Um vento quente e contínuo marcava os minutos para ela” (p.114). Neste momento, Sebastião perguntou quando ela partiria e disse ser o dia seguinte a última hora possível, na saída do derradeiro caminhão. Em resposta, Ciça falava da velha, que se mantinha “viva, viva...”.

“Dá-se um jeito” (*idem*), retrucou o homem. “Te renego, desgraçado!” (*idem*), assustou-se Cícera, com a crueza da realidade que se mostrava cada vez mais factível à sua frente.

Então, aí, vinha o pensamento da fuga, a lembrança descarada de Sebastião, e entrava nos ouvidos a voz da mãe, “lamurienta, resmungando uma cantilena contínua, senil” (p.115), que, mesmo antes, já estava morta como hoje. O calor, do dia e da noite, parecia derreter a todos e só fazia aumentar o delírio da velha e a angústia da jovem, que ansiava em deixar para trás toda aquela vida.

O vento quente trazia também, adentrando as janelas, ressonâncias do movimento de partida que crescia lá fora. Enquanto dentro da casa tudo parara, afora as pessoas se moviam com pressa, cuidando em escapar. E Cícera não conseguia resistir ao pensamento de que mais além “um caminhão ganhava estradas, vencida léguas, aproximava-se. As imagens do caminhão e de uma fuga para outro destino torturavam-na” (p.117).

A personalidade corajosa – quase “viril” – de Ciça foi força motriz da reviravolta que se deu em sua vida. Como já diziam as cantilenas de sua mãe, “no tempo da ira fazia poeira...”. E de fato o vento da estiagem trazia uma poeira distante e fina àqueles prados do Parambu, num tempo de fúria e da partida dos caminhões.

O tema da morte, tão evidente em todas as narrativas do livro, também aí, em “Cícera Cândoia”, se faz presente como ente criador do clímax que muda o curso da história.

A personagem desejava que o caminhão que a levaria não chegasse nunca, que se perdesse, para que ela não tivesse de se decidir. Apesar disso, a vinda do transporte é certa. A moça então assume uma coragem “masculina” e resolve abandonar para sempre a companhia angustiada da mãe, partindo ao encontro de seu futuro. Pois o presente, para ela, “era esse tempo quente, apagado para os olhos e sem dimensão exata para a compreensão” (p.117).

A mãe, intuitiva, sabia que a filha ia embora. Apesar do seu silêncio, sentia-a nervosa mais que de costume. Como que contra-argumentando, ela chamava de “povo mole” a vizinhança que fugia: “A outra seca durou três anos. Teu pai e eu nos agüentamos por aqui, porque o lugar da gente era este mesmo. (...) Hoje o povo só pensa em ir embora, deixar os seus cantos” (p.118).

Aqui, quando a mãe cita o exemplo do pai, que se manteve firme no sertão, sem se deixar levar, como “os fracos”, pelas adversidades da natureza, se mostra o forte contraste entre a tradição masculina patriarcal e a modernidade, a globalização, uma relativa “abertura de fronteiras” e a conseqüente perda de identidade que se impunha sobre a região do semi-árido nordestino.

A pressão vem de todos os lados e Sebastião também cobra Ciça, com a justificativa embasada pela mesma temática da morte: “Foi você quem escolheu sua condenação. Lembre-se de que para sair daqui vale qualquer doidice, qualquer desatino. *É decidir morrer ou continuar viva*” (p.119 [grifo meu]). Cícera correu para pensar em seu dilema. Não podia levar a mãe junto na viagem, pois ela não tinha forças para agüentar o trajeto; tampouco poderia deixá-la enquanto tivesse vida.

Logo voltou à casa, se viu diante do mesmo hábito, repetido todos os dias, porém com um sentimento diferente:

(...) amarrar as cabras, tirar o leite, preparar o jantar e esperar a noite. Era assim há muitos anos e não tinha porque ser diferente até o fim do mundo ou de uma das duas. E, naquela tarde, quando Ciça estendeu para a mãe o prato de xerém de milho que seria o seu jantar, havia nela um rancor mais forte, que a velha, apesar do torpor, percebeu (p.120).

A velha parecia ter acordado de um longo sono e mesmo despertado o corpo para a vida. Dizia ela, numa tentativa – já a esta altura vã – de convencimento da filha: “Com uns esfregões de sebo quente nas juntas, eu desentrevio o reumatismo. Sou capaz de tomar a labuta da casa, que não é tão grande” (*idem*). Mas Ciça já não mais queria esta alternativa e contestava o argumento da mãe, questionando: “Eu já não sirvo mais? Já não presto pra fazer o que sempre fiz?” (*idem*).

Chegara a fatídica noite, momento divisor de águas na vida de Ciça. Ao narrar a cena, o narrador descreve o ambiente com teatralidade, como se pudesse ser visto num palco: “o candeeiro aceso dava uma cor marrom aos rostos, acentuando a dureza que lhes era natural” (p.121). O foco na iluminação, na passagem, passa ao leitor a atmosfera de tensão do momento.

A noite chegara como todas as noites. As mulheres, porém, estavam mudadas. O silêncio que se fazia lei entre as duas parecia querer romper-se a todo custo. “As palavras, reprimidas por anos, jorravam agora. A boca, desacostumada do movimento de falar, queria traçar um rumo naquela noite perdida (p.122)”. Vontade dava de falar o que viesse à garganta, de relembrar tudo o que passou, de recuperar o tempo, de não deixar morrer. “(...) E cada palavra saía carregada de intenção, tecendo um destino por cumprir” (p.121).

A mãe, que dizia nunca ter tido o desejo de viajar, para quem o mundo era isso mesmo, que não imaginava existir nada além daquele sertão seco, percebia agora a determinação da filha e entregava-se à sua sina. Fazia seus últimos pedidos de velha prestes a conhecer a morte, sem que a filha tivesse assumido qualquer passo que confirmasse sua atitude final. Sem que se fizesse perceber, mas percebida, ela mesma, dava o aval final à decisão que a filha temia em tomar. E mais, entregava nas mãos de seu algoz as armas que a condenariam – neste caso, que talvez a libertassem.

Antes de contar à filha a fonte que daria fim a seus dias, a mãe dá as últimas instruções para que o seu derradeiro descanso fosse menos doloroso:

Eu sempre desejei ser enterrada debaixo do pé-de-pau-branco, atrás da casa – a velha disse e sorriu, admirando-se do riso. (...) Numa rede macia, que esquentasse as minhas carnes, pra não sentir frio debaixo da terra (*idem*).

Em seguida, ela lembra uma história curiosa que aconteceu na casa:

- Teu pai contratou uns homens para brocarem um roçado. Eu tive de fazer a comida e levar na roça. Era feijão com toucinho e farinha, tudo muito gostoso. Os homens comeram e acharam bom. Mas, depois, ninguém sabe como, todo mundo botou para morrer como se estivessem envenenados.

(...)

- Sabe o que aconteceu? Eu guardava um veneno de matar formiga, dos bem fortes, socado nuns caibros do telhado, justo em cima do fogão. O papagaio de casa, andando pelos caibros, mexeu no embrulho de papel e uma parte do veneno derramou-se na panela do feijão. Ninguém acreditou nessa história e, até hoje, tem gente que jura que fui eu que botei veneno na comida pra matar todo mundo. Veja que conversa! (p.122).

Para matar todo mundo à época talvez não, mas, naquela conversa, dera a dica para matar a si mesma, através da filha. A mãe de Cícera Candóia não estaria cometendo suicídio, mas dando à sua cria a chance de retomar sua liberdade e seu livre arbítrio, retirados dela no tempo do abandono do pai e irmãos. A velha fazia agora o que deixou há anos por fazer: cuidava de Ciça e devolvia-lhe a vida, tirando a sua própria:

Ciça, deitada, prestava atenção na história da mãe, carregada de ênfase e tristeza.

- Eu tive mais cuidado. Peguei o veneno, enfiei dentro de uma cumbuca e meti naquele caixão velho que fica perto do fogão. E se ninguém mexeu nele ainda deve estar lá, porque eu nunca mais quis saber de matar formiga (p.123).

Uma mãe que por muito tempo mostrou-se ausente de todos os sentidos, dava mostras de compaixão, de que o sentimento materno ainda estava aceso em seu coração, e que por ele morreria. Assim, também ela acorda da atual letargia e toma as rédeas da situação, tirando os poderes masculinos do parricídio, que determinou as situações reinantes e a definiu como mulher.

Terminada a história, a mãe parecia apaziguada. Depois de concedida a benção, poderia morrer tranquila. A noite percorria como se infinita fosse, inquietando os pensamentos da jovem. Enquanto isso, na vila, a vida corria nos seus conformes, reafirmando os devidos lugares de gênero: “(...) Com certeza, agora, os homens estariam carregando o caminhão, as mulheres aprontando mantimentos para a viagem comprida, os meninos pequenos dormindo, e os maiores olhando tudo com curiosidade” (*idem*).

A lembrança do pacote onde o segredo da morte se escondia despertava os mais profundos desejos de Cícera. Os ruídos chegados da vila e a sentença de Sebastião – “derradeiro dia” – eram suas ordens. Ela precisava se levantar e agir.

Preparou demoradamente um copo de leite para a mãe. “Eu estava esperando”, disse a velha (p.124). Ciça avisou que não estranhasse o gosto, pois as cabras haviam mudado de pasto. E de fato ela mesma, que em outra passagem foi simbolizada pelas cabras, “mudaria de pasto”.

A velha bebeu o leite sem pressa. Ciça reparou que era chegada a hora e, não sem algum pesar ou amor, tornou a satisfazer os desejos da mãe, como seus últimos atos legítimos naquele sertão esquecido, que agora também ela poderia esquecer.

“Havia uma árvore de caule branco, atrás da casa, que guardava, nas raízes, uma fresca umidade. A mãe sempre desejara o seu aconchego, uma paz de terra molhada, que nunca tivera em vida” (*idem*). Ali, naquele resquício de vida agreste, jazia morta a representação (em seu sentido mais amplo) de uma família. Mas desse mesmo resquício brotava uma nova representação na mulher que ficara para dar continuidade a seu destino. Daquele ato morreu a *filha*, e nasceu uma nova Cícera Candóia. Optando por matar a mãe e partir, ela também escolhia sua feminilidade e poderia dar vazão aos desejos sexuais que lhe acossavam, não se sabe se com Sebastião ou não, pois naquele momento todo um novo universo se abria para a *mulher* que ela era.

3.4 Ecos do mundo, vida pelos ouvidos

Nos contos de *Faca*, as personagens passam por significativas transformações que acarretam em – e exigem – atitudes decisivas para suas vidas. E, de distintas maneiras, o sino da mudança, que prenuncia o rito de passagem para a transformação de cada uma dessas mulheres, toca-lhes as histórias e os ritmos de vida.

No conto “Cincera Candóia”, analisado anteriormente, o rufar da hora da fuga vem de fora de casa – uma tentação maior do que o seu senso de responsabilidade por outrem –, embora mesmo o meio pelo qual se dê sua sina ocorra no plano interior (tanto no sentido físico – interior da casa – quanto psicológico). Em toda sua ânsia por partir, Cícera Candóia não quer deixar a mãe e sente remorso e até mesmo culpa por abandoná-la, por finalizar, de certa forma, o parricídio e o abandono iniciado pelos irmãos, fato que desgraçou a vida da família.

Já o que acossa Delmira Avelar, protagonista do conto “Mentira de amor”, vem de dentro do lar de sua família, ainda que desperto por murmúrios de liberdade vindos de fora. Sonidos circenses acordaram a vida amortecida pelo casamento-cárcere com

Juvêncio Avelar. Diferente de Cícera Candóia, Delmira não sente qualquer remorso. Como a outra, ela também demora a tomar sua decisão, mas quando decidida, é firme em sua escolha e calcula muito bem a ação junto ao marido.

O objetivo da análise deste conto, porém, é o rito de passagem da personagem, quais circunstâncias e condições culminaram para a sua mudança, e o percurso pelo qual ela passa até tomar a decisão de transformar e retomar sua vida e a das filhas, de retirar o poder de mando do pai/marido, que as cerceava.

Deu-se que, por muito tempo, Delmira havia se acostumado à prisão domiciliar, “esquecida de que além das portas e janelas da sua casa o mundo pulsava de vida” (p.100). Ela aceitava que as filhas não freqüentassem escola e que ela própria não recebesse visitas nem mesmo dos parentes ou amigos mais próximos. “Com o passar dos anos, esqueceu os prazeres simples de ir às compras e ao cinema, chegando ao temor de sair sozinha” (*idem*).

Juvêncio Avelar, o marido, só tinha olhos para os perigos das ruas e para um amor carente de preservar-se entre grades. Segundo a visão do narrador, que nos conta em terceira pessoa, “medo” era o que habitava os olhos de Delmira (*idem*). A perda de uma das filhas foi a razão daquele desprezo pelo mundo. Depois da tragédia, a vida da família arrefeceu, tornou-se monótona, regida pela paranoia casular do maestro, único homem numa casa de quatro vivas mulheres.

De acordo com a descrição do narrador, as extravagâncias eram nenhuma, nem mesmo à mesa: “A cozinha estabelecia o ritmo dos afazeres e do tédio do café, almoço e jantar de cardápio simples, ao gosto do frugal apetite de Juvêncio, intendente das compras de mercado” (p.101). Inseguro do amor da mulher, ele aproveitou-se da sua indiferença perante a vida que seguia para afundá-la em abismos mais profundos. Dado o medo que tinha ele, de perder tudo que ainda restou, queria-a insegura também, com receio do mundo, fechada a novas experiências e a ver que continuava viva.

Culpava uma mãe pela morte da filha. Escavava do passado mais remoto da esposa algo que pudesse comprometê-la: “A cada dia jogava uma pá de areia sobre a cova em que Delmira se enterrava, não reparando que precipitava as três filhas na mesma masmorra escura” (p.100).

Era como se o tempo não passasse naquela casa. E Juvêncio queria mesmo que continuasse assim. Ninguém lembrava de dar corda nos relógios, que marcavam sempre

as mesmas horas, ou de arrancar as folhinhas do calendário. Mesmo assim, ele era consultado para saber o nome do santo do dia. O correr do tempo não importava, mas o apego à religião não deixava de ser lembrado. Em horas de agonia, ou de marasmo, a fé sempre salvava a família, como qualquer outra encerrada na cultura nordestina da religião judaico-cristã, que muito cultua os santos e as festas para eles, inclusive expondo-os em objetos de madeira nas casas, como índices de riqueza.

A vida da família era regida pelo patriarca, que contava em anulá-la. As filhas não conheciam coisas simples, como um palhaço de circo, eram proibidas de olhar à rua ou ver outras crianças, e restringidas a brincar com bonecas, costurando os tecidos que o pai trazia da loja de sua propriedade. Tudo funcionava sob a sombra de seu domínio e a liberdade era tolhida por todos os lados.

O narrador, ao descrever o ambiente em que vivem mãe e filhas, destaca alguns objetos e plantas, além de outras observações carregadas de simbologia sobre a condição das mulheres daquela casa: “Não criavam pássaros e o jardim era interdito por uma porta fechada a chave. Sobrava-lhes um quintal minúsculo, onde cultivavam pés de cravo, manjerição e açucena” (p.101).

O não criarem pássaros remete à independência das aves. Independência essa que elas não conheciam e que lhes era privada. Ter o animal numa gaiola seria ao mesmo tempo uma forma de não-esquecimento do seu simbolismo, algo que ele representa e que elas não poderiam ter; e também uma possibilidade de reconhecimento do que elas mesmas são, de fato: pássaros enjaulados. Causa também de as meninas não gostarem de criá-los, ainda que não conseguissem reconhecer muito bem o porquê.

A menção às plantas que são cultivadas no jardim também tem seu fundo simbólico relacional, elas fazem parte do rito de passagem da personagem Delmira. O cultivo de todas elas juntas representa um processo preliminar para a transformação que se verá; é como se, inconscientemente, ela já se preparasse para uma profunda mudança.

Sobre o cravo, por exemplo, há muitas referências. Ele representa o amor puro e latente, mas principalmente a liberdade. A flor ficou para sempre associada à Revolução de 25 de Abril de 1974, em Portugal. Fruto de um golpe de Estado militar, a revolta depôs o regime ditatorial do Estado Novo vigente há mais de 40 anos, e iniciou um processo que viria a terminar com a implantação de um regime democrático.

Tal simbologia atrelada à imagem do cravo, numa análise metafórica, significa que também haverá uma “revolução” naquela casa e naquela família, à qual novamente a flor estará ligada, frisando seu simbolismo. Delmira, como os portugueses da época, também deseja instalar uma democracia, que reside na liberdade de expressão e vontade, redistribuindo os direitos e deveres a quem lhes cabe.

Já o simbolismo do manjeriço é algo como um tempero (ou uma receita) para uma vida feliz. Originário da Índia, onde era considerada uma erva sagrada, bem como no Egito, representava o emblema do amor em Roma e o símbolo do luto na Grécia. Desde a Antiguidade o manjeriço é empregado no tratamento de melancolia e de fixação obsessiva. Em Creta, o manjeriço simbolizava “o amor lavado em lágrimas”.

Na Índia, onde a planta é consagrada aos deuses Krishna e Vishnu, coloca-se um ramo no peito do morto para servir de passaporte para o paraíso. Na cabala, o perfume do manjeriço está associado ao arcano IV, “O Imperador”, que estimula qualidades de “realização, coragem, afirmação, autoridade, confiança, controle, domínio, dever, liderança, poder moral, razão, regeneração, triunfo e visão”.

Os manjeriços são, portanto, símbolos de autoridade, força e capacidade de mudança; fazer o novo renascer do velho, que é justamente o que deseja a mulher – não só a esposa – que habita Delmira. O bom uso do poder, da autoridade e da força moral advindos do manjeriço propicia situações de justiça, de realização e de abundância. Assim, ele foi identificado como uma planta regeneradora, o que representa a regeneração pela qual passará a personagem.

O mau uso destas mesmas qualidades engendra, no entanto, situações de injustiça, miséria e morte, por isto esta planta também foi identificada como causa de doenças e males. Segundo a psicologia junguiana, o desequilíbrio tem origem quando o arquétipo do Herói infla o Ego, e o conduz a uma identificação com seus papéis sociais. A força deste arquétipo leva o indivíduo a transgredir seus limites humanos e a viver uma desorientação que é acompanhada por um enorme sentimento de poder e orgulho acima dos demais. É neste processo que os conceitos mais elevados de autoridade, força moral e capacidade de regeneração são deturpados.

A pessoa se torna dependente do poder que exerce e, portanto, se identifica em demasia com os seus papéis sociais (no caso de Juvêncio, os papéis de pai, marido, provedor e, conseqüentemente, protetor). Dentro da psicologia Junguiana chama-se a

este processo de identificação com a Persona, pois esta corresponde às “máscaras” que utilizamos para nos adaptar socialmente. “A identificação com a Persona leva a uma forma de rigidez ou fragilidade psicológicas”⁸⁶.

O marido de Delmira Avelar sofre destes males, tanto a rigidez quanto a fragilidade psicológicas, que podem ser advindos também no manjeriço plantado. Por sua família ter sofrido uma tragédia domiciliar, ele, talvez por tomar para si parte da culpa, tenta remediar a dor segurando as rédeas da situação de forma contumaz. Mas desta maneira, ele priva a esposa, e principalmente as filhas, de gozarem a aurora da vida que delas felizmente não foi tirada. É um ato desesperado de medo e também de covardia. É um tipo de proteção cerceadora. Ele ampara as filhas com receio da terrível possibilidade do destino que teve a irmã. Mas Juvêncio não se dá conta de que o fato de a fortuna ter preservado as outras meninas deve ser celebrado, não o oposto. Sem perceber e desprovido de uma má intenção, ele faz com as filhas que restaram o que a sorte fez com a outra; e mata, aos poucos, as vidas que foram poupadas. Assim, a insegurança paira no ar de uma casa de seres reprimidos.

Mas a força do manjeriço que é cultivado pelas mulheres, ou o que ele simboliza – “o imperador”, ou melhor, a retomada do poder próprio – “convida, no plano psicológico, a que se tome posse de si mesmo. (...) O imperador afirma sua autoridade e se mostra pronto a defendê-la”⁸⁷. Estes aspectos simbólicos evidenciam a necessidade que a esposa/mãe tem de reaver sua autoridade diante da própria existência, e das existências a si subordinadas.

A simbologia da flor de açucena também tem origem em distintas fontes. Na iconografia cristã medieval, que tem grande influência nas produções de Brito, ela era emblema e atributo da Virgem Maria, e símbolo da pureza. Em deferência à Santa, há quem a chame de Madonna lily. Na mitologia grega, a flor brotou do leite de Hera, a deusa do casamento, e tornou-se também símbolo de pureza e humildade. Ainda, uma lenda semítica aponta que a açucena nasceu das lágrimas derramadas por Eva ao ser expulsa do paraíso terreno.

A açucena, portanto, entre o manjeriço e o cravo, representa a pureza entre forças revolucionárias, agentes de mudança; simbolizam, lado a lado, inocência e crime. A inocência representa as crianças, sufocadas e podadas de fluir, de aprender, de

⁸⁶ V. *Dicionário Crítico de Análise Junguiana*, pag. 147.

⁸⁷ V. *Dicionário de Símbolos*, pag. 502.

crescer, enfim, de madurar. E quando o “Imperador” – ou, no caso, “a imperatriz”, ou seja, a própria força pessoal dentro de si⁸⁸ – conclama à mudança, essa força chama a mãe à realidade e à sua capacidade de trazer ordem ao caos, de organizar e estruturar o que a cerca. Ela se vê presa entre duas forças torturantes: uma autoritária, impositiva, carcerária; outra revolucionária, transgressora, uma comichão que acossa seus dias e não a deixa estagnar ou conformar-se.

A delonga é penosa, pois que grandes decisões necessitam amadurecimento e reflexão sobre as conseqüências. Ela é mulher num sertão que não acolhe, com filhas para criar, por isso hesita em posicionar-se, em agir de acordo com sua vontade e seus impulsos femininos. Mas eis que, na hora que julgou correta, após perceber as minúcias da condição em que ela e as filhas se encontravam e de relembrar a vida que tivera antes, “a imperatriz” interna é suscitada e Delmira faz a sua escolha.

Abaixo, trechos das circunstâncias às quais as meninas tinham que se submeter para ter algum sopro de vida vinda de fora, que vinham de precários observatórios, mantidos em segredo do pai:

Da rua chegavam os ruídos que recompunham as datas de festas e acontecimentos importantes. (...) *Pelas frestas das janelas*, filhas e mãe tentaram descobrir, através dos *minguados interstícios das venezianas*, o que os outros não enxergavam. Impacientes, *aguardavam a chegada de Juvêncio* com as notícias (*idem* [grifos meus]).

A mãe, reconhecendo a partir de qual momento configurou-se a atual situação da família, desejava o retorno da filha morta. Ela “queria libertar-se do cativo a que estava condenada” (*idem*) – tanto aquele no qual o marido a mantinha quanto o que ela mesma se deixou prender, o submundo da tristeza, da melancolia e da depressão.

Embriagada de luto ainda àquela época, Delmira vivia apenas através dos ouvidos, “pelos ecos que escutava do mundo. Sabia que era quinta-feira porque nesse dia passava o gado para ser abatido no matadouro da cidade. Ouvia o chocalho das reses, caminhando inocentes para a morte” (*idem*). Mas a mulher que a habitava não fora sempre assim. Houve um tempo – ainda que no momento estivesse esquecida de que tempo fora esse – em que ela freqüentava festas. Hoje, acostumara-se ao universo da casa, “maior que o caixão minúsculo em que levaram a filha”. E aqui, a comparação entre o caixão e a casa não é despropositada, pois dá a dimensão hiperbólica de como

⁸⁸ Aqui pode-se notar que também na cabala a tradição da divisão de gêneros e papéis sociais está estabelecida, o domínio masculino e do patriarcado estão enraizados ao ponto de a “força interna superior” de cada um ser denominada de “o Imperador”.

vivem mãe e filhas. Seu coração havia se trancado como pedra, como os pertences da morta, lacrados num caixote de madeira, e “reabertos todos os dias no sagrado ofício de sofrer” (p.103).

