

*Iranilson Buriti de Oliveira
Regina Coelli Gomes Nascimento
Rozeane Albuquerque Lima
(Organizadores)*

ARTES DE VER, FAZER E ESCREVER HISTÓRIAS II



Literatura, História e Sensibilidades



"O livro *Artes de Ver, Fazer e Escrever Histórias II* nos faz acreditar que o campo historiográfico se tornou mais inclusivo e democrático, sem esquecer de seus pressupostos teórico-metodológicos, mas agora com um olhar mais generoso para outras fontes de criação humana, entre elas a obra ficcional.

Boa viagem a todos que lerão esta obra e descobrirão muitos Brasis."

Prof. Dr. Lourival Andrade Júnior
(UFRN)



ISBN 978-85-8001-167-8



9 788580 011678

O Programa de Educação Tutorial do Curso de História da UFCG foi aprovado pelo MEC/SESU no ano de 2009. A proposta do grupo está direcionada para aperfeiçoar a formação científico-acadêmica de estudantes do curso de História do Centro de Humanidades/UFCG a partir do desenvolvimento articulado de atividades de ensino, pesquisa e extensão referendados nos princípios formativos que embasam o projeto pedagógico do curso através da relação teoria e prática, tanto em seu processo de produção quanto de difusão do saber histórico.

Os artigos que compõem este livro resultam de um trabalho coletivo que teve início no segundo semestre de 2013, com o Minicurso História e Literatura, ministrado pelos professores doutores do curso de História da UFCG: José Benjamim Montenegro e Gervácio Batista Aranha. As reflexões suscitadas estimularam o grupo para, no ano de 2014, incluir no

planejamento da oficina de leitura discussões sobre a relação História e Literatura. Fato que estimulou a elaboração de artigos para serem publicados numa coletânea. Nessa empreitada o grupo contou com a colaboração dos organizadores e professores do curso de História da UFCG.

Agradecemos a todos que passaram por nossas vidas nessa caminhada: os docentes e discentes envolvidos que acreditaram na proposta; os nossos familiares, sempre presentes, fortalecendo nossos sonhos e desejos para estudar e escrever histórias; nossos amigos de caminhada que sustentaram nossas ansiedades e medos com conversas de ânimo e de coragem; ao FNDE e UFCG pelo apoio financeiro e institucional.

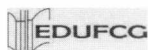
Boa leitura!

Os organizadores.

ARTES DE VER, FAZER E ESCREVER HISTÓRIAS II
LITERATURA, HISTÓRIA & SENSIBILIDADES

Iranilson Buriti de Oliveira
Regina Coelli Gomes Nascimento
Rozeane Albuquerque Lima
(Organizadores)

**ARTES DE VER, FAZER E ESCREVER HISTÓRIAS II
LITERATURA, HISTÓRIA & SENSIBILIDADES**



Campina Grande-PB
2016

© Todos os direitos desta edição são reservados aos autores/organizadores e à EDUFCG
FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL DA UFCG

A786 Artes de ver, fazer e escrever histórias II: literatura, história & sensibilidades / Iranilson Buriti de Oliveira, Regina Coeli Gomes Nascimento, Rozeane Albuquerque Lima (Organizadores). - Campina Grande: EDUFCG, 2016.
v.

ISBN: 978-85-8001-167-8

1. História - Programa de Educação Tutorial (PET). 2. Ensino Superior. 3. Construção de Saberes. I Oliveira, Iranilson Buriti de. II Nascimento, Reginal Coeli Gomes. III. Lima, Rozeane Albuquerque. IV. Título.

CDU 930.2

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE - EDUFCG
UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE - UFCG
editora@ufcg.edu.br

Prof. Dr José Edilson Amorim

Reitor

Prof. Vicemário Simões

Vice-Reitor

Prof. Dr. José Helder Pinheiro Alves

Diretor Administrativo da Editora da UFCG

Yasmine Lima

Edição Eletrônica

Regina Coeli Gomes Nascimento

Tutora PET História

Maurício Ferreira de Araújo Filho

Imagem da capa

Ideia Editora Ltda.