Ela recontava os passos entre a cozinha e o tanque de roupas, e essa era sua rotina: lavar as manchas das camisas do marido, “adquiridas não sabia onde, nas suas andanças de homem que pouco parava em casa, só chegando para comer e dormir um sono abandonado de macho” (p.102). Aliás, a descrição dos hábitos e dos aspectos físicos da personagem masculina demonstra e confirma a rudeza e o atraso de Juvêncio Avelar:

*O revólver, que nunca saía da cintura, esquecido em cima do penteador, e a chave da porta, objeto de cobiça e medo, guardada no bolso da calça, que tinha o cuidado de não despir. Dormia com o braço servindo de travesseiro, o relógio de ouro no pulso esquerdo, escondido sob o pescoço de pomo saliente, negando o conhecimento do tempo, adivinhado pelos repiques do sino da igreja. Chamava para a bênção das sete horas. Sim, sobrara o relógio da igreja, esse o marido não conseguira calar (*idem* [grifos meus]).*

Essa passagem acentua o caráter rudimentar de seu modo de vida, o que reflete na sua maneira de conduzir as coisas, sua superproteção carcerária da família, enfim, seu próprio modo de viver. O pomo do pescoço saliente representa a virilidade masculina, e o adereço peculiar: o revólver, usado como peça do cotidiano. Mas para quê um comerciante precisaria carregar um revólver? Num ambiente regido pelas leis do sertão ou dos submundos das periferias isso poderia ter alguma explicação; mas a verdade estava na covardia do homem.

O mobiliário da casa, a disposição dos móveis também diz muito de quem a habita. Na descrição do quarto do casal, o narrador cita uma penteadeira, peça clássica ainda vista na rústica decoração das casas do interior. Sinal de que ainda há um resquício de vaidade em Delmira, ainda que confinada entre paredes. Tal aspecto também demonstra o egoísmo do marido, que retirou tudo da esposa, principalmente sua liberdade, mas não quis fazê-lo também com o instrumento que poria bonita à mulher que o esperava em casa. Isso significa que ele se conforma em viver de aparências, se acomoda com o que é vão, vazio, firmado sobre uma ilusória satisfação, o que não era bastante para ela.

A chave da porta por trás da qual trancafiava mulher e filhas, “objeto de cobiça e medo”, estava sempre acoplada junto ao corpo de Juvêncio, o que não permitia brecha para fuga. Ele portava um relógio de ouro que apenas ostenta, mas não mostra as horas,

como é do cumprir dos relógios. Ele cerrou portas e janelas e silenciou os relógios da casa. Entretanto, como o ressoar das sete horas da igreja, havia coisas que o marido não conseguira calar. E alguns sons em especial não passavam despercebidos aos ouvidos ainda não surdos de Delmira. De longe, da orquestra do clube, chegavam os acordes de um bolero, que despertavam inquietações esquecidas.

A mulher, o feminino dentro de si, que grita mais forte do que as categorias identitárias e os papéis sociais convencionados, agita a “esposa”, a “prisioneira” e também a “mãe”. Era para ela uma tentação, um desejar algo que não se vê:

O corpo entorpecido agitava-se em estremecimentos de dança. As mãos procuravam outras mãos e a cabeça pendia para um ombro imaginado. As madrugadas tornavam-se um hábito de insônia. Ela sonhava com salões de baile, indiferente ao homem que dormia ao lado (*idem*).

É contado que, quando crianças, ela e os irmãos brincavam de sentir medo. No momento, ela experimentava esse sentimento de verdade e não queria mais brincar. Colocou então as filhas no colo e puseram-se a imaginar: “Riam às gargalhadas, numa alegria inventada para elas, que nada tinham além da mãe. Privadas da companhia de um rádio, vestindo roupas escolhidas pelo pai, ignorantes do que fosse moda” (p.103).

À vida das filhas, que nem ler sabiam, Delmira ainda se conformava: “Vocês são pequenas. Não conhecem nada do mundo. Podem viver do que o pai fala” (*idem*). Já ela própria havia conhecido outrora os prazeres do lado de fora, e não se resignava em deixar perdê-los no esquecimento.

De repente entra em cena o divisor de águas da narrativa, o turbilhão, o redemunho que trará a transformação da personagem. E “dentre tantos ruídos desconhecidos, as meninas percebem uma algazarra que nunca tinham escutado antes: Um circo! – gritou Delmira, os olhos marejados de lágrimas” (p.104). As três correm para as janelas, tentando ocupar o melhor lugar. E é nesse momento que vem uma das passagens mais marcantes da narrativa, onde o narrador descreve o universo sonhado/imaginado das crianças, privadas das cores e dos sabores da vida. É aí onde o turbilhão da revolta de fato se inicia, onde os sentimentos de liberdade afloram. A fantasia quer adentrar a porta da frente e fazer-se realidade:

A mãe, adivinhando o desfile que vira em outros tempos, descrevia-o para as filhas. Na frente do cortejo, o homem de pernas-de-pau falava alto no seu megafone, convidando as pessoas para o espetáculo. Em seguida, os elefantes, montados por mulheres vestidas de indianas; camelos, leões enjaulados, tigres de Bengala, chimpanzés agressivos e um urso polar. Subindo as calçadas, apertando as mãos das pessoas, malabaristas e

equilibristas, bailarinas, palhaços e domadores. Por último, num caminhão colorido, a orquestra tocando um dobrado. E o pipocar ensurdecedor de fogos, obrigando Delmira a gritar, se quisesse ser ouvida (*idem*).

É como se, impossível vivê-lo no presente, pelo menos é viável transportar-se para ele pelos ouvidos e por umas brechas de visão; através da narrativa, o narrador leva de carona o leitor.

Como é contado, mãe e filhas ficaram palpitantes, sonhando com a libertação que a rua as traria. Mas a chave para essa liberdade estava atrelada ao corpo de um homem que tardava. Enquanto ele não chegasse, Delmira não conseguiria fazer mais nenhuma de suas tarefas, “os olhos ficaram presos na mágica aparição, o corpo tonto de música” (*idem*).

A partir daquele momento, todos os dias, à noitinha, quando Juvêncio saía para encontrar os amigos, Delmira e as filhas sentavam-se no quintal de muro alto, onde podiam escutar os sons misteriosos da cidade. Sofriam a ansiedade de quem só imagina perigos; bons perigos: aventuras. Elas fechavam os olhos, “suspensas no rufar dos taróis” (p.105). Comovidas, elas também participavam do espetáculo circense e aplaudiam os artistas como os Irmãos Macedônios. “As noites já não renunciavam tristeza, nem o recolhimento aos quartos de dormir. As saídas noturnas de Juvêncio precediam-se do temor de que ele resolvesse ficar em casa, privando-as do grande divertimento” (*idem*).

A atração da rua, antes pacata como qualquer praça de interior, passara a ocupar dias e noites das quatro mulheres. Elas vestiam-se como se fossem sair, “no que imaginavam ser suas melhores roupas” (*idem*), e postavam-se solenemente no quintal. “Alimentando a esperança de algum dia ver o circo de perto, Delmira passou a roubar dinheiro da carteira do marido. (...) Não sabia o valor das notas, nem quanto teria de juntar para os ingressos” (p.106).

Houve um número de malabarismo em que a equilibrista caiu da corda. Elas viram. Ficaram inquietas todo o resto do tempo, andando pelo quintal e destruindo os canteiros, como se estivessem rejeitando de vez a vida que já não mais queriam. Mas talvez não percebessem que, destruindo o canteiro, amassavam as mudas lá plantadas. Uma folha ou flor amassada, antes de perder seu perfume ou sua vida, potencializa a força de seus princípios ativos, exalando um odor mais forte e concentrado. Dessa forma, o poder do manjeriço, da açucena e do cravo, agora faziam-se mais presentes.

No dia seguinte, ao café da manhã, não tiveram coragem de pedir ao pai notícias da moça do arame. “Receavam que ele fechasse o acesso ao quintal, tirando a única alegria de suas vidas” (*idem*). A mãe também, “Temia que a mágica felicidade das últimas noites se desfizesse de uma hora para outra” (*idem*), assim como o espetáculo em que caiu a bailarina. Vendo o sofrimento das filhas, Delmira tomou conhecimento de que não poderia mais adiar a súplica ao marido.

Aquela semana de apresentações seria a última:

Tinha o impulso de fazer o pedido a Juvêncio mas, ao encará-lo, a sua coragem desmontava como a lona do circo de partida. Os cafés da manhã eram de angústia. Juvêncio comia apressado e recomendava que almoçassem sem ele. No jantar, mal olhava para elas, preso ao relógio de pulso, marcando o horário do cinema (p.107).

Enquanto o homem mantinha sua rotina diária agitada, sem nem as perceber quando parava em casa, Delmira queria apenas pedir-lhe uma coisa. Sua resposta era sempre a mesma: “amanhã”. Mas amanhã repetia ontem. Com sua ideologia machista, patriarcal, Juvêncio acreditava que o ambiente da rua era para homens e que o lugar das filhas e da esposa era no ambiente privado, dentro do lar, onde estariam a salvo dos perigos externos.

O marido/pai não queria “contaminá-las” com o que pudesse haver fora da zona segura de casa. O próprio dinheiro que trazia era uma ponte entre o ambiente exterior e o interior, era objeto de cobiça, de ganância, sentimento do qual – dentre tantos outros – ele queria privá-las. O personagem Juvêncio muito bem se enquadra na moral retrógrada que ainda é predominante nos sertões (e também presente nas cidades), de que a mulher deve se restringir ao seu “espaço natural”, o lar, como afirma Margareth Rago (1997).

Segundo a autora, que pesquisou a condição feminina no ambiente público e de trabalho do início do século XX, era entendido que as mulheres deveriam evitar toda sorte de contato e atividade que pudesse atraí-las para o mundo público. Assim, não deveriam possuir dinheiro – “objeto sujo, degradante, e essencialmente masculino, portanto, contrário à sua natureza” (RAGO, 1997 *apud* PRIORE, 2000, p.592).

Mas o pensamento de Delmira extrapolava essas limitações ideológicas ultrapassadas. Ela então, num impulso desesperado e revoltoso, amassou aquelas cédulas roubadas, as quais não compreendia muito bem o que significavam. “Para ela, tinham o valor dos pedaços de jornais que embrulhavam sabão. Inúteis como o seu

delito de furto” (*idem*). Ela e as filhas perderam a única alegria verdadeira, e nada mais importava.

Delmira decidiu então exumar o dinheiro custosamente roubado, como fez com o corpo da filha que se fora e que ela nunca esquecera. Como faria também com a própria vida: retiraria do esquecimento e do abandono a alma presa naquele sertão distante e distanciador, palco onde os únicos papéis que lhe cabiam eram o de mãe e dona de casa. Aquele era o início da libertação da mulher.

“Esvaziada de pranto, a mãe que conhecera noites de agonia, com a filha sufocada pelo crupe, resolveu acabar o seu suplício. Queimou o caixote de lembranças, encerrando o culto à pequena morta e o seu desterro de mãe degredada” (*idem*). Só nos últimos momentos do conto é que o autor revela a causa da morte de uma das filhas.

A doença chamada crupe, que dá em criança e em geral mata, nada mais é do que uma obstrução aguda da laringe devida a infecção, alergia ou corpo estranho, como larva de mosquito. Provoca tosse e pode levar à asfíxia. Isso, se não tratada rapidamente, pois a sua causa é muito comum. Mas a falta total de assistência médica nos Inhamuns foi a verdadeira causa da morte da criança. E uma das razões que afligem Delmira: continuar naquele lugar inóspito, aquele sertão quente e flamejante, mas seco e frio, pois comum; cheio de drama, mas carente de ação e de emoções que suscitasse coisas boas; cuja única diversão era um circo visto pelas frestas da janela trancafiada.

Em linguagem com quê teatral, pois que trabalha a iluminação e o enquadramento da cena, o narrador descreve a passagem em que Delmira vê, “com o rosto coberto de sombras”, o marido ir embora pela manhã e voltar à tarde, “excitado pelas libações do álcool. Tentou levá-la para a cama, mas ela recusou. Acostumara-o a oferecer-se em sacrifício, corpo sem gozo a serviço do seu dono” (p.108). Ela era, para ele, como uma prostituta na pele de esposa, pois essa era a única vez em que o marido a olhava e desejava. Mas nem a isso mais ela queria prestar-se. Antes satisfeita com o desejo de Juvêncio, agora não mais queria o homem. “Querida o circo”, ou aquilo que a atração suscitava dentro de si, a liberdade.

Ser objeto de libertação e tentação é também bastante simbólico da atração artística do circo. O ambiente circense é por si só livre, destituído de hierarquizações e preconceitos, é justamente onde os tabus são servidos à bandeja para serem vistos. Os habitantes do circo são também livres, nômades, mutantes, vívidos e sem restrições. Há

no circo o prazer da liberdade, da valorização da arte da vida, uma volta à infância, ao exercício contínuo de brincar, ao descompromisso.

Nesse momento, Demira desejava o que o circo lhe proporcionaria, e desejava a volta da filha, mas também o que ela hoje representava: o chão, o cair em si. O retorno à terra, “onde cumpria ser feliz”. Obrigação, aliás, há muito esquecida, mas lembrada na hora em que o marido ensaiava o primeiro abandono do sono, e ela ensaiava a sua libertação:

(...) sem o cuidado de despir a calça, o revolver sobre o penteador, onde ela não tinha coragem de se olhar no espelho. Para não se ver sem coragem, arrumada num vestido balão fora de moda, ouvindo de longe a música do desfile que se aproximava, afligindo as filhas a se comprimirem nas janelas, para terem em espaços de veneziana o que poderia ser pleno. Infeliz na paralisia do corpo que oscilava sem decidir-se, com *o peito peludo do marido, satisfeito de poder, mesmo dormindo de olhos cerrados, mantendo-a desprovida de qualquer gesto, parálitica de força*, a mão tateando o bolso onde se guardava a chave, um bolso fundo que avançava por entre as coxas, sítio de desejo e terror. Uma valsa de melodia conhecida tornava o querer desatino (*idem*, [grifo meu]).

Sempre acostumadas ao “não”, as filhas ansiavam por uma resposta, crendo que a mãe tinha ido pedir ao marido para assistirem ao último espetáculo. Mas com apenas uma chance, este espetáculo último poderia ser eterno.

Enquanto Delmira tomava coragem para seu ato final, o cortejo dobrava a esquina da rua, avançando sobre a calçada da família Avelar, na derradeira apresentação na cidade, num desfile que seria o mais belo de todos, “mais monumental que o da estréia” (p.106). Todos os animais, artistas e carros alegóricos passeavam pelas ruas em agradecimento à acolhida do público; todo ele, inclusive as meninas que os assistiam ser serem percebidas:

Os fogos abafavam a música, e ela (Delmira) teve a certeza de que um estampido de revólver seria um pipocar a mais entre tantos. E depois dele, o sol de julho, numa tarde de domingo, teria a infinitude do mundo. E as filhas, chorando de felicidade, seriam confundidas com personagens das comédias do circo. Gritariam e bateriam palmas atrás do homem de pernas-de-pau, que não parava de perguntar:

- E o palhaço o que é?
- É ladrão de mulher (p.108-109).

O conto encerra-se sem dizer explicitamente se a mulher matou ou não o homem que dormia a seu lado. E termina com um parágrafo ilusionista, que suscita a imaginação do leitor sobre o desfecho do enredo. Nesta última passagem, as ações são relatadas pelo narrador no simbolismo de um tempo verbal, o futuro do pretérito:

“seria”, “teria”, “gritariam”, “bateriam”. Pretérito esse que de fato ficara para trás, pois a realidade do ocorrido não importa, já que o fascinante na narrativa é justo seu apelo para a fantasia e o mundo fantástico dos atores de circo. Talvez até a personagem mesma tenha se matado. De uma forma ou outra, ela viveu aquele momento de morte e renascimento. Deu fim ao que a atormentava e retomou sua liberdade. Foi a redenção da mulher que pôde imaginar as filhas felizes novamente. E isso bastava.

Por “palhaço”, afinal, leia-se felicidade, diversão, vida. Pois foi isso mesmo que roubou Delmira de Juvêncio Avelar, daquele mundo ao redor dele, pulverizado pela morte da filha, e daquela conjuntura domiciliar punitiva e carcerária. Mas foi ela, em verdade, quem furtou de volta para si a própria alegria, de um viver perdido no tempo e na poeira terral do sertão, que a seca leva e trás consigo ao cabo de todas as definidas e monótonas estações que vêm, vão e passam, em constante redemunho...

3.5 Ranço de nobreza em torno a ruínas

No meio da sujeira de uma casa em ruínas é que tem início o terceiro conto da coletânea, “Redemunho”, que traz como protagonista a matriarca Catarina Macrina Cavalcante de Albuquerque Bezerra, originária do sertão dos Inhamuns em tempos idos de glória e fortuna. Ela descende de uma das famílias mais abastadas de toda a região, que deu a um de seus municípios na divisão atual o nome da primeira matriarca, também chamada Catarina.

A forma do viver da personagem principal do conto é o foco principal desta análise. Ela vive da imagem de uma elite decadente, e segue atrelada ao ranço de nobreza de épocas passadas. Nem mesmo o filho a persuade a investir em um posicionamento distinto, outra fonte de poder capaz de alterar as suas relações, mas ela assume tal posição exatamente porque crê que, mesmo ultrapassada, ela ainda lhe garante, como mulher naquele sertão patriarcal, certo poder relativo.

Em *Faca*, uma forte concorrente a representante da categoria de personagens de Brito⁸⁹ que carrega mais fortemente os traços da cultura hierarquizada, patriarcal e tradicional da heráldica sertaneja é a senhora Catarina Macrina.

Ela carrega consigo todos os indícios: o vínculo indestrutível com as gerações passadas e o apreço à árvore genealógica piamente guardada num baú, que também traz

⁸⁹ No romance *Galiléia*, o tio Salomão é o personagem que tem mais enraizados os traços dessa cultura.

a memória da herança falida da família. Sua visão do mundo é masculinizada, a partir da qual iguala e rebaixa todas as mulheres, considerando que “Mulher tem muitas e você [o filho] pode arranjar outra” (p.43). Ela tem preferência a um de seus descendentes, justamente o que – depois se sabe – conquistou e fugiu com a noiva do irmão, e deposita no outro, que não dá valor à tradição familiar, todo seu rancor e insatisfação com os rumos que o destino traçou para si.

O título da narrativa já anuncia o transtorno radical que tomará a trajetória das personagens, como um choque de realidade ou um tapa na cara de quem se faz cego ao mundo em redor. Após um período de brava segura, são comuns os redemoinhos no sertão, que vêm como um pequeno e pontual furacão e mudam a disposição das coisas, mas não sem antes causar grande transformação (às vezes tragédia) por onde passam.

A história trata do obscuro e repentino desaparecimento da noiva do filho mais velho de Catarina Macrina, do conseqüente inconformismo dele com a situação, e da estranha indiferença dela quanto ao caso. O enredo principal é emoldurado por um ambiente caracterizador dos personagens que o habitam e das circunstâncias em que se desenrolam os fatos. É o sertão dos Inhamuns em tempos de ruína da glória das grandes famílias que o povoaram, nos primórdios da era pós-colonial. Envolve a mãe uma atmosfera de desvelada futilidade, num sertão que vê seus braços desmoronarem sem mais qualquer utilidade, desprovidos da impositiva e também invisível força moral de épocas anteriores.

O conto se passa num clima de outubro, cujo vento estiado prenuncia a chegada distante das esparsas primeiras chuvas, soprando consigo poeira e folhas secas, aumentando o aspecto de abandono das habitações.

Desgostosa da condição em que vive naquele momento, Catarina utiliza seu tempo apenas para atividades que ainda lhe trazem algum contentamento. Rememorar a boa fortuna de seus antepassados, reavivando uma lembrança e a ilusão de um poder já há muito perdido era um de seus prazeres. O outro era tocar o piano, objeto símbolo de uma dinastia de posses e domínio aquisitivo, pois que destoava em tamanho e funcionalidade à realidade local. Ela mesma diz ao filho, Leonardo Bezerra:

Fico imaginando como transportaram o piano para esse sertão. Dizem que os sulcos na beira do rio Jucá são marcas das rodas do carro-de-boi. Já passou mais de um século e elas ainda estão ali, atestando a vontade de nossa família. Seu bisavô era um homem de ferro (p.38).

Mas ela não percebe que, na sua fala mesma, o passar do tempo aparece como um alerta de que alguns hábitos já deviam ter sido ultrapassados, e que não se vive de chorar o passado ou de adorá-lo eternamente enquanto vê o presente apenas passar diante dos olhos. Afinal, mesmo com toda a pompa e glória conquistadas um dia, esse dia “já faz mais de um século”. O próprio piano desafinado que ela continuava a dedilhar e de onde tentava arrancar uma melodia era um último esforço inútil de avisá-la de que tudo o que estava vivendo estava fora de compasso. Amargurada pela solidão e pelo esquecimento, ela guardava um segredo e acobertava uma vil traição familiar.

A personagem tinha rancor em seu coração. E infelizmente para o filho, uma fala lúcida de Catarina era apenas resquício de uma mente que um dia fora sã, mas agora era bastante perturbada, e vinha sempre acompanhada de um destemperado atirado no peito de quem está mais próximo, o único a quem ela ainda tinha por perto. Na sequência do relato sobre o piano ela dispara, comparando-o ao bisavô: “Não era um fraco como você” (*idem*). A mãe achava-o fraco, pois ele tinha sentimentos, era homem que chorava e sofria sem vergonha, se abalava pela perda da mulher amada. Para ela, muito enraizada na cultura patriarcal de sua família e do sertão que habitava, homens deveriam ser “fortes” e superiores, onde não cabem dores de amor.

Seus hábitos preferidos também demonstram seu enraizamento nessa mentalidade hierarquizada e exclusiva. Ela guardava num baú as cinco árvores genealógicas de sua avó Macrina, com os quatro sobrenomes que asseguravam sua origem nobre. E, “quando a fragilidade do presente não conseguia mantê-los, apelava para os ancestrais, ricos e poderosos” (*idem*), pedindo ao filho que retomasse e rememorasse cada um dos indivíduos construtores daquele império familiar.

O piano era outra de suas práticas. Lá era onde, de fato, ela ainda mantinha sua altivez feminina, o que fazia até mesmo o filho maltratado voltar a admirar a mãe. Leonardo pediu que ela tocasse uma música bastante simbólica dos seus desejos e anseios: “*Gratidão de Amor*”. E de certo era somente isto que ele desejava na vida: gratidão por seu amor incondicional, devoto, inocente. Mas nem perto disso fora concedido a ele, nem por parte da progenitora, muito menos por conta da mulher amada, que o traía fugindo com seu irmão.

Conforme a descrição do narrador, parece mesmo que Catarina Macrina atendia ao pedido unicamente por puro orgulho e pose próprios:

Catarina de Albuquerque Bezerra arrumou o *vestido preto até os pés*. Retocando os cabelos e pondo em realce o *rosário de contas de porcelana e ouro*, executou a valsa pedida. Orientava-se por uma partitura escrita com *letra trêmula*. As *mãos sem agilidade desobedeciam à vontade da alma*. Os sons arrancados do teclado, na planície de lajedos, chocavam-se contra o vento e os cacarejos das galinhas. A cada nota aguda o piano ameaçava se partir sobre o chão de tijoleira esburacada, *conclamando a casa a também desmoronar sobre aqueles dois sobreviventes do estio* (*idem* [grifo meu]).

A apresentação da cena exige um olhar mais acurado sobre a personalidade que se construiu para essa personagem. Sua indumentária comprova o estado de espírito em que ela vive: o vestido preto coberto até os pés escancara o luto em que a mulher se encerrou. Em realce o rosário, sempre junto ao peito, como um poder único perante o qual ela ainda se curva e respeita, uma força maior que qualquer posse no mundo, a religião como um olhar superior que vigia cada ação dos indivíduos terrenos.

Aqui, a sua ligação extrema com a crença e a fé pode ser interpretada também à luz dos críticos do romance de 30, que frisavam a oposição entre uma ilusória sensação de acomodação e conformidade que a religião proporciona, e a revolução que a esquerda pretendia. Esse contraste segue ainda muito presente nas estruturas sociais das narrativas de Brito. O rezar é para a personagem Catarina, bem como o tocar o piano, uma fuga da realidade transtornante, um passaporte para um não-lugar em que ela apenas descansa: não pensa, não teme, não sofre, não (se) culpa. Em sua reza seus pecados eram perdoados, ela não precisa agir, reagir ou transformar-se.

A prepotência com a qual ela se alça às notas requeridas pelo filho não afina com a energia que pesa na casa, prestes a desmoronar sobre eles. A melodia suscitava em Leonardo os dolorosos sentimentos da perda e do não-saber, pois ele desconhecia tanto a causa da fuga da noiva (aliás, ainda não sabia nem que tratava-se de uma fuga, não um simples desaparecimento), quanto seu paradeiro. Ele permanecia absorto, aumentando a distância entre mãe e filho com longos tempos em silêncio, o ouvido atento aos barulhos que vinham de fora. A mãe, sempre calada, obrigava-o a ouvir a própria voz repetidas vezes, “um recitativo que sabia de cor, de tanto escutar-se naquele mundo de ausências” (p.39).

O conto é todo narrado em terceira pessoa e usa do discurso direto para transcrever as falas das personagens. Um narrador passivo, não emite julgamentos explícitos, mas se refere à matriarca como uma entidade, ora entoando o nome por completo, ora repetindo apenas dois deles, mas sempre o primeiro acompanhado de um dos sobrenomes subsequentes. Tal recurso é utilizado para reforçar o poder da família

Macrina, mas, além disso, a devoção que a própria mulher tem pela sua nobre descendência. Se a personagem tomasse o lugar do leitor, se sentiria honrada em ver seu nome pronunciado com tamanha pompa, que considera ser-lhe de direito.

Catarina amava o piano mais do que qualquer outra coisa naquela sua vida vazia, e não sobreviveria sem ele. Quando parava de tocar, “fechava a tampa com um cuidado extremo, cobrindo-o com uma colcha de seda, bordada a fios dourados. Igual desvelo tinha por seu caderno de música, trancando-o à chave numa gaveta de cômoda” (*idem*).

O esmero que tinha com os objetos pessoais que lhe davam prazer passava longe na hora da limpeza e o cuidado com a casa. Sentada, ela soltava os longos cabelos e penteava-os sem parar com um pente de chifre de boi. “Nas palmas das mãos, enrolava em pequenos novelos emaranhados os fios que caíam. Deixava o vento transportá-los pela casa, aumentando a sujeira reinante” (p.39).

Há uma única passagem em que o narrador se permite uma constatação, como que saudoso de Elzira, a noiva fugida de Leonardo. Aliás, como se transmitisse os pensamentos do próprio, que, no momento anterior à observação do narrador, “levantou-se da cadeira em que se abandonara e debruçou-se na janela de arco batido” (p.38). A passagem expõe a falta de esforço de Catarina para a arrumação da casa: “Não tinha forças para cuidados domésticos, e o filho mal alimentava os cavalos (...). *Quando Elzira vivia com eles, era diferente*” (p.39 [grifo meu]).

Tanto o filho quanto a mãe, já displicentes com a vida, não cuidavam mais da casa ou de si:

Indiferente à seca, Leonardo olhou o céu escancaradamente azul, sem mancha de nuvem que promettesse chuva. As aves de arribação passavam aos bandos e ele não se animava a dar um tiro. (...) Não plantava nem colhia. O criatório da fazenda resumia-se a meia dúzia de galinhas. As terras transformavam-se em pasto (p.40).

Isso faz com que o próprio narrador, que parece também estar presente na cena, deixe transparecer o sentimento da falta que Elzira faz. E essa “fala” dele marca a importância desta outra personagem – também mulher – no desenrolar da narrativa.

Elzira é a causa da desgraça do filho e, por conseguinte – como se verá depois –, também da mãe. Ela, então, ainda que sem atentar para as consequências de seus atos, é incumbida pela própria Catarina, que acoberta sua fuga e deposita nela certa confiança, da responsabilidade de dar continuidade à dinastia Macrina Cavalcante de Albuquerque Bezerra, uma das mais importantes famílias da região dos Inhamuns e guardiã da

tradição sertaneja. A linhagem tinha como últimos descendentes apenas Catarina, Leonardo e seu irmão, com quem Elzira havia partido. O fardo é grande e pesado para uma jovem fugida do sertão.

Leonardo e a mãe tinham uma estranha relação desde que o irmão fora embora. Ela repetia seus relatos mil vezes, mas “falava para ninguém” (*idem*), enquanto ele já havia saído de casa e a deixado proseando sozinha, temas passados e futilidades que só a ela interessavam:

Eu refiz a conta do tempo e acho que os sulcos no barreiro do rio Jucá têm perto de cento e vinte anos. Foi a maior cheia de que se tem notícia. O carro-de-bois atravessou a lama e deixou a marca das rodas. Ele estava muito pesado. Além do piano, transportava um monte de móveis. Tudo vindo da Europa. Seu bisavô gostava de luxo. (...) Nunca mais o rio encheu o bastante para apagar as marcas (p.39).

Quando o filho retorna à casa, ela, que não abandona sua cadeira de balanço de onde tudo vê, mas nada sabe, pede que ele pegue as árvores genealógicas da estirpe e leia a de número três. Ele abre um baú de cedro, taxeadado com as iniciais da família, e retirou os papéis amarelados forrados a pano com muito cuidado.

Pedro Cavalcanti de Albuquerque era filho de Manoel Gonçalves de Siqueira, Cavaleiro da Ordem de Cristo, e de D. Isabel Cavalcanti; neto paterno de Pedro Gonçalves Siqueira; neto materno de Antonio Cavalcanti de Albuquerque, fidalgo da casa real, que governou as capitanias do Grão Pará e Maranhão, pelos anos de 1630; bisneto de Felipe Cavalcanti, fidalgo florentino, e de D. Catarina de Albuquerque, a velha⁹⁰ ... (p.41)

A passagem é a prova da heráldica sertaneja ainda bastante enraizada mesmo num tempo futuro, onde já existiam rádios, telefones e aviões, e “já distante há mais de século” da época do povoamento da região; um tempo de mulheres que escolhem e fogem com suas escolhas abraçadas ao peito. Há ainda mulheres outras, nesse mesmo sertão e nessa época, que, como Catarina, preferem se ater à tradição patriarcal de ser e existir à sombra do nome do homem que a cerca (seja do pai, avô, bisavô ou marido).

Vê-se na descrição da genealogia que as mulheres só são citadas quando “mãe de” ou “esposa de”. Mesmo assim, era a herança que Catarina havia recebido, e a que sabia venerar; ela desconhecia outro modo de ver as coisas, uma forma distinta de olhar o mundo. Já Leonardo é consciente de que essa memória pertence a uma herança falida:

- Olhe aí se Cavalcante é com “e” ou “i”.
- Com “i”. Em todos os nomes.

⁹⁰ V. análise dos nomes dos personagens no subcapítulo 2.2.1 – “Um projeto de nomes”.

- Meu pai era um desleixado. Morro e não perdôo ele. Registrou todos os filhos com o Cavalcante escrito com “e”. Tenho vontade de mandar refazer meu registro antes de morrer.
- Que importância tem isso? Não somos mais nada. Da família só guardamos o piano, uns móveis capengas e essa casa, ameaçando cair.
- Você nunca teve orgulho do seu nome. Foi sempre um morto nas calças. Seu irmão, não. Jamais baixou a cabeça. Pronunciava os nossos sobrenomes como os antepassados, que eram donos desses sertões.
- E está enterrado com todos eles. Morto com vinte e oito anos (*idem*).

Com a provocação, Catarina incita a discórdia e a dor do filho, pedindo que ele leia a árvore de número cinco, a última encontrada no baú da avó Macrina, e que contém a ascendência de sua (ex-) mulher, Elzira: “Ela tem nas veias o melhor sangue espanhol” (*idem*). Tal qualificação justifica a tendência da sogra em gostar da nora, e também a propensão desta última à liberdade, sendo o povo da península hispânica guerreiro e conquistador como os bisavós de Catarina.

As colônias espanholas sempre valorizaram a liberdade, que permitiu a fundação de universidades e favoreceu o desenvolvimento científico em algumas regiões da América Espanhola. Nas colônias foi desenvolvida uma intensa atividade intelectual. As idéias iluministas eram aí mais conhecidas e difundidas, principalmente por quem tinha acesso tanto a escolas superiores quanto a livros, publicações e jornais. Nesta época, algumas mulheres juntaram-se à tendência iluminadora e emancipatória. O ideal de liberdade também inspirou e influenciou as classes populares, sempre na luta pela independência. O fato de Elzira ser descendente de espanhóis é significativo para localizá-la nessa ideologia mais liberal, que não se calça apenas de discursos hegemônicos, mas já passa a pensar e agir de acordo com suas próprias convicções.

Esnobando a categoria genealógica de Elzira, Leonardo zomba de sua própria sorte: “E me deixou por um cigano sem futuro, que roubava cavalos e galinhas com o seu bando. A senhora mesma me disse que foi com eles que ela fugiu” (p.42). Em seguida a mãe retruca: “Não quero falar nisso! Você não merecia Elzira. Sempre foi um tolo. Leia!” (*idem*).

Ele se recusa a continuar a leitura, alegando estar cansado do ranço de nobreza da mãe, e cobra uma posição da matriarca quanto à sua agonia: “A senhora nunca tomou meu partido, nem sentiu a minha perda. Até parece que ficou feliz com a minha desgraça” (*idem*).

Leonardo estranhava a total falta de compaixão da mãe com o seu dano, mas, mais ainda, estranhava a falta do luto dela com relação à morte do filho predileto, que ela inventara para poder acobertar a fuga dele com Elzira, e não ter de contar a verdade ao irmão duplamente traído e abandonado.

No fim das contas, ainda que por vias tortas, Catarina zelara pela sanidade e não queria causar mais dor ao filho desde sempre e por todos renegado. Ela foi cúmplice da fuga do casal, pois queria mesmo era ver casado o descendente de seu maior apreço com a moça do “mais puro sangue espanhol”. O que pôde fazer foi amenizar o sofrimento daquele que ficava em sua companhia. E mentiu.

Nesse momento, após atirar os papéis genealógicos no chão, trespassado pelas lembranças dolorosas, Leonardo havia corrido para o lugar onde supostamente a mãe enterrara o irmão, um cemitério de família, junto a um curral abandonado, construído pelos ancestrais:

No mármore, vindo de longe, quando a família imperava faustosa no sertão, estavam impressos os nomes de alguns avós. Leonardo desenhara com o seu canivete, em letras toscas, o nome Manoel Bezerra, omitindo dois sobrenomes ilustres, provocando o furor materno (*idem*).

Catarina Cardoso da Rocha Rezende Macrina, a primeira matriarca da família Macrina, casara-se, em segundas núpcias, com o maior sesmeiro dos Inhamuns, Francisco Alves Feitosa, o patriarca da família. Os descendentes, portanto, carregaram no sangue a herança portuguesa dos Feitosa e, com ela, uma fervorosa religiosidade. A última Catarina Macrina, como não podia deixar de ser, orgulhosa de sua origem, levou consigo o hábito até a o fim dos dias.

Catarina Macrina Cavalcante de Albuquerque Bezerra deixara posta numa tigela de louça, sobre a mesa sem toalha, a comida feita com desleixo para o filho, e deu início a seu calvário cotidiano:

Sentou-se numa cadeira de balanço, com a palha indiana rota, ameaçando derrubá-la. Desassombrada, ritmava nos pés o vai-vem da cadeira, entregando-se ao torpor do embalo. Antes de se deitar para um sono curto, rezava o terço da tarde. As ave-marias em porcelana, os pai-nossos em ouro, a Salve-Rainha e o Creio-em-Deus-Pai também no metal precioso (*idem*).

Leonardo se perguntou, enquanto mastigava a comida, “em troca de que favores a mãe debulhava aquelas contas. Fechava-se em mutismo nas horas marianas de reza: um terço pela madrugada, outro ao meio-dia e o terceiro ao anoitecer” (p.43). Em meio a tanta culpa, medo e solidão, a mulher se protegia numa auréola de santidade, e, a não

ser que fosse um assunto de seu bel interesse, se mantinha “entre os santos, indiferente às questões do corpo” (*idem*). Essa era sua forma de fuga do mundo externo: entregava-se à reza ou ao piano.

De certo, ela só abandonou o terço quando ouviu o filho falar que se encontrasse na rua o bando de ciganos com quem Elzira fugira, matava os dois traidores. Sobressaltada com a ideia de que o filho pudesse descobrir a mentira e, assim, de quedar-se sozinha, Catarina aconselhou: “Não faça essa besteira que você vai preso. Quem toma conta de mim?” (*idem*). E disse ainda para Leonardo deixar de lado esse rancor de macho, justificando que a nora fugira porque quis.

Indignado pelo orgulho da mãe, bem como a “honra da família”, tão prezados por ela mesma, nunca terem sido abalados com o abandono que sofrera, Leonardo questiona por que razões ela nunca permitira que ele corresse atrás dos ciganos e trouxesse Elzira de volta. Neste ponto, ainda ferido, mas menos torpe, o homem já desconfiado começa a fundamentar suas suspeitas. A desculpa da mãe contraditória, que em momentos antes havia destacado o nobre sangue espanhol da nora, é a de que “mulher tem muitas”, e ele podia arranjar outra.

Leonardo estava ausente em viagem, quando da fuga de Elzira. No retorno, chorou sozinho a perda da mulher, e também sentiu a falta do irmão, que morrera de uma febre repentina. A mãe contara que o havia enterrado sozinha. “Leonardo o amava, apesar de sabê-lo preferido. Herdara do pai, pouco nobre, uma brutalidade no querer e um sentimento de derrota” (p.44).

Nesta última frase, o narrador impute ao pai, “pouco nobre”, o estigma de fracassado, deixando o poder para a mãe, cuja família dominou o sertão por muitas gerações. A propósito, essa mesma família descende de dois grandes nomes, como já foi dito acima: Catarina Macrina, a primeira, e Francisco Alves Feitosa.

Este último foi o maior barão de terras dos Inhamuns e deixou considerável prole. Mas ele sequer é citado na genealogia guardada no baú pela mãe de Leonardo. Toda a importância familiar tão frisada por esta personagem está alocada na figura materna de d. Catarina Macrina e suas sucessoras de peso. Ou seja, não são citadas com destaque todas as outras mulheres na genealogia familiar, o poder está focado apenas nas mãos daquelas que marcaram sua importância na história, que mantiveram a origem tradicional. É isto que Catarina almeja, e foi o que também Elzira seguiu eximamente,

tomando as rédeas de sua vida e escolhendo o destino que quis para ser feliz. Por isso a sogra a admira e protege, mesmo pagando o preço do sofrimento do filho.

Entristecido e amargurado, Leonardo foi enfraquecido pelo amor à mulher, e perdeu seu vigor físico. Ele renunciou às viagens com os tropeiros e estabeleceu seu posto em casa: “Quando o mundo já falava por rádios e telefones e os aviões cortavam os céus, os sertões ainda se abasteciam nos lombos de burros e cavalos de carga. Tocara-lhe renunciar a esse mundo que um dia pensara desbravar” (*idem*). A noite trazia a lembrança de paisagens longínquas que sonhara visitar. Elzira deixara seu coração trancado e jogara a chave fora, pelas estradas que percorreu fugida ao longo do sertão.

Quando escuta distante os tinidos e sinos, ele não tem dúvidas que são os ciganos, falsos ladrões de sua felicidade, e pensa em resgatar Elzira. Vai buscar, então, uma faca antiga, “de cabo trabalhado em osso” (p.45), que ganhara do pai quando completara quatorze anos.

A simbologia da faca de osso também é bastante expressiva. Na pré-história, o homem em desvantagem de força frente aos predadores a utilizava como última defesa. E Leonardo, apesar da fúria e revolta com que se precipitava contra os ciganos, sentia-se em desvantagem. Seja porque afinal tinha sido ele quem perdeu a esposa, seja pelo fato de ele ser o filho rechaçado pela mãe.

Para o povo indígena norte-americano Sioux⁹¹, as facas de osso também possuíam um profundo significado, e possuem ainda hoje para as pessoas que praticam o xamanismo. O osso representa todas as criaturas vertebradas que existem sobre a Terra, no céu e sob as águas. Por isso, toda vez que uma faca de osso é retirada da bainha por um guerreiro, representa o renascimento de tudo o que existe, porque nos lembra que tudo, um dia, brotou da Mãe Terra e, depois de cumprir seu ciclo de vida, voltará para ela. Ela significa, portanto, renascimento e fechamento de um ciclo.

De fato, foi a partir de tal iniciativa que o filho de Catarina descobriu toda a verdade. Foi enfrentando os ciganos com sua faca de osso que pôde fechar o seu ciclo de desconhecimento, sofrimento, ódio e desejo de vingança; ele finalmente conseguiu solucionar o mistério sobre o desaparecimento repentino de sua esposa e do irmão. A

⁹¹ Tirado de: <http://www.tatankaishca.com.br/aespiriteasimbolog.html>. Acessado em: 15/06/2011.

partir dali ele renasce, quando expurga toda a raiva, desamparo e indignação cavando na esperança de desenterrar o corpo do irmão que no fundo sabe que não irá encontrar.

Os ossos também podem significar o que há de indestrutível no corpo, são índices da alma. Na teoria psicológica, os ossos representam, arquetipicamente, aquilo que não pode nunca ser destruído. A sua presença nas histórias revela essencialmente que existe algo na psique que é difícil de destruir.

E aí, podemos ler de forma que esse “algo que não se destrói” seja o tradicionalismo patriarcal cravado na alma sertaneja, um ranço de nobreza e de apego, como o da mãe que luta contra a felicidade do filho em prol do “bem maior”, que é a sucessão gloriosa da família. Afinal, considerando Leonardo um “fraco”, ela não poderia crer que seus descendentes dariam sequência à fortuna que os ancestrais tanto lutaram para conquistar.

Leonardo, então, de faca na cintura, diz à mãe que quer dar rumo novo à sua vida e para isso vai buscar a mulher perdida. “Como se tivesse sido mordida por uma cascavel, Catarina Macrina pulou da cadeira: Não vá! Não faça isso!” (p.46). “Vou! E mato ela se não quiser vir” sentenciou o homem. Sentindo-se como que picada com o próprio veneno, a mãe sentou-se de frente para o oratório,

onde mal se adivinhavam as cores de um *passado barroco* e os detalhes em folha de ouro. A *Conceição, sem coroa ou esplendor*, lembrava um fausto que a senhora do solar Cavalcanti de Albuquerque teimava em não esquecer (*idem* [grifos meus]).

A descrição da santa “sem coroa ou esplendor” e a referência a um passado “barroco” dizem respeito à herança falida a que Catarina não queria se desapegar ou esquecer. Sua última esperança residia toda no filho Manoel Bezerra, de quem contemplava com idolatria o “rosto orgulhoso e seguro que [Leonardo] nunca conseguira ter” (*idem*). Este sempre soube a preferência da mãe, que não sabia disfarçá-la. Na passagem a seguir, enquanto amolava a faca que recuperava o gume, o personagem Leonardo relembra todos os desconfortos que teve com a mãe:

Eu me fazia nas estradas, tocando comboios e gado, já que não dava para o piano, como ele. (...) Manoel era fino como os Cavalcanti de Albuquerque. Eu era farinha grossa, como os Bezerra de meu pai. Manoel compensava o esforço do bisavô ter mandado buscar um piano tão longe, e uma professora na capital. Eu fora feito para os trabalhos pesados. Cantarolava as minhas valsas e a senhora anotava, sempre com má vontade. Manoel enchia cadernos e mais cadernos de composições. (...) Quando eu trouxe Elzira para casa, depois de um ano de viagem, a senhora não acreditou que ela tivesse me aceitado como marido. Era bonita e delicada demais para mim. E tinha o

sobrenome Monte, do ilustre visconde que foi dono de metade desse sertão, há mais de duzentos anos (p.46-47).

Toda sua agonia era vã. Leonardo não conseguia tirar a mãe da absorção que a reza lhe trazia. Na noite em que o filho sairia atrás da verdade ela começou mais cedo sua “purificação”. Ela permanecia estática, apenas a mover os dedos no debulho das contas do rosário, “os pai-nossos se arrastavam sem fim” (p.48). “Na planície habitada pela caatinga seca e por animais rastejantes, o único ruído era o do silêncio” (*idem*).

Na reza de Catarina, segundo o narrador, os nomes dos antepassados gloriosos misturavam-se aos dos santos, já embaralhando a quem e a quê, de fato, ia sua devoção. Ela idolatrava aos ancestrais como a deuses ou santos. Os “cavaleiros da ordem de Cristo” pareciam o próprio Cristo, da forma com que eram louvados. Ela entoava pela milionésima vez a genealogia decorada da família, “numa hagiologia profana de conquistadores sem escrúpulos” (*idem*):

Brazia Monteiro se casou com Pedro Cavalcanti de Albuquerque, em 11 de janeiro de 1625, sendo esse fidalgo Cavaleiro da Casa Real e professo na Ordem de Cristo, que na guerra contra os holandeses foi Capitão de Infantaria, e que era filho de Manoel Gonçalves Siqueira, Cavaleiro da Ordem de Cristo e primeiro marido de dona Isabel Cavalcanti, cuja descendência se acha na arvora número 1. Do casamento de Brazia Monteiro e Pedro Cavalcanti de Albuquerque nasceu a filha única dona Úrsula Cavalcanti de Albuquerque... (*idem*).

Depois de tanta “oração”, evocando os ancestrais para olhar por Leonardo e pela manutenção da glória da família, Catarina foi dormir. No dia seguinte, somente o piano seria o único consolo que lhe tiraria do marasmo e a reanimaria: “Um esquecimento do presente subia em ondas de enlevo pelos dedos calejados, feitos apenas para a música, *sem outra intenção na vida*” (p.49 [grifo meu]).

O filho chegava à porta, “num tamanho que nunca teve, crescido mais de dois palmos. Os cabelos soltos do chapéu, o rosto manchado de sangue, as mãos sem encontrar bolsos onde se guardar” (*idem*). Transfigurado pela ira e pela coragem, Leonardo adquirira nova figura representada aos olhos da mãe e também do narrador, que ao longo da narrativa toda o diminui, em concordância com a opinião da mãe, e agora o vê de outra forma, superior àquela de antes.

Certo de que sua busca fora em vão, ele questiona a mãe, inquisitivo: “Dona Catarina Macrina Cavalcante de Albuquerque Bezerra, com quem fugiu minha mulher Elzira do Monte?” (*idem*). A velha procurou a cadeira de balanços e não se deixou abalar. Manteve a mentira: “Com os ciganos – respondeu com frieza. – Você não

encontrou ela?” (*idem*). Tinha os olhos vidrados de uma morta. Encarava-o, mas apenas no plano físico.

Nesse momento da narrativa o personagem Leonardo já está enlouquecido, mas a mãe mantém-se impávida ante a fúria do filho. Mais importa defender a honra da família, que seguira com bons e legítimos representantes. É o que deseja a velha, e pelo que ela lutará até o fim.

No momento, o narrador conta que ela postou-se na sua cadeira cativa de balanço, procurando conforto naqueles que poderiam ser seus últimos suspiros de vida. É narrado que a matriarca estava coberta por um xale bordado antigo, herança de uma tia-avó, e que também traz consigo forte significado. A matriarca não se cobria do frio que se renunciava – seja o da madrugada ou o da morte –, mas usava-o como um manto em sua própria defesa, exibido como uma bandeira pela qual lutou mesmo ao fim de seus dias. Como se aquele xale, que representa a tradição e a herança da família, justificasse a sua causa, a redimisse de seus pecados contra o renegado rebento; como se de fato “os fins justificassem os meios”.

Leonardo não cansava em questionar a mãe, decidido a conseguir uma resposta real: “Dona Catarina Macrina, por que a senhora nunca pranteou seu filho Manoel?” (p.50). “Com os ciganos” (*idem*) – foi novamente a resposta surda da mãe. Pensando conseguir abalá-la, o filho mexeu no que de mais apreço tinha para ela depois do sobrenome: o piano.

As cenas da fúria de Leonardo são bastante dramáticas e reais, pode-se sentir através do texto a atmosfera angustiante em que está preso o personagem. E, mais uma vez, o enredo é narrado com extrema e criteriosa descrição, como se passasse um filme às vistas do leitor, que pode quase sentir o “vento soprando nos telhados”:

Com o ímpeto de quem rompe com o mundo, Leonardo Bezerra quebrou uma das teclas do piano e atirou-a aos pés da mãe. Repetia a pergunta obsessiva, obtendo a mesma resposta monocórdia, nota única, afinada com a voz de sua dona: Com os ciganos. A cada tecla arrancada e atirada aos pés da mãe, Leonardo percebia o envelhecimento do rosto que se guardara em frescor por tantos anos, escondendo um resto de juventude (*idem*).

(...)

O peito rasgava a camisa, na violência dos soluços. As mãos, dormentes do esforço de manejar a faca e o martelo, no exercício de destruir, suplicavam descanso. Restava a última tecla daquele instrumento de cordas, trazido de longe, um mimo em desertos de sertão, onde a música mais alegre é a do vento soprando nos telhados (*idem*).