Impressão e acabamento

CONSELHO EDITORIAL

Antônia Arisdélia Fonseca Matias Aguiar Feitosa (CFP)

Benedito Antônio Luciano (CEEI)

Consuelo Padilha Vilar (CCBS)

Eivaldo Moreira Barbosa (CCJS)

Janiro da Costa Rego (CTRN)

Leonardo Cavalcanti de Araújo (CES)

Marcelo Bezerra Grilo (CCT)

Naelza de Araújo Wanderley (CSTR)

Railene Hérica Carlos Rocha (CCTA)

Rogério Humberto Zeferino (CH)

Valéria Andrade (CDSA)

SUMÁRIO

NOTA EXPLICATIVA/AGRADECIMENTOS.....	7
PREFÁCIO.....	9
<i>Lourival Andrade Júnior</i>	
DA ESCRITA DA HISTÓRIA QUE PARECE LITERATURA OU DOS USOS NARRATIVOS NA COMPOSIÇÃO HISTORIOGRÁFICA	13
<i>Gervácio Batista Aranha</i>	
“ESTA NÃO É A REPÚBLICA DOS MEUS SONHOS”: A REPÚBLICA DAS APARÊNCIAS EM ESAÚ E JACÓ	27
<i>Jean Lucas Marinho Cavalcanti Lucas Tadeu Borges Viana</i>	
“MENINO SÓ ENDIREITA NO COLÉGIO”: HISTORIAS E MEMÓRIAS DE UM MENINO DE ENGENHO.....	37
<i>Regina Coelli Gomes Nascimento</i>	
“O MANDACARU DE ALAGOAS”: AS “SECAS VIDAS” DE GRACILIANO RAMOS	47
<i>Iranilson Buriti</i>	
IDENTIDADES MASCULINA E NORDESTINA EM FOGO MORTO DE JOSÉ LINS DO REGO.....	55
<i>Elson da Silva Pereira Brasil</i>	
“VIDA DESGRAÇADA É ESTA DE SERTANEJO”: O SERTÃO E OS SER- TANEJOS EM CANGACEIROS, DE JOSÉ LINS DO REGO	69
<i>Paulo Montini de Assis Souza Júnior (UFCG)</i>	
OS SONHOS DE UM MENOR: PEDRO BALA E A EXPERIÊNCIA DA LIBERDADE EM CAPITÃES DA AREIA (1937).....	79
<i>José dos Santos Costa Júnior</i>	
NOS RASTROS DOS VAQUEIROS, CANGACEIROS E CANTADORES: A CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE SERTANEJA POR LUÍS DA CÂMARA CASCUDO.....	91
<i>Raquel Silva Maciel</i>	
BIOGRAFIAS ENTRELAÇADAS: NA ESCRITA DO “OUTRO” E OS REFLEXOS DE SI. NOTAS SOBRE O “ABC DE CASTRO ALVES”	103
<i>Valber Nunes da Silva Mendes</i>	

“SOMOS MUITOS SEVERINOS IGUAIS EM TUDO NA VIDA”: A CONSTRUÇÃO DE UM PERSONAGEM QUE REPRESENTA O HOMEM NORDESTINO.	115
<i>Maria Aline Souza Guedes</i>	
<i>Wendna Mayse Amorim Chaves</i>	
O AUTO DA COMPADECIDA: UMA DAS CONTRIBUIÇÕES DE ARIANO SUASSUNA PARA A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DO NORDESTE.	125
<i>José Adriano Oliveira</i>	
<i>Roberta dos Santos Araújo</i>	
EU E ELES (1970): ESCRITOS DE MEMÓRIA, ENTRELACES POLÍTICOS E INTELECTUAIS EM JOSÉ AMÉRICO DE ALMEIDA	133
<i>Janaína Leandro Ferreira</i>	
MAD MARIA, MARIA LOUCA: A JORNADA DE UM MÉDICO NA ARTE DE FICAR VIVO	145
<i>Ana Carolina Monteiro Paiva (UFCG)</i>	
SENTIR SEM SABER NOMEAR O QUE SE SENTE: CAIO FERNANDO ABREU, MORANGOS MOFADOS E A HOMOSSEXUALIDADE NOS ANOS 1980	155
<i>Paulo R. Souto Maior Júnior</i>	
AS PRÁTICAS DE UMA TEOLOGIA DA LIBERTAÇÃO NA OBRA BATISMO DE SANGUE	165
<i>Jaqueline Leandro Ferreira (UFCG)</i>	
DIOGO MAINARDI E A DESCONSTRUÇÃO DO SERTANEJO MÍTICO NO ROMANCE REGIONALISTA NORDESTINO	177
<i>Rozeane Albuquerque Lima</i>	
“AQUI NÃO É CASA DE FURA-GREVE!”: AS RELAÇÕES FAMILIARES NA PEÇA TEATRAL ELES NÃO USAM BLACK-TIE	187
<i>Paula Sonály Nascimento Lima (UFCG)</i>	
O ESPAÇO TEATRAL COMO LUGAR DE MILITÂNCIA DURANTE A DITADURA MILITAR: DO ESPAÇO FÍSICO AO ESPAÇO SIMBÓLICO ..	201
<i>Lays Honorio Teixeira</i>	
<i>José Benjamim Montenegro</i>	
ORGANIZADORES E AUTORES	213