A mãe tinha em suas mãos o poder de tirar de vez ou de oferecer novamente ao filho a capacidade de amar, mas sua escolha era continuar a responder apenas “Com os ciganos”. Ele, que só amou a ela e à esposa, ambas traidoras e desdenhosas de seus sentimentos, agora certamente nunca mais amaria a ninguém:

Um esturro de animal ferido ameaçou os alicerces da casa. Com uma força desmedida, Leonardo partiu a tecla do piano e atirou-a no rosto da mãe, esperando assistir a sua morte. Correu para o quarto de ferramentas, voltando com uma enxada. A terra estava seca da estiagem, mas ele cavaria com afinco, revolvendo o mármore da sepultura dos avós. A mãe tivera forças para enterrar seu irmão. Mais força teria ele para desenterrá-lo, se estivesse ali (p.50-51).

Assim dá-se o desfecho do conto, a partir do qual não fica claro o fim efetivo que leva Catarina, mas certamente não é o que ela esperava ao inventar a história ao filho, pensando proteger a honra e o sucesso da “família”, em nome da qual ela tudo faria. Mas que família é esta, já que ela não protege ao próprio filho? Sua idolatria vai apenas ao nome, a um brasão há muito perdido na poeira, que já despencara junto com a riqueza daquele sertão abandonado, mas que a memória da personagem mantém intacto.

Catarina vive uma vida que não é sua, mas de outras pessoas; ela reaviva no presente, pelas lembranças, o que viveram outrora seus antepassados. É uma mulher sem vida própria, que arruína a existência de quem a cerca por conta de um ilusório ideal. Mesmo sendo o preferido, Manoel também fugira, sem mais procurar a mãe. Nem mesmo ele quis ficar em sua companhia.

Tampouco se tem conhecimento, ao fim da narrativa, da decisão que Leonardo tomara após ter a prova que precisava de que seu irmão não está morto e que com toda certeza fugira com sua esposa. Ele pode morrer de desgosto, matar-se, matar a mãe, ou mesmo vagar pelas estradas do sertão tocando aboios e gado, como era de seu hábito.

O que se sabe de certo é, pois, que foi uma mulher, uma velha Macrina, tal qual a que iniciara a estirpe até se chegar àquela geração, que decidira o destino daquele filho, e do outro; e também da nora. Enfim, fora ela quem definiu a continuidade dos Cavalcante de Albuquerque Bezerra (e tanto fazia ser Cavalcante com “i” ou com “e”) e de seus sucessores.

Elzira, por sua vez, deixara, sem remorso, um orgulho de macho ferido, e seguiu seu caminho. Ela também optou pelo filho preferido da sogra. A mentalidade matriarcal da tradição familiar habita, portanto, ambas mulheres. E essa parece ser a mesma ideologia do narrador, que, até ao cabo do conto, utiliza sempre um mesmo e

único sobrenome para caracterizar – e diferenciar – o filho traído, chamando-o apenas Leonardo Bezerra; sobrenome herdado do pai.

Já Manoel era um legítimo descendente dos Cavalcanti de Albuquerque da época de ouro dos Inhamuns, cuja permanência e honra Catarina jurou preservar e que, assim se supõe, é papel de Elzira garantir.

4. Cambará de Lua, o mito

A intenção de deixar a história da guerreira sertaneja como fechamento deste estudo tem justificativa na força mesma de sua personagem principal. Lua parece, para mim, protagonizar não só o último texto da coletânea. Ela é também protagonista entre todas as demais mulheres selecionadas para análise nesta pesquisa. Fato que considero ser, na mesma medida, causa da escolha do autor e dos editores em posicionar o conto como encerramento do livro.

Nas narrativas de Brito, o trágico determina a necessidade urgente de uma esperança que amenize os desastres da seca, a proibição e a privação da liberdade, as investidas frustradas, enfim, as mazelas do cotidiano. O mito de Lua é, para a sociedade dos Inhamuns e também para o leitor, um desses desvios de foco, que acaba por ser, afinal, uma descontração desconcertante.

A ficção nasce do chão histórico. A sombra da escravidão ronda ainda muito fortemente o drama familiar, marcando-o pela brutalidade e violência. Dessa base histórica também provém o imaginário popular, fonte principal de alguns procedimentos decisivos dos narradores, porta-vozes de toda uma comunidade. É sobre essa herança descritiva que atua o desejo de dizer com precisão afiada o modo de ser da terra, da região e dos homens em conflito.

Na novela, segundo o crítico Davi Arrigucci (2003), a observação rápida e precisa da paisagem regional, dos costumes e do ambiente, sem traço de pitoresco – que fica por conta da mística fascinante e fantástica em torno da imagem sobrenatural de Lua –, liga-se ao fundo histórico do próprio argumento, que se vincula à memória da escravidão e se casa, por sua vez, à fantasia romanesca, “para constituir essa espécie de saga nordestina que é ‘Lua Cambará’” (BRITO, 2003, p.179).

Conta o narrador que o povo, nos Inhamuns, só conhecia inverno e verão. No tempo da narrativa, os homens dividiam suas horas entre os cuidados das propriedades herdadas e o ofício de boiadeiro, “tocando rebanhos de gado pelas estradas” (p.141). As imagens que aparecem do sertão retratam um ambiente rústico, de simplicidade, onde a natureza era maior que a opulência material. As próprias terras, consideradas bens, propriedades, mais possuíam a seus moradores do que o contrário. Enquanto eles se digladiam e se eliminam uns aos outros para definir quem serão os verdadeiros “donos”, a terra permanece intacta, o rio corre com seu fluxo.

Cenas mostram uma realidade pacata de sertão, que logo será transformada por um furacão de nome feminino:

Até sei como meu pai preparava sua cama, debaixo de um juazeiro encorpado. Um pano grosso de algodão, tecido em tear manual, e a sela por travesseiro. Vejo-o acendendo o cigarro, de fumo de Arapiraca. E Argemiro Bispo, seu vaqueiro quase sombra, assando um pedaço de carneiro, nas brasas de lenha de angico (p.142).

As casas principais das fazendas mais abastadas ostentavam a riqueza de seus donos, “com suas cento e catorze portas e janelas no todo, contadas e recontadas. Na frente, quatro pedestais de mármore de Carrara, encimados por estátuas de mesmo magma e procedência” (p.144).

O tempo das águas era curto naquela planície estranha a todos – “aos guerreiros índios, antigos donos da terra, sem memória do passado; aos negros, vindos de longe, que a pisam de pés descalços; e aos cavaleiros brancos, montados nos seus cavalos, assenhorados em proprietários” (p.150) –, e “a secura penetrava as entranhas de todos os seres vivos” (p.154).

Os vaqueiros cumpriam seus deveres e corriam atrás de boi desgarrado mesmo no fervor do sol quente do meio-dia, “quando mais eco faz o estouro dos rifles e mais rebrilham os punhais portugueses, trazidos pelos colonizadores, esquecidos do sangue vertido em mortes, limpos da memória do metal” (p.150).

Lobo Guará, um dos personagens da trama que narra ao menino a saga de Lua, perdeu a sanidade por apaixonar-se pela lenda-fantasma. Mas quando escutou o relato de seu bisavô, ainda não tinha o juízo sem prumo. Era como os outros, “um tropeiro de respeito, que tocava tropas de burro com carregos de rapadura e cachaça” (p.166).

Nesse tempo distante, “o sertão longe, referido vagamente em romances e livros de geografia, ainda era um mundo habitado. O povo não tinha partido para encher as cidades. Inventava o seu existir ali mesmo, com o que a terra oferecia” (*idem*).

Conta o narrador que, como um Don Quixote dos sertões, “o antigo cavaleiro [Lobo Guará] investiu-se em louco. Perambulava nas estradas, um jumento no lugar do cavalo (...). A causa de sua perda foi a paixão pela morta. Já não corria atrás de bois. Perseguiu um fantasma” (*idem*). Era mesmo um “outro” tempo, de um mundo “outro”. Configurações e dinâmicas de vida mudavam num Inhamuns que se metamorfoseava lentamente.

4.1 A representação narrativa

A história conta a saga da filha do sesmeiro Pedro Cambará, rico proprietário de terras no sertão dos Inhamuns. Sem ter deixado herdeiro masculino para cuidar de suas léguas de chão e incontáveis rebanhos de gado, ele mantém relação extraconjugal não-consentida com uma de suas escravas, Negra Maria – mais uma de tantas Marias desafortunadas nesse país da periferia da humanidade.

Do ato consumado nasce Lua Cambará, que ganha este nome por ter nascido em noite de lua. “És o filho homem que não tive” (p.148), diz o pai no leito de morte, encerrando-a na sina que carregará para sempre. Vivendo numa sociedade machista, patriarcal e violenta, Lua precisa lutar com as mesmas armas dos homens para conquistar seu espaço de “senhora” das terras que lhe foram herdadas. A partir da morte do pai ela dá início ao seu destino sangrento e diabólico, que ele próprio prenunciou:

Meu irmão não te reconhece como minha herdeira. Ele vai querer cortar tua cabeça tão logo eu feche os olhos. (...) Prova a coragem que tens, defendendo o que é teu. Encara o lado do teu pai e renega o sangue de tua mãe, do teu povo escravo que só faz te rebaixar. Quebra esse rosário que carregas no pescoço (*idem*).

Assim fez a protagonista para conquistar o que lhe era de direito. A mãe escrava morrera de fome e, antes que fosse entregue aos cuidados do pai, o bebê mamou sangue nos peitos da negra morta, que ainda carregava junto ao peito o rosário “protetor”. Fora a herança materna que lhe coube carregar: o sangue da revolta. Por uma subjetividade que pode ser considerada feminista, se espera de Lua que, tendo conhecimento de sua própria história, ela honre e vingue a mãe, seu espírito feminino (que simboliza a classe das mulheres).

No entanto, ela mantém-se fiel à sua liberdade de escolha e seu potencial de discernimento, e opta por obedecer aos mandos do pai, renegando sua raça, seu povo, seu sangue, sua crença e mesmo seu *gênero* (já que com essa categoria simplista o *status quo* define as diferenças entre homens e mulheres).

Ela é uma mulher que, ao revés do senso comum, requer, encoraja, atíça a traição, o abandono (no caso do vaqueiro Índio, por quem se apaixona), do mesmo modo que o pai fizera com a mãe. Ao mesmo tempo, quem lhe concedeu tamanha força e coragem foi a própria Negra Maria, quando ela bebe do sangue já frio pelos seios

maternos. Mesmo com terreno propício para sua insurreição bandear-se para o lado masculino, Lua prefere descontar sua raiva e fazer vingança numa outra mulher, em Irene; e é nesse movimento de “traição” à sua “classe” que se dá sua desgraça.

O coronel era casado há trinta anos com Laura Francelino, com quem nunca tivera filhos. E sonhava com um descendente homem. Seu desapontamento foi grande quando viu que sua sucessora era “uma menina de raça desprezada, sujeita à escravidão” (p.147). Mas, para surpresa de Pedro Francelino, Lua foi feita mulher, mas com as características masculinas que o pai tanto desejava. “Ela cresceu viçosa” – contava o Doido Guará para o menino:

uma força de homem, um mando no braço igual ao do pai. Do seu sangue branco herdou a vontade de poder, a desobediência às leis de Deus. Da mãe recebeu o rosário, que carregava no pescoço. Tentava negar seu sangue negro, mas a cor da pele não deixava. *Tinha um ciclo lunar e variava a cada lua. Seu nome não foi dado em vão (idem [grifo meu]).*

Sentindo que ia morrer, o pai resolveu reconhecer Lua como filha, o que fez acirrar a ira do irmão, Joaquim Francelino do Cambará, e do sobrinho, Francisco. “Nunca aceitaram seu laço de sangue com a família. Terras estavam em jogo, riquezas” (p.148). A mulher que Lua se tornara crescera sem crença, o rosário que carregava no pescoço e que depois se rompera, era apenas o laço umbilical que tinha com a mãe, a única coisa, além da raiva e revolta dentro de si, que fora passada de Negra Maria.

Sem dó e de punhal na cintura, ela matou o tio, deixando o filho por testemunha – “mulher avultada entre machos” (p.157). Mesmo sem ter tido pena, a alma ficou em migalhas depois da primeira morte de sua carreira: quando o primo a procurou com os olhos, “encontrou a sombra da sua sombra. Seu vulto já montava cavalo em desembestada corrida, precisava molhar-se em águas, os confrangimentos da alma eram muitos” (p.149). Nascia ali um novo Lampião em carcaça de mulher, a justiceira senhora do sertão.

Francisco enterrou o corpo do pai e voltava, “armado em guerra” (p.150), para combater o poder de Lua. Na planície à beira do rio Jaguaribe trava-se, então, uma luta mortal pelo poder das terras dos Cambará, narrada abaixo com calculada minúcia:

De um lado, a cada do Monte do Carmo, onde reina Lua Cambará, esquecida de sua cor; Idelfonso Roldão, o capataz; e João Índio, o mais valente. Quase cento e vinte homens, arrebanhados no grito. Exército louco e mestiço, sem defender tradição de gênese. Zumbis sem medo, arrastados por um poder de mulher. Do outro lado, a casa do Monte Alverne, onde morreram sete filhas fêmeas, todas chamadas Maria, por capricho, até nascer um filho homem, Francisco Francelino do Cambará, este que irá morrer, com um tiro no

coração. Cento e vinte parentes, arregimentados no ódio à bastarda usurpadora, falando em honra, tradições e direitos. Nas cabeças louras, chapéus de feitiço de couro. Cobrindo os corpos viris, gibões e perneiras apertadas. No meio dos inimigos, o rio, limpo das últimas cheias, correndo para o mar com a única certeza: a de que ninguém o atravessará duas vezes. E as ipueiras de águas claras, vermelhas dentro em pouco, do sangue inútil dos mortos (p.151).

A passagem transmite bem como se dava a divisão de poderes nos Inhamuns à época, e a diferença entre o lado que é guiado por uma mulher – mestiços, que não defendem tradição genealógica; e o lado do Monte Alverne, onde o grupo é formado por parentes, onde a tradição familiar é reinante e o patriarcado, a figura masculina e a virilidade imperam (“onde morreram sete filhas fêmeas, todas chamadas Maria, por capricho, até nascer um filho homem”).

No meio dos dois pólos, o rio, corrente, fluido como a História, que não se estagna como os cidadãos enraizados numa tradição arcaica, ultrapassada pela própria imagem de Lua Cambará, aquela mulher que “Tinha um ciclo lunar e variava a cada lua” (p.147), que cruza as fronteiras e os limites para a atuação feminina naquele mundo sertanejo dominado por homens.

A voracidade e excitação que Lua tem e provoca nos outros contrasta com a fixidez e a imobilidade dos habitantes de Monte Alverne (aqui como uma metonímia de todo o sertão dos Inhamuns ou qualquer outro), pontuadas na narrativa pelo forte apoio à tradição patriarcal, que mata filhas nascidas mulheres. Segundo Juliana Santini, “é, portanto, sob o signo da fixidez que se desenham os significados do cotidiano desses personagens” (SANTINI, 2009, p.263). Dessa forma, na narrativa, a estaticidade também se faz pólo irradiador de sentido.

A imobilidade daqueles que ocupam o monte defronte às margens do rio Jaguaribe opõe-se, ainda, ao fluxo do próprio rio, que corta espaços e carrega diferentes tempos e histórias em suas águas.

Mas a tal fixidez, que destoa naquela paisagem de guerra, foi transformada. E Lua Cambará, como o curso do rio, seguiu com sua história. Derrotou os inimigos até que só restassem os fugitivos, ocupou o Monte Alverne e bradou: “A partir de hoje, só existe um *senhor* nessas terras: Eu” (p.152 [grifo meu]). Ela mesma se vê ocupando o lugar que por tradição – e assim é sabido – deveria ser de um homem. Ela própria *se representa* como homem quando trata-se das conquistas de terra e poder.

Na sequência desta fala da personagem, o narrador se impõe e emite uma opinião. Diz ele, quanto a ser Lua o “senhor” daquelas terras: “[senhor...] Que reinaria por muito tempo, se conseguisse sufocar a condição de mulher bastarda e mestiça, único elo que ainda mantinha com a mãe” (*idem*). Aqui, a partir de uma visão também patriarcal e senhorial, ele coloca a desdita e a maldição que acosarão a personagem como consequências de sua descendência, o fato de ser mulher e filha de escrava negra.

Mas isso, no texto, a despeito do julgamento do narrador, se coloca como o fator desencadeador de sua desgraça, mas também de sua fortuna. E de certo, o instinto feminino dentro de si era tão forte que ela não conseguiu sufocá-lo, deixando-o à mostra em seu principal ponto de fraquejo: “As crueldades sem limite, os açoitos recrudescidos dos negros não calavam os desejos do corpo e a ternura por um homem: João Índio” (*idem* [grifo meu]).

A descrição do homem ao qual Lua oferecia seu amor demonstra também o seu enraizamento naquela típica sociedade patriarcal, mesmo apesar da liberdade que tinha. Ele era destemido, valente e viril:

[os vaqueiros] Corriam atrás de um boi desgarrado, menos por necessidade da presa que pelo orgulho de dominá-la. Ninguém se comparava a João, sustentando o cavalo com os joelhos, o peito aberto ao vento, as mãos livres para o ofício da derruba. Lua procurava estar sempre do seu lado. Foi ela quem susteve a cauda do boi tentando passá-la à mão do Índio. João recusou a gentileza, como se rejeitasse o amor de Lua. Deixou o animal escapar, perseguindo-o e derrubando-o sem qualquer ajuda (p.153).

Era como se aceitando sua ajuda, ele passaria a dever algo a ela para sempre. Mas Lua acreditava que não precisava de consentimentos para possuir o que desejava. Característica que herdou de seu pai: “Pedro Francelino do Cambará estava acostumado à posse. Tudo se dobrava frente a ele. O que seus olhos avistavam era dele. Só não tivera de si, nunca, um filho” (p.145).

Quando do ato sexual com Negra Maria, assim descreve o narrador, comparando a mulher aos animais que não resistiam ao senhor: “A mão de Pedro Francelino apertava com força. Não seria uma mulher que iria soltar-se. Quando ele sustinha o rabo de um boi, entre as tenazes dos dedos, o animal não resistia, indo ao chão” (*idem*).

A passagem sugere a animalização da escrava. Como o coronel não tivera filhos com a esposa oficial, a escrava era tida como objeto sexual, como coisa, para fins únicos de satisfação pessoal e reprodução. Esses costumes já eram comprovados desde os tempos da colonização no sertão nordestino. Diz a historiadora Maridan Falci que “É

conhecido e demonstrado, pelo elevado número de filhos naturais e ilegítimos que o século XIX conheceu no Brasil, que o concubinato entre senhor e escrava, duradouro ou passageiro, teve largas extensões” (FALCI, 1997 *apud* PRIORE, 2000, p.275).

Segundo ela, são encontrados registros explícitos dessas ligações em que a escrava era tratada como objeto. Em geral, os senhores que não tiveram filhos *com a* mulher, os tinham *em uma* escrava. Ou seja, “os filhos eram dele *em uma* e não *com uma*” (*idem, ibidem*), demonstrando a clara distinção entre a mulher-esposa e a mulher usada apenas como concubina.

A mulher escrava era praticamente vista como aquela que guarda a semente, mas não co-causadora do nascimento do filho. Ela é a “matéria onde podem unir-se os elementos que produzirão um outro ser” (*idem, ibidem*).

Por isso, para não criar vínculos com a negra escrava, Pedro Francelino recebeu a filha bastarda, mas prometeu não batizar. Só depois, à beira da morte, vendo que não teria herdeiro a quem delegar sua fortuna, reconheceu Lua Cambará como filha e persuadiu-a a livrar-se de todo e qualquer resquício de herança provinda da mãe. A filha seguiu seus conselhos e seus passos. Moldou sua personalidade muito à imagem de fortaleza que tinha do pai. E travava seus laços do mesmo modo como ele fazia.

Lua Cambará também “coisificava”, dessa mesma forma, suas relações pessoais. Tratava o capataz Ildefonso Roldão como mais um de seus escravos, serviçais, e acreditava que com Índio e qualquer outro seria igual. Ela confiava que sua força derrubaria homem ou mulher. Mas Índio foi o único naqueles prados que não se rendera a seus encantos e chantagens. Ele se destacava dos demais por ser fiel a uma única mulher, Irene, “com quem dividia a pobreza e uma jura de amor” (p.152).

O segundo narrador da trama, mesmo em terceira pessoa, insere seu ponto de vista em alguns escusos pontos da narrativa. Como os anteriores acima citados e este, onde o vaqueiro Índio, ao ser questionado por Lua se iria encará-la ou não, se cala: “João calou. Não por medo. *Era antigo no respeito à condição das mulheres*. Sua patroa calçava perneira, vestia gibão e montava cavalo como um homem. Mas a fêmea escapava de dentro de todas as amarras do couro. Só não entrava no seu peito” (p.153 [grifo meu]).

Qual “condição das mulheres” seria esta que sugere o narrador? Logo em seguida de seu comentário ele descreve os dois tipos de mulher que habitam Lua: uma,

livre para se vestir como homem e montar a cavalo; outra, a fêmea escancarada, que lutava para conquistar espaço no coração do homem que ama. “Antiga”, então, não seria a definição que o próprio narrador impute às mulheres? Ele, por sua vez, também está inserido naquela realidade que tem ao patriarca como autoridade maior, e que julga a natureza de Lua “sem escrúpulos” (*idem*).

Tão prodigiosa no montar a cavalo, no correr atrás de boi ou no trato com os vaqueiros seus criados, a mulher era, entretanto, inexperiente quando tratava-se dos afazeres do coração: “Confundia o gesto de acariciar com o de prender. Desconhecia a entrega, as sutilezas da sedução. Ardia-se em rancores por Irene, a que não tinha um bezerro no curral de casa, mas era dona do único bem do mundo que saciaria Lua” (p.154-155).

Com as constantes recusas de Índio ao seu amor, ela conscientizou-se de que não o teria. O instinto dentro de si aflora e a vingança fala mais alto, uma vingança que perde seu discernimento. Numa demonstração ambígua (pois que pode ser percebida tanto em homens quanto mulheres) de disputa e revanche, ela quis tirá-lo também de sua concorrente. A resolução que encontrara para seu impasse, no entanto, é executada a partir de um recurso tipicamente masculino. E é nesse momento mesmo em que ela quebra o estigma feminino que vigora, mas acaba por se equiparar aos homens.

Ela manda chamar seu capataz Ildefonso Roldão (cujo nome, bastante “másculo”, significativamente quer dizer falta de ordem, confusão, bagunça; ou também lançamento com força, para longe, arremessão), apaixonado e submisso a ela, e ordena que ele faça com Irene “o que fazem com os cabritos nos sábados”: “Quando passares a faca pelo seu pescoço, diz: ‘Com a mesma compaixão que sangro uma cabra, eu te sangro’” (p.155).

Nesta passagem, Irene é associada por Lua a uma cabra, o que representa um ser dominado, levado “pelo cabresto”, sem expressão própria. Sendo assim, a personagem impõe, num movimento de cima (superior) para baixo (inferior), a diferença entre ela mesma e sua rival: a liberdade, a coragem; que, segundo a protagonista, a outra não tem.

A esposa de João Índio, por sua vez, é descrita na narrativa como a própria figuração do senso comum. Ela é representada como a mulher dedicada ao marido, que exerce funções tradicionalmente “femininas”:

Irene *moía o milho*. Repetia um ofício milenar, *aprendido de outra mulher como ela*, que também aprendera de outra, substituindo o grão a ser triturado, o milho pelo trigo, celebrando o trabalho nos mesmos movimentos de mãos, braços e tronco. *Gestos arcaicos, que a tornavam igual a milhões*, semente de um saber que se tornava ciência pela repetição. As pedras atritadas salmodiavam uma cantilena monótona, lembrando a dos bilros nas almofadas e a do fuso fiando o algodão cru. A tarde sucedia a manhã e de noite não havia sol. *Assim sempre tinha sido e assim sempre seria. O mundo se alimentava dessa ordem simples e a vida de Irene entrava nessa ordem. Havia a casa para cuidar, redes para tecer e o marido que chegava a ser esperado* (*idem* [grifos meus]).

A descrição do narrador iguala a esposa de João Índio a “milhões” de outras mulheres. Ao mesmo tempo em que ele julga e se distancia de Lua quando descreve os “bons modos” de Irene, também rebaixa esta a uma condição sem destaque. Mas ela não era só isso, uma entre um milhão. Tinha sua unicidade, era exclusiva ao homem que amava, e não só se contentava com sua vida, como também era feliz. Lua, que tinha orgulho de romper com as barreiras e estereótipos, não se conformava em ser trocada por uma mulher tão “comum”. Porém, seguir a tradição é também uma opção feminina.