NOTA EXPLICATIVA/AGRADECIMENTOS

O Programa de Educação Tutorial do Curso de História da UFCG foi aprovado pelo MEC/SESU no ano de 2009. A proposta do grupo está direcionada para aperfeiçoar a formação científico-acadêmica de estudantes do curso de História do Centro de Humanidades/UFCG a partir do desenvolvimento articulado de atividades de ensino, pesquisa e extensão referendados nos princípios formativos que embasam o projeto pedagógico do curso através da relação teoria e prática, tanto em seu processo de produção quanto de difusão do saber histórico.

Os artigos que compõem este livro resultam de um trabalho coletivo que teve início no segundo semestre de 2013, com o Minicurso História e Literatura, ministrado pelos professores doutores do curso de História da UFCG: José Benjamim Montenegro e Gervácio Batista Aranha. As reflexões suscitadas estimularam o grupo para, no ano de 2014, incluir no planejamento da oficina de leitura discussões sobre a relação História e Literatura. Fato que estimulou a elaboração de artigos para serem publicados numa coletânea. Nessa empreitada o grupo contou com a colaboração dos organizadores e professores do curso de História da UFCG. A seleção dos livros e autores para análise foi uma escolha individual dos autores, definidas nas oficinas de leituras e conversas informais. Optamos por organizar os artigos a partir das datas de publicação das obras contempladas para análise.

Ao final, podemos afirmar que a realização do trabalho superou as expectativas que orientaram sua concepção, por articular o ensino, a pesquisa e a extensão, propiciando um aprofundamento teórico-metodológico dos envolvidos no projeto. Considera-

mos que a atividade cumpriu com o objetivo principal para o qual foi planejada, criando momentos de troca de experiências e de discussões acadêmicas contribuindo para a condição autoral dos integrantes do grupo, estimulando o protagonismo, constituindo-se como um espaço de integração e exercício prático-intelectual. Assim, é com grande prazer que compartilhamos o resultado do trabalho realizado pelo PET História UFCG.

Agradecemos a todos que passaram por nossas vidas nessa caminhada: os docentes e discentes envolvidos que acreditaram na proposta; os nossos familiares, sempre presentes, fortalecendo nossos sonhos e desejos para estudar e escrever histórias; os nossos amigos de caminhada que sustentaram nossas ansiedades e medos com conversas de ânimo e de coragem; ao FNDE e UFCG pelo apoio financeiro e institucional.

Boa leitura!

Os organizadores.

PREFÁCIO

Histórias narradas com a sensibilidade de quem as viveu ou de quem ouviu determinadas experiências, são criações que pertencem a dois campos do conhecimento: a Literatura e a História. Convergências e divergências fazem parte de análises que buscam nestes campos temáticos espectros de vidas vividas no passado ou que se apresentam iluminadas pelas lentes do presente. Aí está a riqueza desta aproximação.

O livro *Artes de Ver, Fazer e Escrever Histórias II* nos faz acreditar que o campo historiográfico se tornou mais inclusivo e democrático, sem esquecer de seus pressupostos teórico-metodológicos, mas agora com um olhar mais generoso para outras fontes de criação humana, entre elas a obra ficcional. Bachelard já afirmava que a “imaginação é a mãe tanto da história quanto da poesia”, e sem dúvida este livro cumpre esta função de desnudar as sensibilidades de autores brasileiros e suas estupendas narrativas.

Tendo como cronologia a data de publicação das obras literárias analisadas nos deparamos com diversos Brasis e com perspectivas distintas de entendê-los. Ideias e ideologias são reveladas por meio de metáforas e contundências de quem acredita no que está escrevendo, dando ao historiador elementos não mensuráveis em documentos, ditos oficiais, ampliando o olhar sobre espaços, temporalidades e humanidades. O historiador se torna um detetive de sensibilidades, gestualidades e poderes espalhados em narrativas e silêncios.

As memórias emergem nas mudanças de um Brasil Imperial para outro Republicano, que se apresenta com dilemas sociais nunca resolvidos, em que a modernidade tenta apagar histórias de tradições arraigadas na genética de formação nacional. Decadên-

cias de modelos anteriormente vistos como inabaláveis dão lugar a discursos de um futuro sem coronéis e seus mandonismos.

Os títulos que compõe este livro denotam a necessidade de refletirmos sobre as experiências construídas a partir do contato com outras culturas, mas também com a cultura autóctone, na vivência com a seca, com a fome, com o cangaço, com as oligarquias (rurais e urbanas), com a corrupção e com homens que necessitam se afirmar como machos e que veem em sua masculinidade uma forma de sobreviver num mundo inóspito e em certa medida insensível.

O Nordeste aparece como um espaço construído. Vaqueiros, cantadores, cangaceiros, meninos de rua, retirantes, religiosidades, homens que nasceram predestinados para o poder e que forjaram sua escalada, são algumas das texturas que nos apresentam os autores de obras lapidares da literatura brasileira. Romancistas e dramaturgos encontraram no espaço nordestino a poética para se identificarem como cidadãos locais e do mundo. O sol nordestino brilhou em todos os lugares em que estas obras foram lidas, relidas e analisadas.

Como são discursos narrativos também podem ser reconstruídos e, em muitos casos, foram. A mitificação do homem sertanejo também foi questionada e reapresentada por autores que viam nestas vivências o obscurantismo da modernidade. Desqualificação? Não necessariamente. Cabe ao historiador ler as diversas possibilidades discursivas e buscar o seu entendimento para as mesmas. Nenhuma obra é isenta de pessoalidade e ideologia. São visões de mundo, ou melhor, de mundos.

O Norte, tão pouco explorado em nossas pesquisas é desnudado a partir de um dos elementos constitutivos da modernidade, a estrada de ferro, que leva novas perspectivas ao desconhecido e que expõe as mazelas de homens diante do caos da mata inacessível. Homens de carne e osso convivendo com a dureza do ferro e da resistência imorredoura da floresta.

Homens e homens. Afetividades que emolduram uma sociedade urbana que tenta, nos anos oitenta do século passado, romper com velhos tabus da família tradicional e que, teimando, buscam a felicidade, mesmo tendo os olhares mais amaldiçoadores sobre esta possível relação. Tema tão atual e que encontrou em tempos passados as mesmas barreiras que ainda hoje se apresentam quando dois seres humanos querem viver harmoniosamente uma relação que se constrói no respeito e no amor que teima em não ser convencional.

As liberdades coletivas e individuais, experimentadas em vários momentos de nossa história nacional, dão lugar a ditaduras políticas e econômicas que fazem brotar feridas, muitas vezes, incuráveis. Homens e mulheres que morreram por lutarem contra as opressões despóticas em nossa história republicana recente. Torturas, suicídios por opção ou arranjados, fugas e prisões arbitrárias, a luta de classe que se faz mais evidente e palpável são o pano de fundo de vidas que não tiveram tempo de ter medo, como bem dizia Carlos Marighella, e fizeram de seu lutar a esperança de dias menos coercitivos e mais poéticos.

Memórias que são eternizadas por escritores que não temem o tempo, fazendo dele sua massa para esculpir vidas que se somam e também se excluem. Memórias que teimam em não esquecer experiências prazerosas e dolorosas. Memórias no preto e no branco. Memórias que nos dão a rara oportunidade de estar aqui e lá. Memórias que se constituem em materialidades e em imaterialidades. Memórias que escapam. Memórias que se tornam performances do cotidiano. Memórias das memórias.

O trabalho do historiador é, também, olhar o mundo por meio de outros olhares que são carregados de intencionalidades e discursos. Adentrar estes universos poéticos e estabelecer parâmetros de análise é uma responsabilidade que deve levar em conta os

parâmetros de nossa área e deixar fluir as indagações advindas das reflexões da História Cultural, sobretudo, sem esquecer que a obra literária é fonte privilegiada de um tempo, de um espaço e de um sujeito envolvido por sua historicidade.