Irene tampouco era pessoa fraca. “Vivia com a alma limpa” e, sobretudo, tinha como apoio o amor do marido que era só seu. “Reconheceu a beleza de sua rival, tinha generosidade no coração para tanto e confiava no amor do homem disputado. Abraçando-a contra o peito, João afirmava a sua escolha” (p.157).

O narrador, mais uma vez, impõe sua visão de mundo, dessa vez revendo-a: “Irene lutou com toda a resistência do corpo. Era uma mulher segura por seis mãos de homens. *Milhares de sacrifícios femininos se repetiam nela, a fidelidade negando que só pela traição as mulheres mudam a história do mundo*”. (*idem* [grifo meu]).

Antes, ele deveria crer que somente pela via da traição as mulheres mudariam o curso da história. Mas traição a quem? De que modo? Ao poder soberano do masculino pré-estabelecido, ultrapassando-o? À figura magnânima e imponente do macho que se sobreporia ao ser “inferior” feminino? Não sendo Lua que transforma essa maneira do narrador de enxergar os fatos históricos, Irene o faz, comprovando a variabilidade e a distinção mesmo entre o sexo feminino; clareando a concepção de que essa distinção simplista que encerra na dualidade de gênero as diferenças entre sujeitos humanos é apenas mais uma das convenções excludentes, institucionalizadas socialmente, e que não correspondem, na prática, a uma realidade dialética em muito maior grau.

Sabendo-se prestes a morrer, restava a Irene “valer-se da maldição, *essa força profética que na boca das mulheres selou a ruína de muitos*” (p.158). Esta fala do

narrador revela a existência de um poder feminino sobre o qual nem mesmo os homens têm controle:

– Eu rogo às forças do mundo que essa mulher tenha o mais terrível dos fins. Que morra com as entranhas queimando e que a morte seja apenas o começo do seu penar. Que nem o céu, nem a terra e nem o inferno a queiram. Que ela vague para sempre (*idem*).

Aí estava selada a sina de Lua: penar como assombração até a eternidade. Das maldições não se foge, nem mesmo da de ser mulher no sertão. “De tão velha, Lua nem parecia a mesma. O único hábito antigo que conservara era o de espancar um negro todos os dias até que desfalecesse” (p.159), como que para descontar a raiva da mãe, de ter lhe feito mulher, negra, num sertão de senhores homens brancos. Era uma mulher com tudo, liberdade e dinheiro que desejavam as outras, mas sozinha e infeliz, amargurada mais que elas.

Ao fim da narrativa, a própria Lua reconhece que em verdade não foi a herança materna que a levou à sua desgraça, mas a que veio do pai: “Toma – disse para o tropeiro, atirando todas as moedas [de ouro] sobre ele. – Faça-me um favor. Alivie-me de algo que carrego desde que nasci. Não quero morrer com isto” (p.162). E, para se despedir daquele mundo, ela “arrancou da garganta o grito que era da mãe, extraído de suas entranhas quando bebeu o leite-sangue dos seus peitos” (p.165), grito “vagido”, da criança que a habitara um dia, guardado por todo esse tempo.

Já em forma de assombração, Lua é carregada eternamente numa rede alva, por um cortejo de negros. Sabe-se na comunidade uma canção sobre ela, que é cantada na narrativa pelo personagem Doido Guará, a pedido do menino:

*Eu vou ver a minha dama
Que há dias não a vejo.
Tua dama já é morta
Morta, que eu a vi morrer,
Se me pedires sinais
Eu te os darei assim:
A rede em que ela ia
Era da cor de marfim
E o pano que a cobria
De um rico carmezim.
Dois negros a carregavam
Como se fossem Caim.
No cortejo não choravam
Nem lamentavam seu fim (p.154).*

A canção é bastante significativa. Quando Lua é mencionada por “minha dama”, quer dizer que há mais de um homem, como o próprio Guará, apaixonado por ela, pela sua figura, acima de tudo. O cortejo que a carrega a venera, pois sua sina é penar por toda a eternidade, e mesmo assim eles a levam, devotos. A rede e o pano em que ela está envolta representam a ambigüidade que ela mesma encera: a rede que a leva é de cor neutra, marfim, e o pano que a cobre carmesim, um tom de vermelho forte, profundo. Lua também tem em si uma duplicidade de cores: ela é mestiça do sangue negro com o branco, e mamou do sangue vermelho escuro, porque já morto, de sua mãe.

Vermelho é também a cor dos pecados. O carmesim é a cor do corante extraído dos corpos secos de um inseto parente do pulgão⁹². Como o autor chama a lenda de Lua de “mito do corpo seco” (Informação verbal), é como se aquele carmesim fosse produzido não pelos insetos, mas pelo próprio corpo de Lua, manchado de escarlata por todos e tantos pecados. Podemos encontrar a palavra carmesim também na Bíblia. Em Isaias 1:18, há esta passagem: “Ainda que vossos pecados sejam como a escarlata, eles se tornarão brancos como a neve; ainda que sejam vermelhos como o carmesim, se tornarão como a lã”. Muitos versículos como este podem ser encontrados no Velho e no Novo Testamento, que muito influenciam a literatura de Brito, onde distintas mitologias se misturam e formam uma só.

Por fim, a menção a Caim, também personagem bíblica, traz outro significado para a canção. O texto do *Gênesis* fala que, os irmãos Caim e Abel ofereceram sacrifícios a Deus, mas este só aceitou a oferta de Abel, pois Caim carregava pecados em sua vida. Movido pelo rancor e pela inveja, este, traiçoeiramente, golpeou e matou o irmão. Deus, então, repreendeu o assassino e o condenou a viver como um fugitivo.

A referência pode ser interpretada, pois, sob a ótica de uma moral judaico-cristã, que não aceita a mulher que foi Lua Cambará. Segundo a história, o requisito básico para que o culto de alguém seja aceito por Deus é não ter pecados, e a personagem os tem em grande quantidade. Por não poder fazer a “passagem” desta vida, Lua, como Caim, é condenada a penar como assombração pela Terra, trazendo consigo os negros que, fiéis, a transportam.

⁹² A cochonilha-do-carmim (*Dactylopius coccus*).

A história de Lua também tem uma leve aproximação com a tragédia grega *Medéia*⁹³, que narra o drama de uma mulher, filha de rei, que deixou tudo o que tinha para trás, para seguir ao lado de um grande amor, até ser traída por ele. Injustiçada e furiosa, a feiticeira não poupou esforços para vingar-se. Ela matou os filhos que teve com o marido (Jasão) e lançou sobre ele uma terrível maldição: a de morrer de forma violenta.

Já na mitologia sertaneja, Lua se sente, como Medéia, traída por João Índio, que não aceita seu amor, e mata o que lhe é mais precioso, a esposa, motivo de sua rejeição. Mas na história nordestina, quem acaba por rogar uma maldição é a própria personagem que está morrendo, Irene, contra a causadora de todos os males, Lua Cambará.

Outra aproximação com o mundo mitológico da Grécia Antiga é quando o narrador afirma que o Coronel Pedro Francelino do Cambará, na hora do estupro de Negra Maria, “tinha mais mãos que uma medusa tem cabeças” (p.145). Medusa foi uma deusa amaldiçoada, transformada em um monstro de muitas cabeças, cujos olhares transformavam em pedra quem os encarasse. A comparação, então, pode ser entendida porque tudo que Pedro Francelino tocava também ficava marcado para sempre, como parte de uma maldição: a desgraça de Lua Cambará; a fatalidade de Negra Maria, que morreu de fome; e o destino do irmão Joaquim, que sua própria filha matou.

A deusa Medusa também é relacionada, curiosamente, com o símbolo da ira feminina. De acordo com as autoras feministas Mary Valentis e Anne Devane, no livro *Female rage: unlocking its Secrets, claiming its Power*, “Quando perguntamos às mulheres que aspecto a ira feminina tinha para elas, era sempre Medusa, o monstro com cabelos de cobra do mito, que vinha à mente”. Um grande número de feministas adotou o semblante da Medusa como a face única de sua própria fúria⁹⁴.

Irônica e criticamente, o coronel associado à “ira feminina” é o patriarca de uma família tradicional do sertão, cuja identidade é fortemente embasada numa herança

⁹³ A tragédia grega escrita por Eurípedes nos anos 400 a.C. é um clássico da literatura e da mitologia. Eurípedes é um dos trágicos mais conhecidos e estudados. Foi o responsável por levar à tragédia dramas individuais e cotidianos, e por incorporar nos textos as mudanças que ocorriam no pensamento do homem grego, que buscava justificar suas ações e relativizar valores até então inquestionáveis. Qualquer semelhança com Ronaldo Correia de Brito não é mera coincidência, o autor muito se inspirou nos cânones da mitologia grega e judaico-cristã.

⁹⁴ Uma das primeiras publicações a expressar esta ideia foi uma edição de 1978 do periódico *Women: a journal of liberation*, cuja capa mostrava a imagem de uma Górgona com a seguinte frase: “pode ser um mapa para nos guiar por nossos terrores, pelas profundezas de nossa ira, até a fonte de nosso poder enquanto mulheres”. V. Wilk, Stephen R. *Medusa: solving the mystery of the Gorgon*, 26 de junho de 2000, pg. 217–218. Tirado de: <http://www.mitolg.blogspot.com/>. Acessado em 19/06/2011.

colonial, onde as mulheres não tinham voz ou vontade, e cujos valores e ideologias permitiam que um pai matasse “sete filhas fêmeas, (...) por capricho, até nascer um filho homem” (p.151). Ou seja, Pedro Cambará é o próprio objeto da fúria feminina, ele simboliza tudo que as feministas abominam, é justamente a ideia que elas, e as personagens emancipacionistas de Ronaldo Brito, querem combater e que, ao mesmo tempo, Lua segue.

4.2 (Re)leituras de um mito revisitado

A épic da guerreira justiceira do sertão é bastante conhecida dentro e fora dos Inhamuns. A história de Lua Cambará talvez seja o conto mais famoso de Ronaldo Correia de Brito, considerando as suas adaptações para produções de diversas esferas artísticas⁹⁵, como bem propicia sua linguagem.

A narrativa é composta de muitos diálogos, fortes imagens ambientadas num sertão de fins do século XIX, quando ainda imperava na planície da caatinga dois principais domínios: “as casas do Monte do Carmo e do Monte Alverne, antes [do conflito, das desavenças familiares e da tragédia que se abateu sobre elas] o orgulho das terras dos Inhamuns, agora um amontoado de ruínas que ameaçava a vida dos que moravam entre suas paredes” (p.160).

O enredo traz uma carga emotiva e uma dramaticidade que requisitam uma leitura teatral. A visão fílmica talvez fique por conta da tragicidade dos duelos no

⁹⁵ Com extensa lista de releituras para outro suporte, a narrativa já foi encenada diversas vezes no teatro, teve duas montagens cinematográficas, também virou espetáculo de dança e foi até tema de exposição de artes plásticas, entre eles *Lua Cambará* - Espetáculo de dança contemporânea realizado pelo Projeto Ária Social, que estreou no Teatro Santa Isabel em janeiro de 2011, divulgado no seguinte endereço eletrônico: <http://www.dihitt.com.br/barra/luca-cambara--teatro-de-santa-isabel> Data de acesso: 12/06/2011. A narração original fora ouvida do pai, um mito passado através de gerações. Na década de 70, o jovem Ronaldo, com apenas 19 anos, escreveria, em forma de conto, a primeira versão de “Lua Cambará”, a partir das reminiscências da mitologia escutada com cuidadosa atenção ao longo dos anos. Sete anos depois, em 1977, foi produzida por ele, em conjunto com o músico Francisco de Assis Lima, a primeira versão para o cinema de Lua Cambará. O som ficou por conta da música armorial de Antônio José Madureira, gravada pela orquestra Romançal. De acordo com a *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, organizada por Fernão Ramos e Luiz Felipe Miranda, o filme, rodado em câmera Super-8 e dirigido por Horácio Carelli e Ronaldo Correia, teve Avelina Brandão no papel título e foi um dos destaques da época. Em 1979, “Lua Cambará” teve uma versão em vídeo e foi veiculado à televisão. Já em 1990, Madureira, Assis Lima e Ronaldo gravaram um disco com a versão musical da filmagem. E então, a companhia Sopro-de-Zéfiro encenou a ópera-balé com coreografia de Zdenek Hampel. A artista plástica Beth Gaudêncio assinou os figurinos e pintou uma série de quadros inspirados no espetáculo. No ano seguinte, a ópera foi filmada para TV por Marcelo Pinheiro e Lírio Ferreira. Já no primeiro ano do século XXI, a história é rodada por Rozemberg Cariry em material mais avançado para a época, uma câmera 35 milímetros, e tem Dira Paes e Chico Dias nos papéis principais. Em 2003, Ronaldo Correia de Brito reescreve o conto “Lua Cambará” e publica no livro *Faca*, da editora Cosac&Naify, objeto deste trabalho.

coração do sertão, que com as tecnologias cinematográficas podem virar grandes produções, e da aura sobrenatural que adquire a donzela guerreira depois de morta, que também pode ser reproduzida, metaforicamente ou não, nas telas do cinema. A cena do estupro de Negra Maria pelo Coronel Pedro Francelino é um bom exemplo dessa linguagem imagética e tragicamente descritiva, que bem cabe numa tradução artística outra – cinematográfica, teatral, ou mesmo uma ópera-balé:

- E o senhor me deseja pra quê? – perguntou a Negra Maria, trêmula, um medo nos olhos de dar compaixão.

(...)

- Me largue – gritou Maria, *soltando no chão duas cuias, derramando um milho que pilara e sacudia ao vento.*

(...)

- Vamos! Qual foi o bocado que você já provou na vida, melhor que eu?

O cavalo, preso à sombra de uma imburana, agitava a crina, excitado pelo cheiro que o coronel exalava. Maria tentou gritar, o vestido de chita rasgado nos peitos, os mamilos duros. Um rosário de contas azuis e brancas, pendente do pescoço, clamava proteção dos santos. – Valei-me nas horas de agonia e desamparo! Pedro Francelino tinha mais mãos que uma medusa tem cabeças. A boca mordida e babava. O desejo sem pudor, expondo a nudez ali mesmo, a rigidez de um sexo que a idade não aquebrantava. O chão era precioso leito. No céu, os urubus, que pressentem desgraça, sobrevoavam aguardando seu dia (p.145 [grifos meus]).

Na passagem, a linguagem adotada sugere closes, iluminação e enquadramento, técnicas legitimamente cinematográficos, como quando são enumerados os detalhes da cena: “o vestido de chita rasgado nos peitos, os mamilos duros” – o narrador dá um close no rasgo, que proporciona a visão dos mamilos; um foco na boca que mordida e babava, e outro na rigidez do sexo.

Depois do presumido êxtase do patrão, vem a imagem dos urubus sobrevoando a carniça, desfocalizando a imagem do ato brutal para uma metáfora que em algum sentido ameniza o estado da negra após a violência desvelada. É como se o leitor fosse convidado a transformar seu olhar em câmera e focalizar o que chama atenção na narrativa. O próprio narrador, por sua vez, possui esse olhar direcionado, a que chama o leitor a participar, concentrado nas minúcias que dão o tom da narração.

O drama, que pode ser muito bem representado no teatro, também é característico na composição da imagem que se quer passar da situação em que se encontra Negra Maria. A agitação do cavalo, que balança sua crina, excitado com o cheiro que exala aquele ato sexual não-consentido, é parte da atmosfera dramática que atinge o clímax com o corpo esgotado e estendido no chão, recorrendo ao que, no momento e dada a conjuntura, era “precioso leito”.

O conto também é feito de digressões e de tempos focais distintos, efeito que pode ser bem reproduzido, e mais, é característico das edições cinematográficas: ora o narrador, em primeira pessoa, é um menino que ouvira o mito contado pelo pai – certamente o alter-ego do autor, já que Ronaldo Correia de Brito alega também ter escutado a lenda de seu progenitor; ora a história é narrada em terceira pessoa, no tempo da vida e da morte da personagem Lua.

Segundo Davi Arrigucci Jr., o leitor terá do enredo uma visão entrecortada pela montagem de segmentos, “uma técnica de mostrar e velar a história, criando um meio propício ao clima ao mesmo tempo de brutalidade e fantasmagoria que reina no relato, fortemente marcado pelo contraste das imagens visuais” (BRITO, 2003, p.179), que subsidiam as releituras por outras linguagens narrativas.

Outra cena de cunho fortemente teatral é quando Lua não se conforma com a maldição que lhe fora passada, que não a permite descansar ou sossegar o corpo da vida que levava, antes de sua entrega e redenção definitivas e do rito de passagem para sua transformação total. É também a cena na qual Lua parece tomar consciência definitiva de sua condição amaldiçoada. Ela trava um diálogo com os moradores locais que, velhos no momento, acompanharam sua história e a transição para o que virou a mulher guerreira que fora um dia:

- Terra, por que não queres me receber? O que fiz contigo? Ninguém te reverenciou tanto quanto eu. Não acreditei em nada além de ti. Não me negues teu sossego.
- Mulher! – gritou uma velha. – Não conclames a Terra.
- Pedras – continuou Lula, ouvindo apenas a dor –, quebrem os meus braços, partam em mil pedaços a minha cabeça, mas deixem-me sossegar uma noite.
- Mulher! – falaram uns homens velhos. – Não invoques as pedras. Elas são mais brandas do que teu coração.
- Lua, por tua causa sou tão mutável. Faz que tudo em mim cesse de girar!
- Mulher! – ralhou outra velha. – Todos os seres vivos, quando morrem, antes de irem se purificar no sol, passam três dias na lua. Tu, desgraçada, não irás a lugar nenhum (p.163-164).

Para o crítico Arrigucci, a ficção de Lua Cambará é

uma fantasia saída do imaginário popular que transpõe, favorecida pelo olhar do menino, a realidade para o plano mais elevado do romanesco, tendo uma das pontas presa à literatura de cordel nordestina ou ainda à tradição da épica oral, alimentada ali largamente pelas imagens das novelas de cavalaria do ciclo arturiano, citadas no texto (BRITO, 2003, p.179).

Ainda segundo ele, “No princípio, Lua Cambará já surge como uma aparição, envolta pelo halo mágico de uma história ouvida na infância” (BRITO, 2003, p.178). De acordo com Brito, “Lua Cambará” foi a primeira coisa que ele escreveu na vida, lá pelos

idos de 70, o que significa que o conto foi publicado com 33 anos de escrita. A história, então, ficou pensando como a própria personagem que a protagoniza. “E eu junto com elas...”, diz Brito (Informação verbal). E lá, quando o autor ainda era menino, teve início um contínuo que se prolonga até hoje, para além da obra e do próprio autor.

4.3 Lua, um eterno retorno

O ato de “pensar” remete a um movimento de volta, de retorno, um espectro que paira e não vai embora. Talvez por conta desse processo, pelo qual passa a personagem, mas também passou o autor e sua obra, tendo escrito anos atrás uma história que ia e voltava em sua mente desde então, é que o conto, dividido em três frações narrativas, foi construído a partir de digressões, idas e voltas narrativas, e com a personagem principal permeando todas as esferas.

A primeira parte intercala a lenda contada de pai para filho com a história real de Lua, seus primeiros anos – do nascimento à infância, e depois à conquista do título de senhora, ou melhor, “negra assenhorada em branca” (p.156) – como a define pejorativa e preconceituosamente o segundo narrador. A segunda parte é a continuação da história de Lua, com duas versões: seu amor e sua vingança; sua sina e sua “morte”.

A terceira e última parte é um retorno ao relato do pai, mesclado com a história da alma que pena e do corpo que segue, para sempre, carregado por um cortejo. Dessa vez, o enredo é contado por uma única via, pois que o pai do menino-narrador vê a procissão e traça um diálogo com uma das velhas que carrega o corpo sem vida. Nesse momento os tempos narrativos se cruzam por conta da carga de eternidade que tem o movimento de levar permanentemente a morta, “até onde as forças derem” (p.166), pois “o caminhar é sem fim” (p.168), bem diziam os transportadores.

Segundo a personagem que responde ao pai para onde está indo o séquito, “Era desejo da senhora ser enterrada em lugar onde haja abundância de água” (p.166). E esse lugar, dentro do sertão seco, de fato será difícil de ser alcançado, aí se explica o caráter perene do deslocamento. Por isso, “perguntam até hoje”: “Quem vem lá?”. “É Lua Cambará que segue seu destino de alma penada!” (p.168). “Vinha sempre “numa rede alva, atravessada por um pau, carregada por dois negros montados a cavalo: Ela” (p.143).

Trata-se do mito de uma personagem do sertão dos Inhamuns. Para o autor, “é uma história que certamente se mistura à mitologia universal” (Informação verbal). Na lenda real, a personagem Lua representa uma escravocrata negra, que, por seu ódio aos homens, torna-se cruel e perversa. Na lenda sertaneja, conta Brito, quando seu corpo foi levado para o enterro, apareceram dois demônios montados a cavalo, pediram para ajudar a transportar a morta e desaparecem com ela. Segundo ele, as pessoas assustadas enterraram no lugar da morta um tronco de madeira, e por isso é considerado o mito do “corpo seco”:

Na verdade, são mitos arcaíssimos (sic), que são incorporados à mitologia local. (...) Eu começo o conto dizendo: ‘meu pai jurou que viu’, frase que é muito forte. Se meu pai jurou que viu, então não há o que duvidar. (...) O mito existe e Lua Cambará também existe, e me persegue até hoje. Tanto que já virou uma ópera-balé, já virou disco, dois filmes, acabou de ser encenada, e continua tão forte, tão real, tão palpável (*idem*).

Lua Cambará é, sem dúvida, uma heroína trágica, que traz consigo traços da imagem do herói grego, que, como ela, nem sempre alcança um final feliz. Como diz o próprio autor, “há um mar de histórias que é comum a todos os Homens” (*idem*). Ele quer dizer que, na mitologia universal, há um traço que é regular a toda e qualquer região, que é a presença da figura do herói.

Herói é uma figura arquetípica⁹⁶ – que significa o princípio ou o modelo principal, primevo de alguma coisa –, que reúne em si os atributos necessários para superar de forma excepcional um determinado problema de dimensão épica. O termo designa originalmente o protagonista de uma obra narrativa ou dramática. Para os gregos, o herói situa-se na posição intermédia entre os deuses e os homens, sendo, em geral, filho de um deus e uma mortal ou vice-versa. Portanto, o herói tem dimensão semi-divina.

Variando de acordo com as épocas, as correntes estético-literárias, os gêneros e subgêneros, o herói é marcado por uma projeção ambígua: por um lado, representa a condição humana, na sua complexidade psicológica, social e ética; por outro, transcende a mesma condição, na medida em que representa facetas e virtudes que o homem comum não consegue, mas gostaria de atingir – fé, coragem, força de vontade, determinação, etc.

⁹⁶ Para saber mais sobre o arquétipo do herói nos mitos, V. ARMSTRONG, Karen. *Breve História do Mito*. São Paulo, Cia das Letras, 2005.

O herói será tipicamente guiado por ideais nobres e altruístas, como a liberdade, fraternidade, sacrifício, coragem e justiça moral; e eventualmente buscará objetivos supostamente egoístas, como a vingança. O heroísmo é um fato profundamente arraigado no imaginário e na moralidade popular. Feitos de coragem e superação inspiram modelos e exemplos em diversos povos e diferentes culturas, constituindo assim as figuras arquetípicas, como Lua Cambará para a sociedade dos Inhamuns, mesmo na contemporaneidade, como é o caso de Ronaldo Correia.

Sobre a importância do mito como guia e auxílio para lidar com os conflitos, Karen Armstrong escreve:

No mundo pré-moderno, a mitologia era indispensável. Ela ajudava as pessoas a encontrar sentido em suas vidas, além de revelar regiões da mente humana que de outro modo permaneceriam inacessíveis. Era uma forma inicial de psicologia. As histórias de deuses e heróis que descem às profundezas da terra, lutando contra monstros e atravessando labirintos, trouxeram à luz os mecanismos misteriosos da psique, mostrando as pessoas como lidar com as crises íntimas. Quando Freud e Jung iniciaram a moderna investigação da alma, voltaram-se instintivamente para a mitologia clássica para explicar suas teorias, dando uma nova interpretação aos velhos mitos. (ARMSTRONG, 2005, p.15)

Ela quer dizer com isso que o homem antigo dava sentido ao mundo através dos mitos. Com a modernidade, perdeu-se sua capacidade de produção simbólica, passando esta a ter uma importância psíquica, uma vez que o inconsciente conserva tal capacidade. Deste modo, a ligação entre os mitos arcaicos e os símbolos do inconsciente é de grande valor para o trabalho analítico, uma vez que permite interpretar os símbolos tanto em seu aspecto histórico universal como no sentido psicológico, como vemos na relação simbólica entre a saga da heroína Lua, seu desenvolvimento egóico e sua conseqüente queda.