O livro *Artes de Ver, Fazer e Escrever Histórias II* nos ajuda a pensar sobre a nossa profissão e sobre o nosso fazer. Elucida e faz propagar histórias que estavam na flor da pele de seus criadores. Não é um mero relato, é muito mais que isso. Personagens são vidas. Criadores são deuses.

Para colocar ainda mais água na fervura, temos que lembrar dois historiadores que nos colocaram diante deste dilema de ter na literatura uma forma para entender histórias. Nikolau Sevchenko advertiu que a literatura pode propiciar ao historiador novas vozes que não aparecem na História tradicional, em que apenas os vencedores têm vez. Assim, o passado pode ser revisitado na visão de sujeitos comuns. E Sandra Jatahy Pesavento corroborando com a reflexão de Sevchenko, afirmou que a História e a literatura “são formas de explicar o presente, inventar o passado, imaginar o futuro”, sem deixar de pontuar que o historiador deve perceber a escrita literária como uma representação e por conta disto, há necessidade de encará-la como fonte, e assim sendo, passível de análises diversas e muitas vezes controversas. Ainda Pesavento nos presenteia com a afirmação de que o historiador faz ficção, mas ficção controlada.

Todos estes pontos estão presentes nas análises de discen-tes, egressos e docentes que escrevem, a partir de suas sensibilidades, o livro *Artes de Ver, Fazer e Escrever Histórias II*.

Boa viagem a todos que lerão esta obra e descobrirão muitos Brasis.

Prof. Dr. Lourival Andrade Júnior
UFRN-CERES-DHC

DA ESCRITA DA HISTÓRIA QUE PARECE LITERATURA OU DOS USOS NARRATIVOS NA COMPOSIÇÃO HISTORIOGRÁFICA.

*Gervácio Batista Aranha
gbaranha@bol.com.br*

O objetivo deste trabalho é refletir sobre o lugar que a narrativa ocupa no âmbito historiográfico, a ponto de se falar hoje numa escrita da história que parece literatura, vale dizer, uma escrita que assume uma forma literária, embora isto não signifique, para a maioria dos profissionais que adotam essa perspectiva, que a mesma deva ser confundida com a literatura ficcional¹. Trata-se, no caso, de refletir sobre a história narrativa que prevaleceu até as primeiras décadas do século XIX, com destaque para autores como Agustin Thierry e Jules Michelet, que se tornaram referências importantes para os historiadores que passaram a se preocupar, entre o último quartel do século XX e os dias atuais, com uma escrita da história marcada por um retorno à narrativa.

O fato é que Michelet, tanto quanto Thierry, ambos no começo do século XIX, ou mesmo Voltaire, na segunda metade do século XVIII, isto para ficar apenas com alguns exemplos marcantes, escreveram obras de história que revelam sua condição de ho-

1 Parafraçando os críticos literários FREDMAN, Richard e Miller, Seumas (1994, p. 173), gostaria de alertar para a confusão proveniente do uso costumeiro de literatura e ficção como se fossem sinônimos. Distinção necessária sem dúvida, uma vez que pode haver literatura que não é ficção. Nos termos dos autores parafraçados, isto ocorre pelo fato de que a característica por excelência de um texto literário não é seu caráter ficcional e sim o de possuir componentes estéticos. Por exemplo, uma carta, um diário, um texto de história não são textos ficcionais, mas tranquilamente podem conter um quê de literatura.

mens de letras. Isto significa que a escrita da história, no período aludido, estava a cargo, antes de qualquer coisa, de escritores ou cultores das belas letras. Um Voltaire, um Thierry ou um Michelet, por exemplo, escreviam obras de história com plena liberdade de criação, sem ter que obedecer a qualquer mandamento imposto por uma comunidade científica dada, muito embora, como homens do seu tempo, não tenham passado incólumes à influência da erudição documental, a cujos rigores em parte se submetiam, a despeito de não concordarem que o trabalho de erudição era toda a história. Isto explica o porquê de terem produzido obras históricas marcadas por um indisfarçável valor estético, espécies de romances da vida real, obras que, sem perder de vista o acontecimental e sua representação, tiveram a marca do escritor, haja vista a liberdade dos respectivos autores para inferir, intuir ou simplesmente imaginar.

Em se tratando de um Voltaire, por exemplo, interessa aqui menos seu olhar de filósofo em sintonia com o século das Luzes, um Voltaire preocupado em se valer da razão contra o que é divino ou preocupado em demarcar que o melhor para o homem é estar em sintonia com a civilização (LOWITH, s/d, p. 110), e mais os métodos que desenvolve no campo historiográfico propriamente dito, seja no seu ataque aos “fabulistas” (escritores que escreviam mentiras por meio de brochuras), aos quais tinha “verdadeiro horror” e contra os quais defendia o rigor da pesquisa, seja do ponto de vista do estilo, em relação ao qual prevalecia sua condição de homem de letras, para não falar num “historiador versátil”, que oferecia à leitura obras de história que podiam ser tomadas como espécies de “romances de capa e espada” (LOPES, 2001, p. 266-268).

Um Thierry ou um Michelet, por exemplo, não falavam a linguagem do novo historiador profissional ali no outro lado da fronteira, o qual, tal como no exemplo de Ranke, era de opinião que o discurso histórico devia se autonomizar em relação ao cam-

po das belas letras. No caso, deviam apostar numa das exigências rankeanas para o novo historiador profissional, se pautar pelo amor à verdade, enxergando-se como homem de ciência e não mais como um homem de letras. Trata-se da obediência a um método que o orientaria para a busca da “precisão factual”, abandonando, por assim dizer, o estilo narrativo dos influentes Thierry/Michelet nas primeiras décadas do século XIX (SCHAPOCHNIK, 1996, p. 169-170).

O fato é que tanto Michelet quanto Thierry “foram agudamente conscientes do seu papel como escritores e, obviamente, não desprezaram as possibilidades de experimentação narrativa”. Não é à toa que este último historiador chegou a definir suas pretensões narrativas por meio da metáfora “o trabalho de Penélope”, que expressa, com todas as letras, a composição do texto como uma trama. Todavia, Thierry não realizava experimentos narrativos sem considerar que, como textos que remetem a eventos históricos, precisavam estar ancorados em “sólido repertório documental” (Idem, p. 170).

Em se tratando de Michelet, há que se considerarem, inicialmente, algumas variáveis de sua concepção de história: primeiro, há que se destacar a noção de que para ele a história é regida por um movimento incessante do inferior em direção ao superior, cujo “inelutável fim” será a “pátria universal”, em relação à qual sua monumental *História da França* pretende revelar aos seus concidadãos as etapas iniciais dos progressos da história rumo a esse “voo glorioso” (DUBY, 2000, p. 9); segundo, ele recorta a França como uma “totalidade vivida”, um organismo, em que “todos os escalões de realidade habitualmente distintos estão pressupostos numa harmonia superior” (BOURDÉ E MARTIN, s/d, p. 84); terceiro, sua visão enciclopédica relativamente ao seu objeto preferido, a história de seu próprio país, em relação ao qual pretende realizar um extenso inventário, focalizando desde a flora às práti-

cas agrícolas, incluindo os costumes do “povo” em cada província. Neste último caso, por exemplo, explora o modo como as pessoas se vestem, como se alimentam, como cortejam ou sonham com o mundo, como se divertem, em que acreditam etc. (DUBY, 2002, p. 14-15); quarto, sua defesa do “povo” como substância da ideia de nação. É que o povo era o seu “herói” por excelência. Ao tentar determinar seu papel na Revolução, é enfático: “é preciso mergulhar nele, vibrar com ele, sobretudo relatando os anos 1789-1792”. Toda essa ênfase nas atitudes heroicas do povo tem a ver, provavelmente, com o fato de que Michelet foi “o primeiro a atribuir uma importância decisiva à intervenção das massas na história”. Contudo, a ressalva parece pertinente, a de que Michelet manifestou interesse não apenas pela entidade povo. Assim, “o orçamento de uma família, a sua alimentação, o vestuário com as suas conotações sociais, tudo reteve a sua atenção” (BOURDÉ E MARTIN, s/d, p. 90-92). Na verdade, uma concepção de história que ainda desperta interesses ao historiador de hoje, embora já não comungue com certas limitações. A título de exemplo, a noção de progresso na história, a concepção de totalidade, a ênfase na categoria “povo” etc.