O arquétipo do herói é algo muito presente na contemporaneidade. Nos filmes, novelas e livros, as sagas heróicas são a todo tempo contadas e recontadas, o que demonstra seu aspecto estruturador da psique. Os desafios do herói representam a luta do desenvolvimento do ego frente às forças regressivas do inconsciente.

Segundo o autor, a personalidade de Lua foi montada a partir da personagem real que deu origem ao mito, que, de acordo com ele, se chamava “Don-don do Camará”, e foi de uma família ilustre da região. No entanto, a figura mítica de Lua ultrapassa o real e se vê calcada no seio do imaginário popular dos Inhamuns. Acredito eu, portanto, que essa Lua do conto é muito mais fruto de criação do autor a partir de

imagens fantasiadas por ele ao escutar a história várias vezes narrada – em outras palavras, através de sua psique –, do que apenas baseada numa figura real. Hoje, é muito mais a personagem fictícia quem inspira pessoas reais, dando sequência à sua história, narrada às sucessoras gerações, e ao arquétipo da heroína sertaneja, ou da donzela guerreira⁹⁷ do sertão.

4.4 Presença para além do suporte

Há uma fala do narrador menino que bem frisa como a saga de Lua coube perfeitamente naquele *locus*: “Uma terra estranha como esta. Seca e cortada por ventos. Sujeita a mistérios e acontecimentos funestos. Filhos perdidos dos pais, gerados por obra de deuses, voltavam para cobrar seus direitos” (p.146).

Lua é temida, mas também admirada, pois se distingue entre os (as) demais. Ela é a própria figuração do “outro”, do que é estranho ao senso comum, principalmente no interior; é o exemplo do que não se deve fazer, mas é repleta de vida e sentimento e paixão. Sua lenda é motivo de orgulho, é o que destaca e torna única aquela comunidade cheia de drama, mas carente de ação e emoção; aquele sertão quente e flamejante, mas ao mesmo tempo seco e frio, distante das grandes metrópoles, das aglomerações culturais, lugar onde as encenações teatrais normalmente não chegam, mas que tem em suas relações sociais, por si só, uma tragédia encenada.

A sexualidade de Lua contrariava a moral patriarcal reinante, sobre a qual as mulheres deveriam esvaziar-se de seu erotismo feminino e servir à procriação dentro do casamento. Dessa forma, afirmava-se a imagem do homem como único elemento ativo, cabendo à mulher a passividade que se refletia na sua subserviência. Assim foi a esposa de Pedro Francelino e também Negra Maria. Mas com Lua Cambará seria diferente. Ela revolucionaria essa concepção retrógrada de mulher – que pudemos ver também em outras personagens ao longo da coletânea de Ronaldo Brito – naquele sertão ainda enraizadamente conservador.

A história da heroína, senhora e mulher apaixonada, catalisa e congrega as dores do abandono e da escolha por outra mulher no conto de Donana Justino; os anseios de liberdade e de controle sobre o próprio destino, de Delmira Avelar. Bem como Francisca Justino, ela também tem o amor reprimido e a admiração pelo pai, apesar e a

⁹⁷ V. GALVÃO, Walnice Nogueira. *A donzela-guerreira: um estudo de gênero*. São Paulo: Editora Senac, 1998.

despeito de sua traição e desdém para com a progenitora. Lua é o próprio redemunho do sertão, que passa e prenuncia a mudança, por vezes a morte; é o furacão, como Irinéia, que também muda de acordo com a fase da lua. Ela faz o que Cícera Candóia fez, mas não carrega a culpa desta.

Para proteger-se e conquistar o que quer, ela mata, fere, sem dó. Ela ama, como Elzira. Assim como Catarina Macrina, Lua preza e luta pela sua descendência do poderoso coronel Pedro Francelino do Cambará, e usa de todos os artifícios disponíveis para manter o nome e a honra da família. Ela é o lado selvagem que habita mulheres e homens. É a bravura que o homem quer ter e a sensualidade, vingança, poder, que a mulher deseja para si. Ela é a coragem que habita Delmira Avelar e Elzira, mas que demora a vir em Cícera Candóia e que foge de todo à submissa Donana Justino.

Ela agrega, enfim, todas as contradições de um feminino oprimido pela dominação do patriarcado sertanejo. Sua personagem é forte como se espera de um homem no sertão, mas essa garra reside em sua feminilidade mesma – “A vastíssima cabeleira, nutridora de força e beleza” (p.161). Lua aparece como uma guerreira, uma heroína mítica do sertão, uma justiceira, mas traz consigo uma fragilidade feminina, sempre presente; ela sofre por amor.

A personagem é uma síntese da vontade de todas as mulheres de ser livre, dona de seu próprio destino. E ela possui essa liberdade intrínseca, apesar de estar entrelaçada, enraizada, presa a um sentimento por um homem; presa a uma promessa ao pai; presa à sua sensualidade; e presa também à sua própria imagem de fortaleza.

Ela congrega a sensibilidade da mulher que a encarna e que sofre para conquistar seu lugar de herdeira bastarda, de filha de escrava negra com senhor branco, de mulher que é desejada pelos vaqueiros da região, mas é descartada pela figura masculina que ama. Une em si ódio e desejo pelos homens.

Lua é a própria dialética – substantivo, aliás, típica e literalmente feminino: ela tem um conflito interno originado pela contradição mesma que encerra. Possui a sensualidade feminina congregada com a bravura calejada e destemida comum e historicamente atribuída ao masculino; o sangue negro com o poder do branco; a imagem da mulher e da justiceira; é ao mesmo tempo senhora e serviçal (quando se trata do vaqueiro Índio, por quem se apaixona). A dualidade que a caracteriza em verdade

está presente em todo ser feminino, mesmo aquele que toma as rédeas de seu destino, mas que ainda fraqueja pelo amor de um homem.

Ela é dúbia como o artefato que dá título à coletânea de contos. Tem duas superfícies, sendo uma cortante, que fere; outra lisa, que sofre, que reflete e é transparente com seus sentimentos; mas ambas têm faces semelhantes, com luz própria, brilham. Lua reluz tanto enquanto guerreira que faz justiça, quanto enquanto mulher que é desejada e admirada. Lua é o símbolo fálico de poder – como o objeto *faca* –, em corpo de mulher – como a palavra, o nome, o substantivo feminino *faca*. É como se sua carapaça feminina, caracterizada pela representação comum dada às mulheres, escondesse uma identidade masculina, ou melhor, com características convencionalmente atribuídas ao masculino.

Lua é, como o define Teresa de Lauretis em “A tecnologia do gênero”, o próprio “sujeito do feminismo”. Segundo a estudiosa, esse sujeito, que compõe alguns tipos de mulheres, é caracterizado pelo

movimento para dentro e fora do gênero como representação ideológica, (...) é um movimento de vaivém entre a representação do gênero (dentro de seu referencial androcêntrico) e o que essa representação exclui, ou, mais exatamente, torna irrepresentável (LAURETIS, 1987 *apud* HOLLANDA, 1994, p.238).

Em outras palavras, é o movimento entre o que é representado no espaço discursivo hegemônico, e o que ela chama pela expressão *space-off*⁹⁸, emprestada da teoria do cinema, e que significa “o outro lugar” desses discursos. Aquilo que não se vê, mas que está implícito. Aquilo que existe, mas se quer esconder, ocultar. No entanto, é

⁹⁸ Como explica De Lauretis, a cinematografia clássica ou comercial apagou, de fato, o *space-off*, deixando-o fechado na imagem pelas regras cinemáticas de narração. Já o cinema de vanguarda nos mostrou que esse “espaço outro” existe concomitante e paralelamente ao espaço representado. Ele se torna visível na medida em que sua ausência é percebida (no caso do feminismo, normalmente pelas próprias mulheres), demonstrando que inclui não só a perspectiva através da qual a imagem é construída – a câmera (ou a pena) e quem a maneja –, mas também o espectador, ou seja, “o ponto onde a imagem é recebida, re-construída e re-produzida na/como subjetividade”. Aqui, sua teoria se aproxima da de Bakhtin, quando este ressalta a importância de se perceber o cronótopo da autoria, mas também da leitura; e das teorias da análise do discurso, que tem como alguns de seus articuladores os homônimos franceses Michel Foucault e Pêcheux.

A análise do discurso é uma prática e um campo da lingüística e da comunicação especializado em analisar construções ideológicas presentes e que engendram a produção textual. De acordo uma das leituras possíveis, *discurso* é uma prática social, o que significa que todo discurso é uma *construção social*, não individual, e que só pode ser analisado considerando seu *contexto* histórico-social, suas condições de produção. Significa ainda que o discurso reflete uma visão de mundo determinada e necessariamente vinculada à de seu(s) autor(es) e à sociedade em que vive(m).

no implícito que, às vezes, como afirma Foucault⁹⁹, podemos perceber, pela visão de um leitor/autor consciente, outras ordens discursivas engendradas.

Sendo esse leitor consciente e percebendo a crítica escancarada do autor Ronaldo Correia (aí consciente ou não) à ideologia vigente para a figura feminina, consegue-se perceber Lua, então, como esse “outro lugar”, ou melhor, esse “outro” que ela encarna em comparação ao senso comum (mesmo o feminino), onde as contradições se fazem plenamente presentes, constituem e caracterizam o todo de sua subjetividade.

No conto de Brito, assim como na cinematografia contemporânea, de vanguarda, esse *space-off* é mostrado, aberta e concomitantemente; ele coexiste com o lado da representação hegemônica da mulher frágil, que ama e sofre por amor.

O próprio nome da personagem demonstra seu caráter volúvel, mutável, ambíguo. Para fazer jus à nomeação, ela deve ser como a sua referência. No entanto, o que os humanos sabemos por lua é somente a *face visível* do único satélite natural da Terra, é a porção do seu todo que nos cabe e é permitido observar. Ao longo do ciclo lunar, ela adquire diferentes contornos para nós que a observamos, mas, na verdade, sua forma não muda. O que muda é o quanto podemos ver da face da lua que está sendo iluminada pelo astro maior, o sol.

Nessa perspectiva metafórica, o astro rei, que gere o quanto é possível ser visto e o quanto não, equivaleria às arbitragens das instituições hegemônicas que definem o que é representável e o que não. No caso, o conto de Brito, de certa forma anárquica, foge a esses preceitos pré-estipulados e “re-presenta” – ou a própria personagem se “auto-representa” –, traz à presença, à tona, a mulher em sua totalidade, de modo a não ocultar nenhuma das faces, explicitando o que existe e sempre existiu, mas é considerado tabu.

Ademais de todas essas dualidades dialógicas intrínsecas, a personagem é ainda meio humana – mulher dotada de ideologia feminista –, meio assombração; e sua história, meio mito, meio sonho (ou pesadelo), meio verdade. Segundo a fala do personagem Doido Guará, que perdeu a sanidade por amor a Lua e que participa da

⁹⁹ Segundo Foucault, uma ordem de discursos é um conjunto de tipos discursivos, definido socialmente, a partir de uma origem comum. Mas não só, o quesito temporalidade também é fator preponderante na observância dos textos, objetos empíricos de análise do discurso.

O filósofo atesta que uma ideologia – ou um discurso – é formada de textos produzidos num mesmo contexto de uma instituição ou comunidade, que interagem não apenas entre eles, mas também com textos de outras ordens discursivas (intertextualidade). Para perceber tais influências e ordens discursivas engendradas num determinado texto, pressupõe-se que deve haver um sujeito leitor/autor consciente.

narração ao menino, junto com o pai: “Há coisas que não é preciso ver para saber que existem. Lua cambará é assim” (p.160). A força de sua imagem e de seu mito – ou das possibilidades que se abrem com ele – é maior e excede a ela própria.

As duas mulheres da trama, portanto, cumpriram suas vinganças, ambas, cada qual a seu modo. Nenhuma delas viveu, no sentido literal da palavra, nem tiveram finais felizes. Numa tentativa de análise marxista, esse resultado talvez mostre que a disputa dentro de uma mesma categoria não traz bonança ou conquista. Segundo sua filosofia, a transformação completa só pode ser feita através da união e da luta de classes. E a classe, nesse caso, é a das mulheres, do gênero feminino, sendo elas todas feministas e/ou não.

Segundo Teresa de Lauretis (1987), o papel do gênero é construir uma relação entre uma entidade e outras entidades previamente constituídas como uma classe, um grupo, uma categoria; é uma relação de pertencimento. E o termo classe aqui não é empregado significando classes sociais econômicas, pois que a autora preserva a acepção de Marx,

que vê classe como um grupo de pessoas unidas por determinantes e interesses sociais – incluindo, especialmente, a ideologia – que não são nem livremente escolhidos nem arbitrariamente determinados. Assim, gênero representa não um indivíduo e sim uma relação, uma relação social; em outras palavras, representa um indivíduo por meio de uma classe (LAURETIS, 1987 *apud* HOLLANDA, 1994, p.211).

Já a escritora anarquista Matilde Magrassi afirmava às mulheres operárias, em *O Amigo do Povo*, de 1903: “*Uni-vos, formai sociedades de resistência, procurai conquistar mais bem-estar, despertai do longo letargo no qual tendes estado adormecidas até hoje*” (RAGO, 1997, *apud* PRIORE, 2000, p.595 [grifos meus]).

Não se unindo a suas companheiras de “classe” – ou gênero –, então, a força da protagonista não se sustenta sozinha e ela não consegue finalizar a transformação a que deu início. Ela sucumbe no meio, perde seu discernimento e prestígio. Segundo o próprio autor, “(...) ela sucumbe e é castigada. Como heroína trágica, ela não chega à consciência do crime que cometeu e morre. Morta, é arrebatada, sem chance nenhuma de transcender” (Informação verbal).

A inveja e a conseqüente vingança contra outra mulher selou seu destino final, que não se relaciona com aquele de vitória e glórias, quando ainda enfrentava os

homens e tinha nisso seu objetivo maior, que causava a admiração dos habitantes daquele sertão em decadência e transformação.

Ainda que tenha desgraçado com seu presente e seu futuro, o que Lua representou para aquela comunidade, a mudança que desencadeou fora tão grande que, mesmo já acoçada pela praga rogada pela outra, ela conservou até o fim dos dias sua aura mágica, que extrapola os limites de seu corpo humano.

O cabelo, outrora símbolo de sua imagem e fortuna, agora “mais lembrava o emaranhado de um ninho de pássaros. (...) Nada restava da juventude. [Ainda assim,] no corpo arruinado pelo sofrimento e orgulho, havia uma estranha magia, que provocava medo e entrega” (p.161). Magia que foi o que restou depois da “morte carnal” de Lua, além do rastro de transformação à qual foi submetida toda a dinâmica social da comunidade dos Inhamuns após a passagem daquele vendaval com nome de mulher, responsável pela criação e permanência de um mito.

Segundo Teresa de Lauretis (1987), no mundo existem vários discursos sobre a sexualidade competindo entre si e mesmo se contradizendo – e não uma única, abrangente ou monolítica ideologia –, então, o que faz alguém se posicionar num determinado discurso (ou representação) e não em outro trata-se de um “investimento”, “algo entre um comprometimento emocional e um interesse investido no poder relativo (satisfação, recompensa, vantagem) que tal posição promete (mas não necessariamente garante)” (LAURETIS, 1987 *apud* HOLLANDA, 1994, p.225).

Interpretando o caso de Lua à luz de seu pensamento, podemos perceber que a personagem “investiu” em um papel – ou uma identidade – sexual masculino, crendo em seu poder soberano, falsa garantia que lhe transmitia seu pai. Percebendo a angústia em que termina, podemos concluir, pois, que talvez a mulher tenha se arrependido de sua escolha, visto que ela não lhe trouxe seu principal querer, o amor de outro homem.

Lua recebe a herança do latifúndio e do mando, reprime seu lado negro para cumprir seu destino tirânico e demoníaco, e, segundo Davi Arrigucci Jr., acaba como “uma imagem alegórica do próprio sertão que habita, da terra madrasta que castiga os homens quando bem quer” (BRITO, 2003, p.180). No fim da narrativa, solitária e estéril, como a própria região depois do abandono de milhares de retirantes que fogem dos maltratos da seca, “se transforma no fantasma sem repouso da imaginação popular” (*idem, ibidem*).

Ainda de acordo com o crítico,

a inclusão da saga nos ritmos dos ciclos em que se perpetua a natureza, a que se liga desde o nome a heroína, reforça a projeção alegórica da fantasia que a rodeia; a visão do povo tende a insuflá-la para além das fronteiras da realidade do meio (*idem, ibidem*).

A personagem real que era Lua antes de cometer todas as loucuras de sua vingança e, por conta disso, ser amaldiçoada, se reveste das vantagens do mito que ela se torna, para garantir-lhe um espaço histórico, já que a sua imagem de guerreira e mulher respeitada perdeu-se com seus atos mais desesperados.

Concluimos, então, que o mito é maior que a mulher de carne e osso, e permanece no imaginário popular como a força de revolta que se faz necessária para a transformação das estruturas reinantes. E essa foi a mensagem que a personagem deixou, seu legado para a comunidade dos Inhamuns, principalmente a feminina; e nisso reside a justificativa de sua existência, tanto como imagem real quanto simbólica, dentro de um sistema literário também calcado na tradição e nas velhas formas.

Sabendo-os inesgotáveis, pois, (a personagem, seu mito, o conto no qual foi registrado e o próprio sistema que o acolhe), convido o leitor e/ou o pesquisador mais minucioso a conhecer e explorar melhor esse universo infinito de re-presentações e re-interpretações, que é Lua Cambará.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho teve por objetivo analisar como as características das personagens femininas de narrativas contemporâneas deram novo tom a um estilo literário considerado retrógrado e anacrônico, mas que se mantém ainda bastante vivo no sistema brasileiro. Foi através das figuras de mulheres sertanejas retratadas por Ronaldo Correia de Brito no ambiente da região do sertão dos Inhamuns, no Ceará, que pudemos perceber a afirmação de um regionalismo contemporâneo, como questiona a crítica contemporânea.

Suas personagens colocam à prova não só a permanência da temática regionalista, mas agregam a ela uma visão moderna, quando controvertem as categorias identitárias hegemonicamente estipuladas e instituídas por uma sociedade de mentalidade historicamente patriarcal e colonial.

O estudioso das identidades sociais na pós-modernidade, Stuart Hall, já afirmava que um tipo diferente de mudança estrutural estaria transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso, segundo ele, está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais (HALL, 2006).

A vertente pela qual analisei a evolução e contemporaneidade do regionalismo de Brito, então, diz respeito à descentralização dessas identidades modernas, isto é, seu deslocamento e sua fragmentação. Nessa concepção, as relações entre homens e mulheres também estão sendo transformadas em todos os espaços de sociabilidade.

Mas o que podemos concluir através das narrativas, que abordam a questão da emancipação da mulher, bem como a de várias outras mazelas sociais brasileiras, incluindo o nosso sistema literário como um todo, é que uma transformação radical, ou seja, na raiz, só será encaminhada e conquistada por intermédio de uma “revolução social” mais ampla, que, como sonhavam os movimentos feministas, anarquistas, socialistas e libertários, mudaria o paradigma ideológico vigente e daria origem a uma sociedade global fundada na igualdade, na justiça e na liberdade.

A luta pela libertação das amarras periféricas está, pois, subordinada à ideia da emancipação não só dos pobres, dos sertanejos, das mulheres, mas de toda a classe humana, que ainda se vê radicalmente engendrada no pensamento patriarcal, no

clientelismo, na política de troca de favores, no agenciamento e numa moralidade judaico-cristã-europeia dos tempos da colonização.

O que percebemos a partir da literatura de Ronaldo Correia é que o sistema literário brasileiro, com sua abrangência e complexidade, não pode mais se ver atrelado e dependente de uma cultura europeizada, moldada por princípios que não são os nossos, por questões que não são nosso mote principal. E disso já nos falava o mestre Antonio Candido, nos idos da década de 1970, nos estudos *Literatura e subdesenvolvimento*, e também *Estrutura literária e função histórica*.

No conjunto, tanto os contos quanto a narrativa mais longa e perene, que é “Lua Cambará”, a obra de Brito forma um mosaico do modo de ser dos homens sertanejos, ou antes, das mulheres do sertão, essas

tremendas mulheres em situações extremas numa região específica do Brasil, mas que vivem dramas universais, escondidas em seu canto de mundo, até que um ato fatal venha resgatá-las do ramerrão infernal ou se transformem, como Lua Cambará, no espectro errante do imaginário popular (BRITO, 2003, p.180-181).

O sertão espreita o círculo temático do autor, mas também está nele presente a fantasia, que faz rodopiar a história para além de seus limites. Procurei, assim, mostrar a discrepância e a tensão entre, de um lado, a Mulher como representação, como o objeto e a própria condição da representação e, de outro lado, as mulheres como seres históricos, sujeitos de relações sociais, motivadas e sustentadas por uma contradição em nossa cultura, uma contradição irreconciliável, pois que as mulheres se situam tanto dentro quanto fora do gênero, ou seja, ao mesmo tempo dentro e fora da representação.

O objetivo do trabalho foi também aclarar tal ideia de que elas não cabem apenas na representação – pelo menos não na que se quer encerrá-las. Elas vão mais além, como nas narrativas de *Faca*. Este fato é o que torna revolucionário o objeto de estudo deste trabalho, uma vez que tal motivação parece ser também a do autor, ainda que fosse talvez uma intenção não-consciente.

Os contos não dão uma “saída” para o feminino, pois que essa saída ainda não existe na realidade. Sem ser ilusórios, eles apenas expõem os conflitos e dificuldades encontradas pelas mulheres em luta com seus papéis sociais, e as mazelas de uma divisão sexual errônea e não factual. No todo da obra, porém, as personagens retratadas por Brito passam a imagem da força conjunta dos marginalizados. As narrativas possuem o ar da revolta, e a maioria das mulheres enfocadas neste estudo se mostram

inclinadas a algum tipo de transformação. Podemos perceber, portanto, a visão crítica do autor e de seus personagens inserida diretamente nos enredos, onde se mostram as tensões sociais.

Depois de todas as análises, enfim, pude constatar alguns questionamentos que persistem sem resposta definitiva. A pesquisadora Teresa De Lauretis (1987, p.226), por exemplo, suscita a questão de como as mudanças de percepção afetarão ou alterarão, de fato, os discursos dominantes. Eles permanecerão em voga ou serão engolidos na massa globalizadora e reducionista? Tais discursos antagônicos podem um dia se tornar dominantes ou hegemônicos? Ou será que eles precisam necessariamente se tornar (ou se incorporar à ideologia) “dominantes” para que as relações sociais se modifiquem?

O que mostra a literatura estudada é, pois, que certos discursos e práticas, embora marginais em relação às instituições, podem ser ainda assim causadores de rupturas. As inovações e as posições vanguardistas têm o poder de implantar novos objetos e formas de conhecimento, de re-conhecimento ou de reinterpretação de determinadas representações já pré-estabelecidas dos sujeitos.

Retomar uma realidade e uma discussão já fixadas no passado, então, serve para reafirmar e reforçar a recorrência e atualidade, a existência contraditória e – digamos – “desagradável” do regionalismo na contemporaneidade; e também repensar o conceito há muito cunhado, questionando as mudanças que tornam possível a sua permanência, desenvolvimento e contemporaneidade hoje.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- **De Ronaldo Correia de Brito**

BRITO, Ronaldo Correa de. *Faca*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *Livro dos homens*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005

_____. *Galiléia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

_____. *Retratos imorais*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2010.

- **Sobre o autor e sua obra**

LEONEL, Maria Célia; SEGATTO, José Antonio. “O regional e o universal na representação das relações sociais”. In: *Revista Cerrados* nº 28, ano 18. Universidade de Brasília, 2009.

_____. “Confluências, contrastes e resistências no regionalismo brasileiro: Guimarães Rosa e Ronaldo Correia de Brito”. VI Congresso Nacional Associação Portuguesa de Literatura Comparada, Universidade do Minho, 2009/2010.

MACEDO, Dimas. “Narrativas de Ronaldo Brito”. In: *Crítica Imperfeita*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2001, p.16-20.

MARTINS, Analice de Oliveira. “Um mundo desterrado”. In: *Alguma prosa: ensaios sobre literatura brasileira contemporânea*. (org.) Giovanna Dealtry, Masé Lemos, Stefania Chiarelli. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

SANTINI, Juliana. “Entre a memória e a invenção: a tradição na narrativa contemporânea”. In: *Revista Cerrados* nº 27, ano 18. Universidade de Brasília, 2009.

- **Obras regionalistas**

ALENCAR, José de. *O sertanejo*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960.

CUNHA, Euclides. *Os sertões*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

QUEIROZ, Rachel de. *O Quinze*. 2ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1931.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 41ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1979.

ROSA, João Guimarães. Meu tio, o Iauaretê. In: *Estas Histórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

_____. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

- **Sobre regionalismo e representação social**

ALMEIDA, Nelly Alves de. *Estudos sobre quatro regionalistas: Bernardo Elis, Carmo Bernardes, Hugo Carvalho Ramos, Mário Palmério*. Goiânia: Imprensa da UFG, 1968.

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 44ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues; PAULA, Andréa Maria Rocha de. “Cartografia sertaneja: as representações das práticas espaciais vividas, percebidas e imaginadas em *Campo Geral*”. In: *Revista Agrária*. São Paulo, nº 6, 2007, p.2-30.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora Unicamp, 2006.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 2000.

_____. *Formação da Literatura Brasileira (Momentos decisivos)*. 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1958.

_____. “Licantropia sertaneja”. In: *Revista do Brasil*. São Paulo, Ano 8, nº 94, outubro de 1923, p.129-133.

CHANDLER, Billy Jaynes. *The Inhamuns: a community in the sertão of northeast Brazil, 1707-1930*. University of Florida, junho de 1967.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. *Quem precisa de identidade?* SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística). *Atlas das Representações Literárias de Regiões Brasileiras - Sertões Brasileiros I*. v.2. Rio de Janeiro, 2009.

_____. *Types et aspects du Brésil*. Extraídos da Revista Brasileira de Geografia. Rio de Janeiro: IBGE, 1957.

- JODELET, Denise. “Representações sociais: um domínio em expansão”. In: JODELET, D. (org.). *As Representações sociais*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2002, p.17-44.
- LEITE, Ligia Chiapinni Moraes. “Velha praga? Regionalismo literário brasileiro”. In: LIMA, Nísia Trindade. *Um sertão chamado Brasil: intelectuais e representação geográfica da identidade nacional*. Rio de Janeiro: Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, Universidade Candido Mendes: Revan, 1999.
- MÄDER, Maria Elisa N. S. *O vazio: o sertão no imaginário da colônia nos séculos XVI e XVII*. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1995.
- MATTOS, Ilmar Rohloff de. *O Tempo Saquarema*. A formação do Estado Imperial. 4ª ed. Rio de Janeiro: Access Editora, 1999.
- MOSCOVICI, Serge. *Representações sociais*. Investigações em psicologia social. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2000.
- MOURA, F. Poéticas individuais em vez de sociologia. *Entre livros*. São Paulo, n. 3, p. 40-43, 2005.
- NEVES, Margarida de Souza. “O Sertão (En)cantado: cores e sonoridades”. In: STARLING, Heloisa et AL (orgs). *Decantando a República*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2001.
- PELLEGRINI, Tânia. *Milton Hatoum e o regionalismo revisitado*. Luso-Brazilian Review 41:1. University of Wisconsin, 2004, p. 121-37.
- PIRES, A. D. Coivaras, palimpsestos & novas lavouras. *Terra roxa e outras terras*. v. 5, p. 62-76, 2005. Disponível em: <http://www.uel.br/cch/pos/letras/terraroxa>. Acesso em [13/10/2006](http://www.uel.br/cch/pos/letras/terraroxa).
- PIZARRO, A (org.). *América latina: palavra, literatura e cultura*. v.2. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1994. p. 665-702.
- SANTI, Vilso Junior Chierentin; SANTI, Heloise Chierentin. “Stuart Hall e o trabalho das representações”. In: *Revista Anagrama*. Ed. 1, Ano 2. Setembro/novembro de 2008.
- SUÁREZ, Mireya. “Sertanejo: um personagem mítico”. In: *Revista Sociedade e Cultura*, Edição 1, Ano 1. Jan./jun. de 1998, p.29-39.

VASCONCELLOS, Cláudia Pereira. “A construção da imagem do nordestino/sertanejo na constituição da identidade nacional”. Trabalho apresentado no II ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador, UFBA, maio de 2006.

VASCONCELLOS, S.G.T. “Migrantes dos espaços (sertão, memória e nação). *Revista do CESPUC*. Belo Horizonte, v. 22, n. 30, p. 67-81, jan/jun. 2002.

- **Sobre o feminino**

ARMSTRONG, Karen. *Breve História do Mito*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

BEVILÁQUA, Amélia de Freitas. *Alma Universal*. Rio de Janeiro: Mundo Médico Borsoi & Cia., 1935, p.203.

BOECHAT, Walter. (org.). *Mitos e Arquétipos do Homem Contemporâneo*. Petrópolis: Editora Vozes, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

FALCI, Miridan Knox. “Mulheres do sertão nordestino”. In: PRIORE, Mary del. (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 4ª edição. São Paulo: Contexto, 2000, p.241 a 277.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade, I: A vontade de saber*. 15ª edição. Tradução Maria Thereza da Costa e J. A. Guilhaon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. “O ethos Rachel”. In: QUEIROZ, Raquel de. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

LAURETIS, Teresa de. “A tecnologia do gênero”. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p.225.

LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. “O feminismo como agente de mudanças no campo literário brasileiro”. In: *Mulher e Literatura – 25 anos: raízes e rumos* (org. Cristina Stevens). Florianópolis: Ed. Mulheres, 2010.

NEUMANN, Erich. *O Medo do Feminino e Outros Ensaio sobre a Psicologia Feminina*. São Paulo: Paulus, 2000.

RAGO, Margareth. “Trabalho feminino e sexualidade”. In: DEL PRIORE, Mary (org). *História das Mulheres no Brasil*. 4ª ed. São Paulo: Contexto, 2000.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SCHWANTES, Cíntia. “Dilemas da representação feminina”. In: *Revista do NIESC*. Volume 6, 2006.

- **De caráter geral**

ALTHUSSER, Louis. *Ler O Capital*. Rio de Janeiro, Zahar, 1979, pp.17-18, v. I.

ARAÚJO, Homero José Vizeu. A cena e o problema. In: *O poema no sistema – A peculiaridade do antilírico João Cabral na poesia brasileira*. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2002.

ARGUEDAS, Jose Maria. *Todas las sangres*. Lima, Peru: Editorial Horizonte, 1983.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

BAKHTIN, Mikhail. O cronótopo. In: *Questões de literatura e de estética: A teoria do romance*. São paulo: Hucitec, 1988.

_____. Polifonia: a autoria de um herói. In: *Questões de literatura e de estética: A teoria do romance*. São paulo: Hucitec, 1988.

_____. O autor e a personagem. In: *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BASTOS, Hermenegildo. Formação e representação. In: *Cerrados*, n. 21, ano 15. Brasília, 2006.

_____. O que vem a ser representação literária em situação colonial. In: Laborde, Elga Perez, Nuto, João Vianney Cavalcanti. (Org.). *Em torno à integração: estudos transdisciplinares: ensaios*. Brasília: Editora UnB, 2008.

_____. Nosso tio, o João. In: *UnB Revista*, vol.V, n.10, p. 114-115. Brasília, 2004.

- _____. Literatura e história em perspectiva brasileira. In: Gomes, Carlos Magno. (Org.). *Língua e literatura: propostas de ensino*. São Cristóvão - Sergipe: Editora UFS, 2009.
- BENJAMIN, Walter. The task of the translator. In: *Illuminations*. Nova York: Schocken Books, 1968.
- CANDIDO, Antonio. “Literatura de dois gumes”. In: *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. “Crítica e sociologia”. In: *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1980.
- CASTRO, Ernesto Manuel de Melo. *O fim visual do século XX*. São Paulo: EDUSP, 1993.
- CESAR, Fernandez Moreno. *America Latina em sua literatura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 12ª. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- CUNHA, Manoela Carneiro da. Pontos de vista sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução. In: Revista *Mana*, vol.4, n.1. Rio de Janeiro, Abril 1998.
- DALCASTAGNÉ, Regina. Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n.20. Brasília, 2002.
- ESCOREL, Lauro. *A pedra e o rio – Uma interpretação da poesia de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2001.
- FIORIN, José Luiz. *Linguagem e Ideologia*. São Paulo: Ática, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Ed. Loyola, 1996.

LIMA, Luiz Costa. Os sertões: ciência ou literatura. In: *Revista Tempo Brasileiro*, n. 144, p. 5-16. Rio de Janeiro, 2001.

_____. “Os Sertões: história e romance” em *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MARX, Karl. *A ideologia alemã*. 11ª Ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1999.

_____. *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*. Disponível em: http://ateus.net/ebooks/geral/marx_o_18_brumario_de_luis_bonaparte.pdf. Acesso em: 08 jul. 2008.

MELO NETO, João Cabral de. *Poesias completas: 1940-1965*. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

_____; FORTUNA, Felipe; SECCHIN, Antonio Carlos. *Piedra fundamental: poesia y prosa*. Caracas: Ayacucho, 2002.

NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1974.

PÊCHEUX, Michel. “Análise Automática do Discurso”. In: GADET F.; HAK, T. (Orgs.) *Por uma Análise Automática do Discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Trad. de Eni P. Orlandi. Campinas: Unicamp, 1997, pg. 61-151.

QUIJANO, Aníbal. ‘Raza’, ‘Etnia’ y ‘Nacion’ en Mariategui: cuestiones abiertas. In: *JCM y Europa: la otra cara del descubrimiento*. Lima, Peru: Amauta, 1993bb.

_____. *Dominacion y cultura – Lo cholo y el conflicto cultural en Peru*. Lima, Peru: Mosca Azul Editores SRL, 1969.

_____. *Modernidad, identidad y utopia en America Latina*. Lima, Peru: Sociedad y Política, Ediciones, 1988.

_____; WEFFORT, Francisco. La constitucion del “mundo” de la marginalidad urbana. In: *Populismo, marginalizacion y dependencia*. Lima, Peru: 1973.

_____. Notas sobre a questão da identidade e nação no Peru. In: *Revista de Estudos Avançados*, Vol. 6, Nº 16. São Paulo, 1992.

_____. *Qué tal Raza!* In: *Familia Y cambio social*. Lima, Peru: CECOSAM, 1999.

ROCHA, João Cezar de Castro. “A eloquência de seus próprios erros”: Euclides da Cunha e o princípio cartográfico. In: *Revista Tempo Brasileiro*, n. 144, p. 79-102. Rio de Janeiro, 2001.

- ROCHABRÚN, Guillermo. *La mesa redonda sobre 'Todas las sangres': 23 de junio de 1965*. Lima, Peru: IEP/PUCP, 2000.
- SANTIAGO, Silviano. *Ora (Direis) puxar conversa!* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- _____. *O Cosmopolitismo do pobre: critica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004
- SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, 1985.
- SEGATO, Rita Laura. Raza es signo. In: *La nación y sus otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Política de la Identidad*. 1. ed. Buenos Aires: Prometeo, 2007.
- _____. Introducción – Políticas de la identidad, diferencia y formaciones nacionales de alteridad. In: *La nación y sus otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Política de la Identidad*. 1. ed. Buenos Aires: Prometeo, 2007.
- SCHWARZ, Roberto. Leituras em competição. In: *Novos estudos – CEBRAP*, nº 75, p. 61-79. São Paulo: 2006.
- _____. *Ao Vencedor as Batatas: Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- _____. *Que Horas São?* São Paulo: Companhia das Letras, 1977.
- _____. *Um Mestre na Periferia do Capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac&Naif, 2003.
- SOARES, Angélica Maria Santos. *O poema, construção às avessas: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: INL, 1978.
- VENTURA, Roberto. Deus e o diabo no monstruoso anfiteatro. In: *Revista Tempo Brasileiro*, n. 144, p. 63-78. Rio de Janeiro, 2001.
- ZILLY, Berthold. A Barbárie: antítese ou elemento da civilização? Do *Facundo* de Sarmiento a *Os sertões* de Euclides da Cunha. In: *Revista Tempo Brasileiro*, n. 144, p. 103-146. Rio de Janeiro, 2001.

BIBLIOGRAFIA ELETRÔNICA:

- **De caráter geral**

Acessado em 25/07/2010:

http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafal4/robertacsousa_joaocabralde.pdf

Acessado em 25/07/2010:

<http://www.usinadeletras.com.br/exibelocurriculo.php?login=jayrus>

Acessado em 31/03/2010:

http://www.youtube.com/watch?v=d0GQu11S9PM&feature=player_embedded

Acessado em 31/03/2010:

<http://www.sarivaconteudo.com.br/Artigo.aspx?id=330>

Acessado em 27/03/2011:

http://www.verbo21.com.br/v1/index.php?option=com_content&view=article&id=364:ronaldo-correia-de-brito&catid=138:entrevista-mar2009&Itemid=132

Acessado em 27/03/2011:

http://www.germinaliteratura.com.br/2010/colunapanaplo_jorgepieiro_jun10.html

Acessado em 01/04/2011:

http://www.ecoeco.org.br/conteudo/publicacoes/encontros/vii_en/ Mesa5/trabalhos/costumes_e_potencialidades_no_sertao.pdf

Acessado em 02/05/2010:

http://bravonline.abril.com.br/conteudo/literatura/livros/materia_398353.shtml

Acessado em 09/04/2011:

<http://pedrodealbuquerque.wordpress.com/2010/07/16/cristaos-novos-judeus-velhos/>

Acessado em 10/04/2011:

<http://filosofianreapucarana.pbworks.com/f/A+Epop%C3%A9ia+de+Gilgamesh+.pdf>

Acessado em 10/04/2011:

<http://www.sitedeliteratura.com/Litestrang/gilgamesh.htm>

Acessado em 14/05/2011:

<http://vidanatural.fortunecity.com/arquetipo.html>

- **Sobre nomes e tradição genealógica**

Acessado em 27/05/2011:

<http://bancodegenealogia.blogspot.com/>

Acessado em 27/05/2011:

http://www.genealogiafreire.com.br/bio_bernardo_freire_de_castro.htm

Acessado em 27/05/2011:

http://velhojusas.blogspot.com/2009_09_01_archive.html

Acessado em 27/05/2011:

http://academiatauaense.blogspot.com/2007/05/discurso_4939.html

- **Sobre o autor**

Acessado em 27/05/2011:

<http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=251642>

Acessado em 27/05/2011:

<http://www.jornaldepoesia.jor.br/ecarvalho2.html>

Acessado em 27/05/2011:

<http://www.revista.agulha.nom.br/ronaldobrito.html>

Acessado em 31/03/2010:

<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/o-estado-de-s-paulo--36865>

- **Sobre teoria literária**

Acessado em 09/06/2011:

http://www.lettras.ufscar.br/linguasagem/edicao03/artigos_mariani.php

Anexo 3 – Transcrição da entrevista com Ronaldo Correia de Brito

Data e local: realizada na Universidade de Brasília em 09/12/2010.

Entrevista Ronaldo Correia de Brito – 09/12/2010:

Ronaldo Correia de Brito- A personagem de “A espera da volante” de certa maneira retorna em *Galiléia*, no papel da rezadeira. Meu universo fabular foi todo assim, as personagens entram e saíam. Cria-se um universo. Os personagens entram e saem, estão sempre por ali. Donana e o João Domísio, que é o assassino da mulher, em *Livro dos Homens* eles voltam, num conto chamado “Que veio de longe”. Há um assassinato, o personagem que desce das águas e que é adorado como um santo seria o João Domísio, mas não tem o mesmo nome. Supostamente é ele.

Nathá Clark (Eu)- E como reconhecer?

RC- É uma sugestão do próprio imaginário do mundo. Essa imprecisão é importante, fundamental para o leitor. Essa imprecisão mostra que você constrói um mundo fabular, você constrói uma geografia. [cronótopo/epifania que se repete, está sempre presente]

Exemplos de William Folkner... e o meu é Inhamuns. O tempo, enquanto isso, é suspenso (tem digressões...).

Eu- Queria que você falasse um pouco sobre a disposição da ordem do livro. Para mim, Lua Cambará vem como um fechamento mesmo, uma síntese. Ela vem como uma guerreira, como uma heroína mítica do sertão, como uma justiceira, mas traz consigo uma fragilidade feminina, sempre presente, ela sofre de amor... E queria que você falasse sobre a abertura do livro, com “A espera da volante”, com a personagem que aparece em *Galiléia* também, e o fechamento com “Lua Cambará”.

RC- Lua Cambará é a primeira coisa que eu escrevi na vida, meu primeiro conto. Isso foi em 1970, o que significa que publiquei um conto com 33 anos de escrita.

Eu- O conto então ficou pensando como ela, né...

RC- Sim e eu também... Eu escutei essa história contada inúmeras vezes por meu pai. É uma história da mitologia sertaneja. É o mito do corpo seco, história de uma personagem escravocrata do sertão dos Inhamuns. Não posso dizer seu nome... é uma história que certamente se mistura à mitologia universal. Era uma escravocrata cruel, perversa, e que contam que quando foi levada para o enterro de seu corpo, aparecem dois diabos, demônios montados a cavalo e pedem para ajudar a transportar a morta e desaparecem com ela. Então, as pessoas assustadas enterram no lugar da morta um tronco de madeira. Então, na verdade, são mitos arcaíssimos, que são incorporados à mitologia local. A alma penada de Lua Cambará começa a ficar aparecendo aos tropeiros que se arrancham debaixo de árvores, às pessoas que à noite estão de viagem. Eu começo o conto dizendo: “meu pai jurou que viu”, é muito forte, se meu pai jurou que viu então não há o que duvidar, mesmo as pessoas dizendo que ela é mal-assombrada. O mito existe e Lua Cambará existe, e me persegue até hoje. Tanto que já virou uma ópera-balé, já virou disco, dois filmes, acabou de ser encenada, e é tão forte, tão real, tão palpável.

A lógica que ordena o livro foi discutida com meus editores. Tive a sorte de ter dois ótimos editores, Rodrigo Lacerda e Augusto Márcio. Eles acharam por bem começar com um conto mais leve e terminar com Lua Cambará, que é uma tragédia forte, dura.

Eu- Tem muita influência mitológica do sertão, nordestina na sua obra, mas tem de algum outro tipo de mitologia? Por exemplo, a figura grega do herói, pois, para mim, Lua Cambará é uma heroína.

RC- É uma heroína sim, sem dúvida é uma heroína trágica. Lua Cambará é totalmente grega. Na verdade os mitos são comuns, há um mar de histórias que é comum a todos os Homens. É possível que você vá à Índia, entre os Eslavos e encontre uma mitologia semelhante. Todas as histórias são bens comuns a todos e a tudo desde o princípio. Há um mar de histórias comuns a todas as pessoas.

Eu- E quanto a serem mulheres do sertão, sertanejas, tem alguma diferença? São mulheres contemporâneas também...

RC- Total. As mulheres sertanejas são muito feministas, elas são muito fortes. Se reparar, todas as mulheres têm dentro de si uma grande revolta, uma raiva, elas estão em guerra permanente com os homens. Elas acham que os homens são quem as jugula (dominam moralmente ou pela força), quem as escraviza, que as contêm. Então, toda a minha obra é na verdade uma construção em torno de mulheres que querem quebrar as portas, derrubá-las, tirá-las dos gonzos (dobradiças), quebrar as fechaduras e sair, sair sair... ir embora, ganhar o mundo. Todas estão para partir. Elvira, em “Mentira de amor”, está para ir embora. É terrível, pois ela tem um revólver e, nada se afirma, mas há essa iminência de partir, essa espera. Cícera Candóia está na mesma posição, está para ir embora, Aldenora Novais tem tudo para estar feliz, mas ela quer ir embora, pois aquele homem veio de fora, quer levá-la, e é uma maneira de romper com aquele mundo. Isso tem a ver com o próprio sentimento de transformação daquele mundo, do mundo em ruína e em transformação, que precisa ser deixado, abandonado. Na verdade é um desejo de largar o arcaico, o antigo, um desejo na verdade das mulheres, mas que também é meu e da própria literatura, de ir para a contemporaneidade, para a pós-modernidade.

Eu- E em Lua Cambará eu vejo justo isso. Ela é uma síntese da vontade de todas as mulheres de ser livre, dona de seu próprio destino. E ela possui essa liberdade intrínseca, apesar de estar entrelaçada, enraizada, presa a um sentimento por um homem...

RC- (...) presa a uma promessa ao pai, presa a um amor, presa à sua sensualidade...

Eu- (...) e presa à sua própria imagem, de fortaleza...

RC- (...) ela sucumbe, não é, sucumbe e é castigada. Ela, como heroína trágica, não chega à consciência do crime e morre. Ela morre e é arrebatada. Ela é meio medeica, sendo que Medéia escapa em vida, foge num carro de fogo. Ela não, é arrebatada morta, sem chance nenhuma de transcender.

Eu- E sobre o título do livro?

RC- O título “Faca” foi por conta do conto que também se chama “Faca”.

Eu- E todos os contos têm um aspecto da morte, de renascer também um pouco, a menção ao instrumento faca teria algo que ver com isso?

RC- Eu lido muito com a morte, ela é sempre muito presente na minha vida e na minha literatura. O que mais se faz ou se fazia naquele mundo em que nasci e vivi era morrer.

Morrer... então a morte está desde sempre na minha vida. Muito antes de nascer eu já vinha com carregamento de mortes.

Eu- E agora por que o nome Lua Cambará? Aliás, eu acho muito interessante os nomes dos seus personagens, acho muito criativos e complexos, e gostaria de saber um pouco sobre o seu processo de criação desses nomes.

RC- Eu não falei aqui hoje, mas os nomes das pessoas são fundamentais. A primeira coisa no processo da minha escrita é encontrar um nome, se eu não encontrar nome, não há conto, não há novela, não há romance. Em suma, não há realidade. Nome é um problema gravíssimo, eu posso destruir uma história se eu não encontrar um bom nome. Eu sempre penso em nomes duplos. Na verdade, escrever para mim é um projeto de nomes.

Eu- E de onde veio Lua Cambará, então?

RC- Lua Cambará vai sendo montado da personagem que deu origem ao mito. Eu vou ter que lhe dizer... ela se chamava Don-don do Camará.

Eu- Por que não poderia me dizer?

RC- Porque ela é uma personagem real, de uma família ilustre da região.

Eu- Queria saber sobre a sua preferência recente pelo conto, por que a escolha desse formato?

RC- Sempre escrevi livros de contos. Eu acho o conto a narrativa mais perfeita que existe. Você pode cometer vários erros num romance e ainda assim não perder o romance. Se você cometer um único erro no conto a obra está perdida. O conto não permite deslizamentos, tem que ter um corte, um gume (relação com o objeto faca!!) perfeito. No conto você pratica a concisão, não há excesso. O conto tem medida, tem rapidez, tem tudo aquilo que Ítalo Calvino propôs como a grande literatura do próximo milênio.

Eu- Eu ia perguntar no debate, mas não deu tempo, sobre a forma dessa nova narrativa contemporânea, da qual o Ruffato é um bom exemplo, que possui muitos cortes, muita digressão, de não ter que seguir necessariamente uma linearidade... em Lua Cambará mesmo você faz muitas digressões: tem a voz do menino que conta a história ouvida pelo pai, e tem a própria história de Lua, que é um narrador...

RC- (...) sim, e esses tempos se misturam... Onde isso acontece de forma ainda mais severa é em "Faca". São três tempos verbais diferentes, três tempos narrativos, e o leitor tem que estar atento. O conto é sempre um experimento, uma possibilidade de experimentar alguma linguagem. (...Exemplo do conto de *Retratos imorais*). O conto é uma construção.

Eu- Eu queria também saber um pouco sobre as suas influências de leitura, de autores ou obras regionalistas, sertanistas.

RC- Eu diria que a grande marca minha de literatura mesmo são os clássicos, eu li muito precocemente Homero. Li sempre muito a Bíblia, que é como um livro de narrativas que me marca profundamente.

Eu- A religião também está muito presente na sua obra.

RC- Sim, mas não a religião como dogma, não como crença. A religião está aí como um poder, ela é um poder [não menos do que uma instituição mesmo]. É sempre um poder repressor, um poder de mando, de medo, de imposição. Ela entra como um terror.

Eu- Mas eu percebo também em algumas personagens uma fuga, elas utilizam-se do oratório, o terço, o momento da oração como uma fuga. Por exemplo, em “Redemunho”...

RC- Sim, em “Redemunho” ela reza, mas ali é um ato automático, um recurso a um poder sobrenatural, que dê um corte no tempo presente. Mas não é, por exemplo, uma fé como a de São João da Cruz, a de Santa Tereza D’Ávila. É um apelo mágico. Ela entra sempre como um apelo mágico ou como um poder repressor. Então a igreja, a religião entram sempre como uma força terrivelmente repressora ou como uma solução, uma possibilidade mágica de quebra do cotidiano.

Eu- Qual a importância dos personagens masculinos para a criação dessas mulheres?

RC- Olhe, você vai compreender melhor como eu vejo o homem, como eu sinto o homem, como eu próprio me coloco como homem, lendo *Retratos imorais*, na galeria chamada *Retratos de homens*, são treze homens, e “Retratos de mães”, que na realidade são dois retratos de homens. Eu acho que a construção do meu masculino é mais tosca, ela ainda se faz (está por construir). Eu vejo o homem sempre muito mais frágil, mais perplexo, mais inseguro, indefinido. Enquanto as mulheres são mais fortes, mais ousadas, mais atrevidas. Elas estão sempre quebrando, rompendo, derrubando, botando abaixo, indo... Em *Retratos imorais* as mulheres são vagas, e o que mais existem são homens. Mas eu sempre gostei mais de mulheres do que de homens. (rs)

Eu- Gostaria só que você falasse mais um pouquinho sobre *Livro dos homens*. Você diz que lá tem mais personagens femininas, mas eu sinto em *Faca* uma forte presença feminina, a não ser no conto “O valente romano”, mas que é um diálogo entre dois homens muito forte também, e que pode fazer um contraponto.

RC- Por incrível que pareça, é um conto muito inspirado no folheto popular português e também na epopeia de Gilgamesh, na briga entre Du (?) e Gilgamesh. Porque, sobretudo na mitologia clássica, o homem sempre media força com um outro homem que fosse como ele. Era muito complicada a relação de homem com homem, porque, por exemplo, na Grécia, um soldado, um guerreiro dizia todos os seus atributos, seu adversário fazia o mesmo, e se ele o achasse inferior não haveria luta, ele virava as costas, pois não estava à altura de lutar com ele. “O valente romano” tem essa disputa entre dois homens, que no fim das contas lutam com o próprio amor, com o próprio desejo. E é uma coisa insuportável para um deles, que ao constatar isso decide se enforcar.

Bom, *Livro dos homens* é muito um livro de mulheres. Ele começa com um conto que talvez seja o conto mais forte de mulher em toda a minha literatura, que é “Eufrásia Menezes”. É incrível o depoimento dos homens sobre esses contos, eles se emocionam, choram, descobrem o feminino em si.

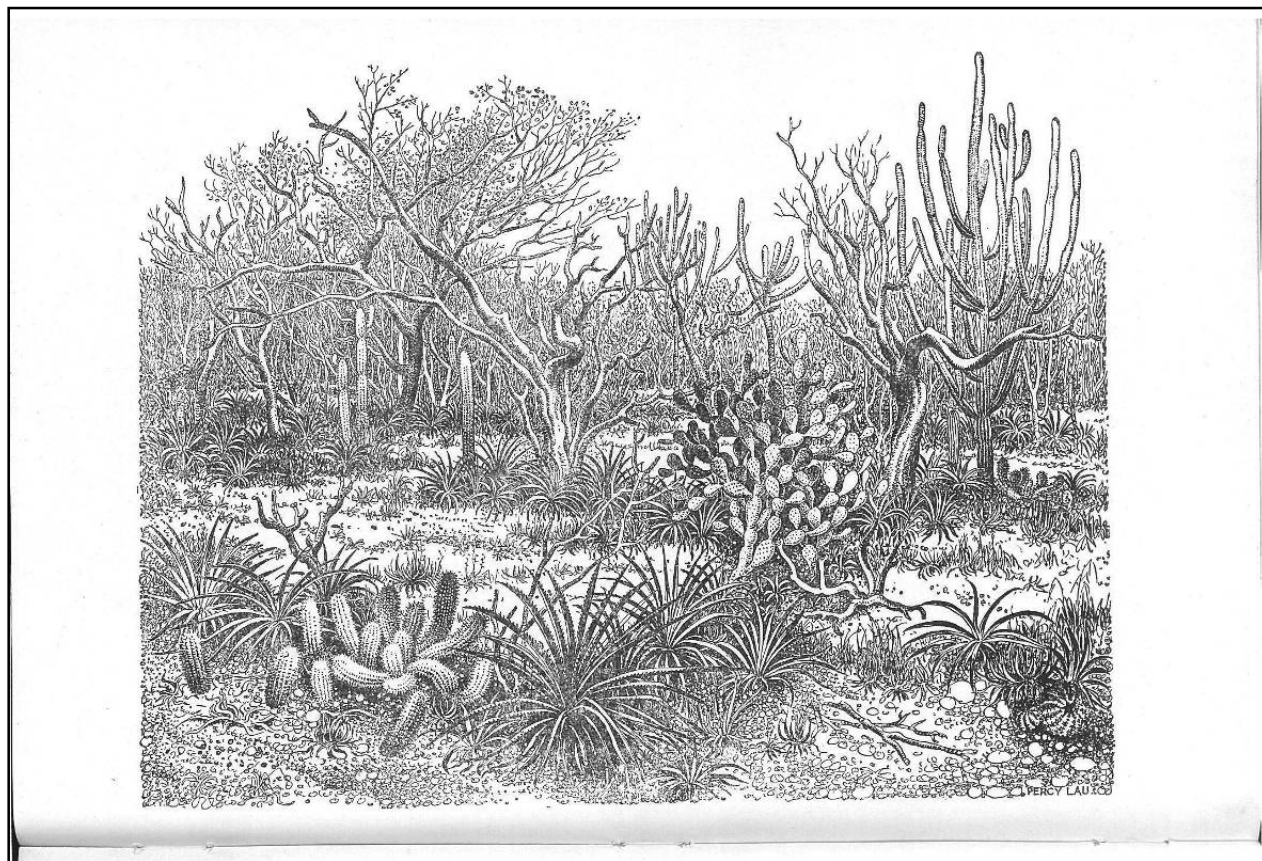
Eu acho que as mulheres talvez possam reclamar do não-direito de homens de falarem de mulheres, mas os homens talvez descubram muito sobre o feminino quando outro homem fala de mulheres, sobretudo quando ele fala na primeira pessoa. “Eufrásia Menezes” é um conto em que eu falo na primeira pessoa. Eu começo o conto dizendo: “sentada estou”, então já começo dizendo a posição em que estou, estou sentada. Eu falo o tempo todo em primeira pessoa e falo de amores impossíveis, de desejos femininos, de relação com o filho, do olhar feminino sobre o masculino. Então é uma apropriação, mas isso toca muitos homens. Curiosamente “Eufrásia Menezes” é um conto de mulher que toca mais aos homens do que às mulheres.

Anexo 4 – Imagens e figuras do sertão nordestino e seus tipos humanos

4.1 ‘A Caatinga’

Artista: Percy Lau

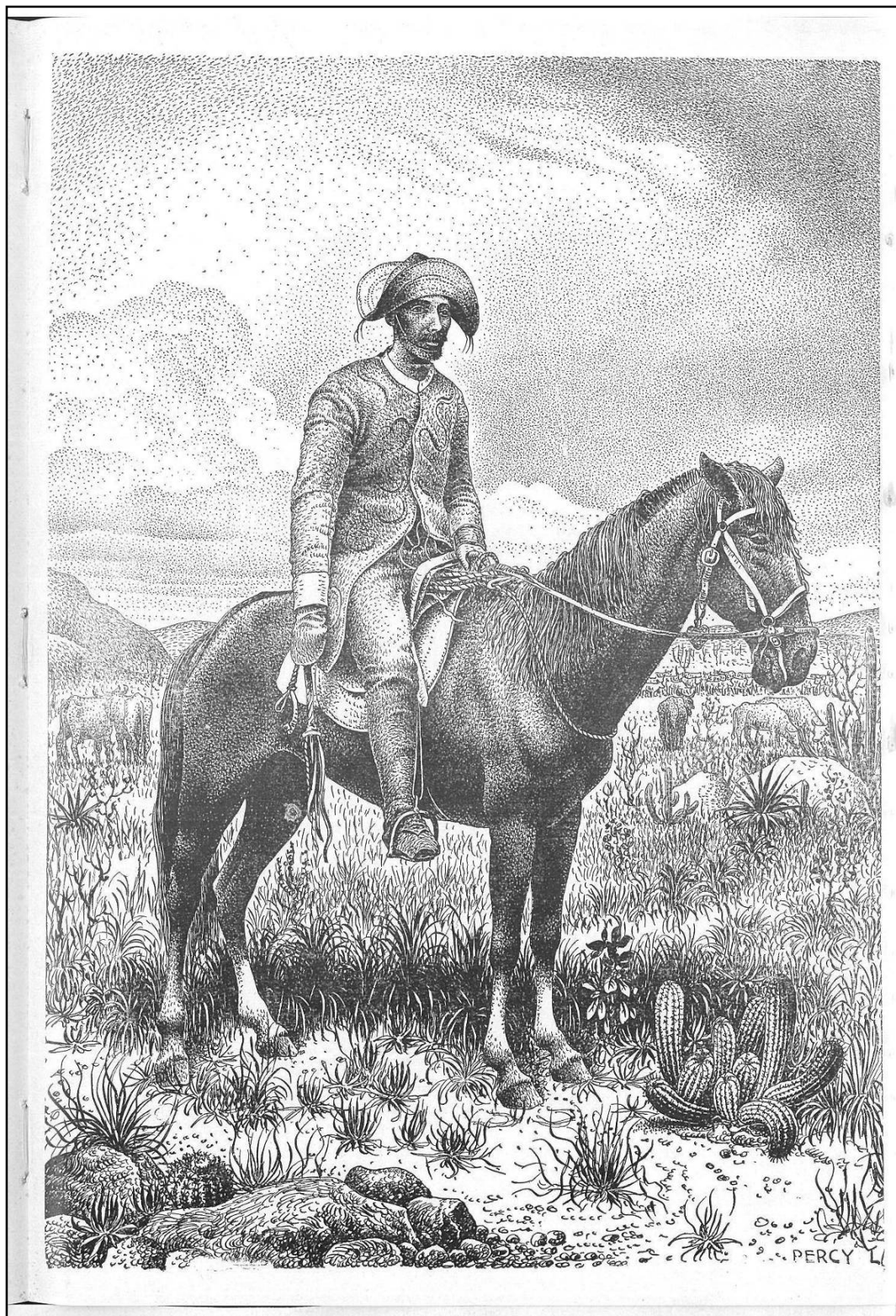
Tirada de: *Types et aspects du Brésil*. Extraídos da Revista Brasileira de Geografia. Rio de Janeiro: IBGE, 1957; página 118.



4.2 'O Vaqueiro'

Artista: Percy Lau

Tirada de: *Types et aspects du Brésil*. Extraídos da Revista Brasileira de Geografia. Rio de Janeiro: IBGE, 1957; página 121.



4.3 'As mulheres rendeiras'

Artista: Percy Lau

Tirada de: *Types et aspects du Brésil*. Extraídos da Revista Brasileira de Geografia. Rio de Janeiro: IBGE, 1957; página 89.



4.4 A mulher nordestina vista pelos olhos dos viajantes europeus que passaram pelo sertão no século XIX

Tirada de: *História das mulheres no Brasil*. Mary Del Priore (Org.). 4ª edição. São Paulo: Contexto, 2000; página 257.

saraus na casa da fazenda – transcritos em livros de memórias e diários do século passado –, estavam cuidando da manutenção e solidificação dos laços de amizade, do patrimônio territorial, e da inter-relação de famílias poderosas oligárquicas locais.

Inúmeros casamentos entre as famílias de elite no Piauí colonial e imperial se originaram desse modo. D. Lourdes de Freitas Rodrigues da Silva, da elite piauiense, nascida em Floriano, morta aos 97 anos em 1995, e prima de Amélia de Freitas Beviláqua, lembrava dos piqueniques que



Os cabelos lisos e lustrados com óleo e babaçu, a pele levemente amorenada, a fronte alta e o nariz regular: era a nordestina vista pelos viajantes europeus que passaram pelo sertão. Gostavam de usar saias enfeitadas com rendas, jóias e gargantilhas e calçavam botinas de cano curto. O chapéu de palha ajudava a combater o calor do sertão.

4.5 Retrato de uma família de elite no interior da casa da fazenda no século XIX

Tirada de: *História das mulheres no Brasil*. Mary Del Priore (Org.). 4ª edição. São Paulo: Contexto, 2000; página 265.

MULHERES DO SERTÃO NORDESTINO 265

não teve filhos, mas que tinha uma filha natural (não do contraente Ludgero) de nome Raimunda de Nascimento casada com o alferes do exército Antônio Firmo de Souza. Declaravam que “havia contratado o casamento não por carta d’a metade conforme costume do país, mas por contrato de dote e segundo o direito civil de não comunhão de bens”. E como faziam um contrato pré-nupcial transcreviam os pactos celebrados, discriminados a seguir.

Em primeiro lugar, “não haveria comunhão de bens entre eles consortes”; em segundo, a cláusula “se estendia a bens móveis, semoventes e de raiz que atualmente cada um possuía e a todos e quaisquer que para o futuro pudessem adquirir sem exceção de comércio e indústria”; em terceiro, também “não se comunicariam as dívidas passivas de cada um, anteriores ou posteriores ao casamento”. O quarto pacto demonstra os problemas de herança que surgiam quando havia filhos de outra união.



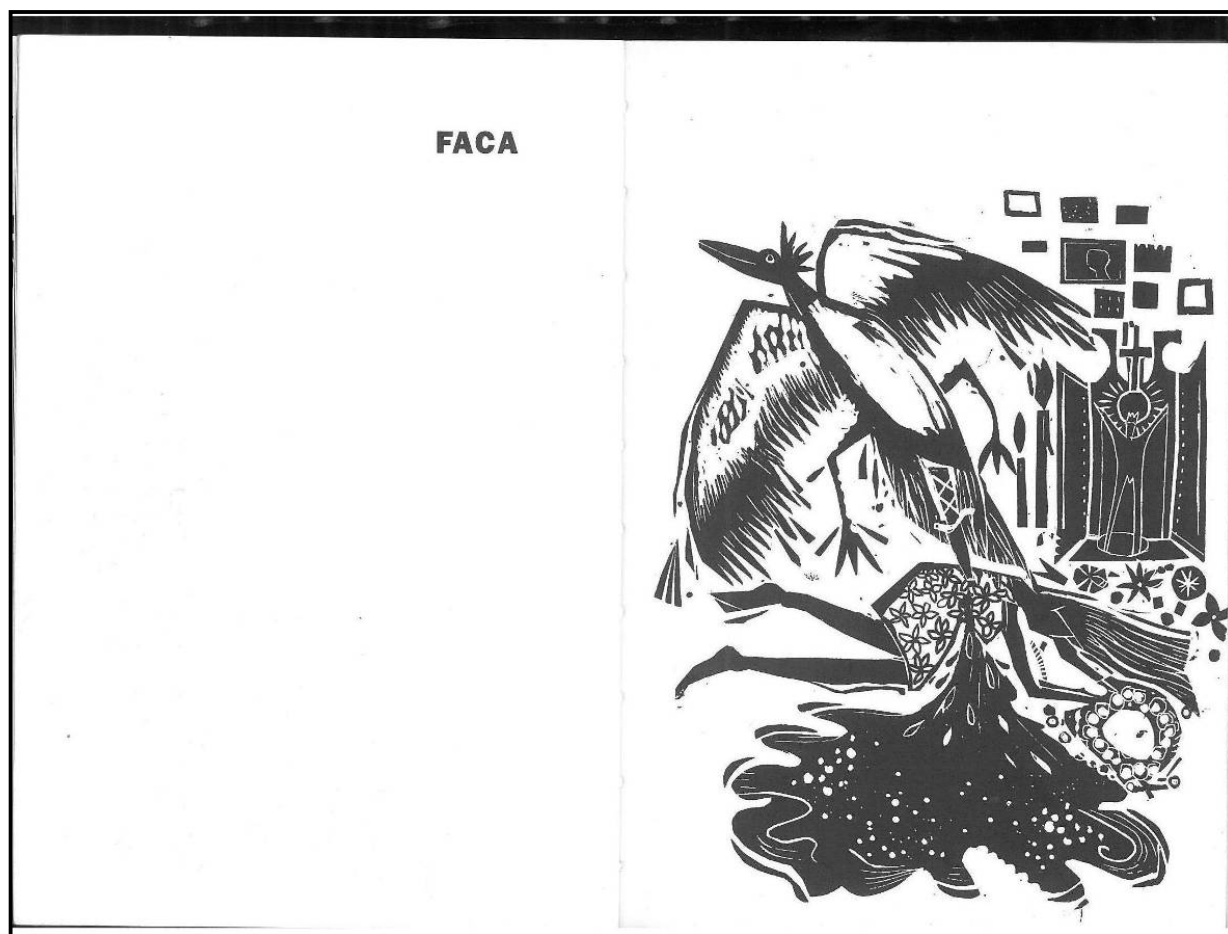
Uma imensa população composta por familiares consangüíneos, tios, sobrinhos e agregados compunha a ‘família’ de elite.

No interior desta, a mulher ficava restrita à esfera do espaço privado e muitas delas nasceram, cresceram e morreram sem jamais ter saído de uma fazenda de gado.

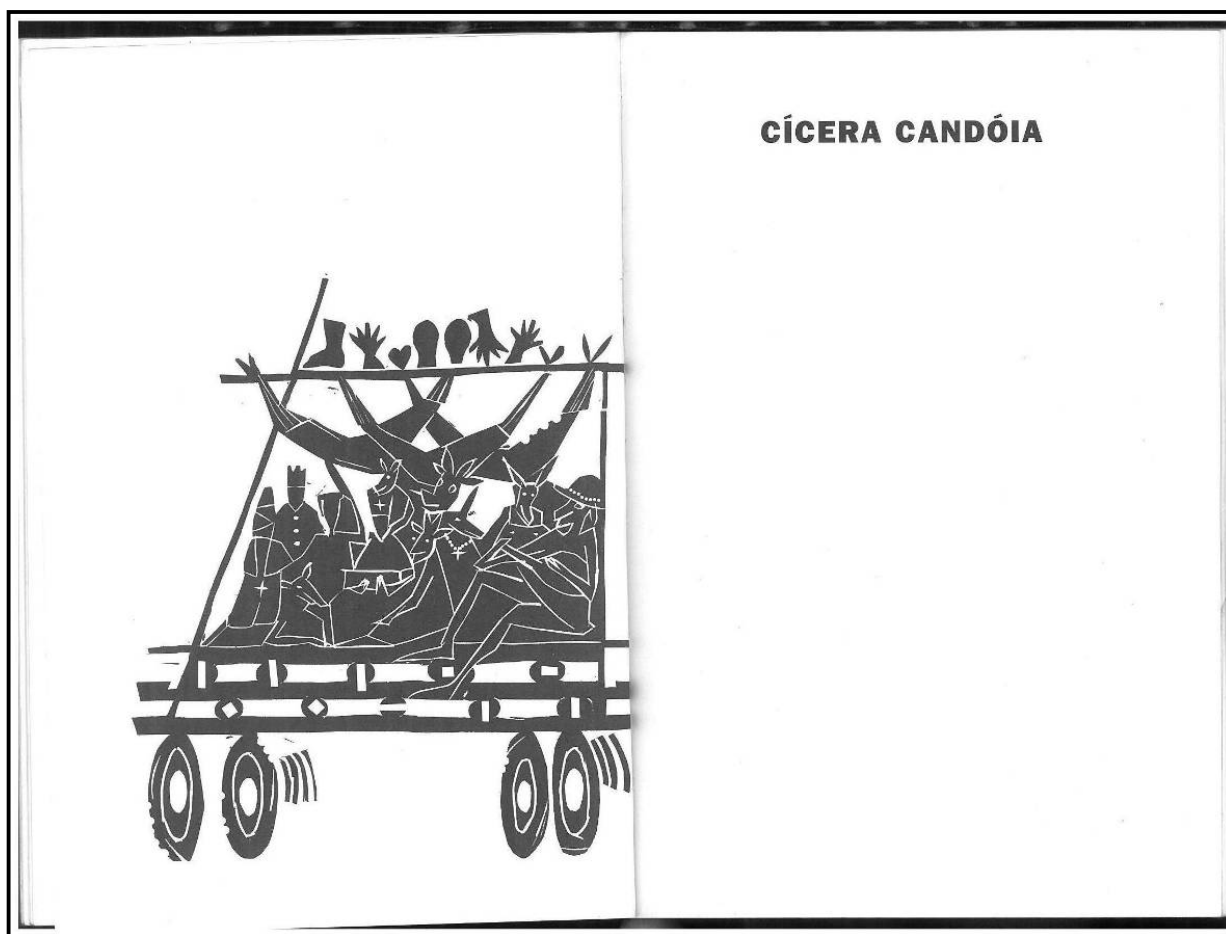
Anexo 5 – Ilustrações de alguns dos contos analisados de *Faca*

Artista: Tita do Rêgo Silva

5.1 ‘Faca’



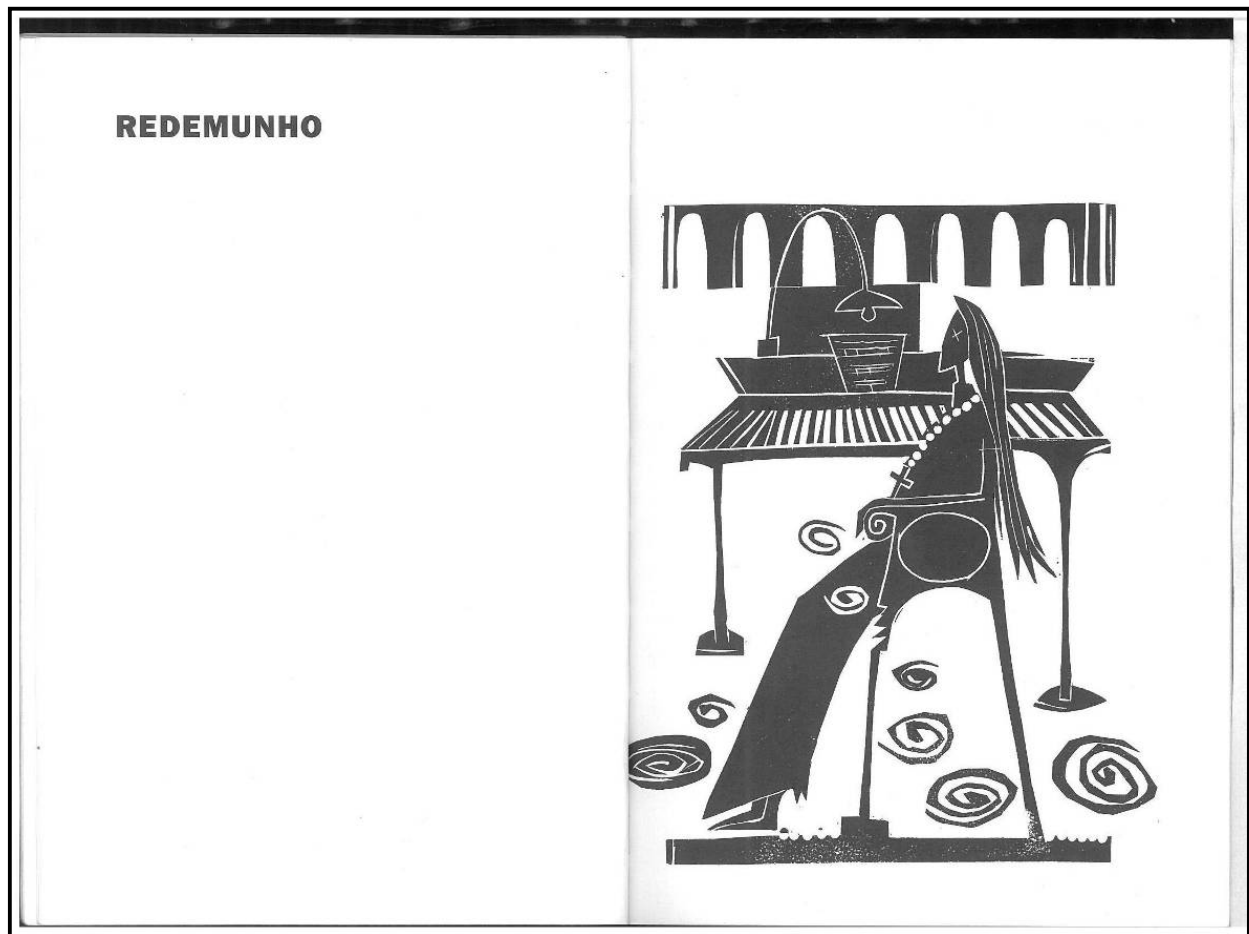
5.2 'Cícera Candóia'



5.3 'Mentira de amor'



5.4 'Redemunho'



5.5 'Lua Cambará'