Ademais, Michelet há que ser sondado ainda do ponto de vista do estilo narrativo. Para começar, mesmo valendo-se exaustivamente de documentos, não os via como cópia do acontecido. É que “os documentos eram, a seu ver, vozes que era preciso saber escutar. Aos seus autores, queria prestar plenamente justiça, realizando um ‘gesto reparador’, que consistia em desvendar o sentido profundo de sua existência e em devolver-lhes uma vida plena”. Longe, pois, de eclipsar-se diante do objeto, Michelet assumia uma postura radicalmente contra a ideia de objetividade num sentido exclusivo. Para ele, o historiador deve se fazer presente em todos os níveis de seu trabalho, uma “presença comparável à do artista na sua obra”, com a qual concorria “com as suas paixões e emoções” (BOURDÉ E MARTIN, s/d, p. 85 e 88).

Barthes, interpretando Michelet, demonstra que este último só pôde ser salvo pela posteridade em razão de seu estilo. É que “a arte põe a história na vitrine e faz do historiador um escritor”, sendo este o caso do historiador em questão. Assim, ao invés de uma “história-ciência”, Michelet teria convivido com uma “história-deus”. Imagem poderosa essa do historiador como uma espécie de Deus, “cujo poder maior é precisamente o de manter reunidos, numa percepção simultânea, momentos, acontecimentos, homens e causas que são humanamente dispersos através dos tempos, dos espaços ou das ordens diferentes” (BARTHES, 1991, p. 20-23).

Para Michelet, no entanto, não basta usar a imaginação, haja vista que a tarefa do historiador é feita também de todo um esforço de caráter científico. Assim, de um lado é reconhecido como um historiador que escrevia com arte; de outro, como um pesquisador incansável, conquanto “sua paixão científica fazia-o revirar os arquivos febrilmente”. De modo que base empírica e imaginação artística pareciam formar aí uma simbiose. Por isto, é recorrente considerá-lo um romântico. Todavia, ainda que a história por ele produzida seja marcada por muita movimentação e tenha muito de pitoresco, bem como trechos de “retórica verborrágica” nas partes iniciais, parece não existir dúvida de “que a atitude fundamental de Michelet é, conforme ele próprio insiste, realista e não romântica” (WILSON, 1986, p. 15-16).

Mas o princípio de realidade em Michelet não significa que gostasse de descrever os fatos que estudava citando a documentação pesquisada. Pelo contrário, uma vez que preferia interpretá-los ao seu modo e como um homem do seu tempo, embora nem sempre conseguisse evitar a tentação de intervir, aconselhar ou admoestar seus personagens, “sem ter possibilidade de influenciá-los” (WILSON, 1986, p. 31-32).

Mas a escrita da história sob a responsabilidade de homens de letras, nos termos referidos acima, não manteve o mesmo aporte

narrativo literário quando da emergência das principais correntes historicistas europeias no século XIX: primeiro, a escola histórica alemã, a partir das primeiras décadas do novo século, cujos maiores expoentes foram os historiadores Leopold Von Ranke e Johann Gustav Droysen; segundo, a escola metódica na França a partir da Terceira República, com destaque para os historiadores Ernest Lavisse, Gabriel Monod, Victor Langlois e Charles Seignobos. Isto significa que o modo de escrever história com aparência literária tinha pouca identificação com as exigências próprias de certo cientificismo reinante a cargo das correntes historicistas mencionadas.

Rigorosamente falando, a ideia de que houve uma perda do elemento narrativo no âmbito da escrita da história é extensiva inclusive às correntes que surgem, ainda que em momentos distintos, como espécies de antípodas das correntes historicistas referidas. Refiro-me, de um lado, ao marxismo, o do tempo de Marx e aos sucedâneos pelo século XX afora; e, do outro lado, à escola dos *Annales* das duas primeiras gerações, a qual teve lugar a partir dos anos 1920 como reação ao metodismo ainda reinante naquele momento. Ocorre que a objetividade por elas pretendida, em decorrência de certa apropriação do conceito totalidade histórica - com marcas bem hegelianas no caso marxista, e bem durkheimianas no caso dos *annalistas* - ainda que não lembre em nada a noção de objetividade própria dos metódicos, com seu apego a certa noção de acontecimento único e à crença de que uma verdade incontestável sobre ele estaria contida nos documentos, têm em comum com estes últimos o fato de que também passaram a produzir escritas da história marcadas por um arrefecimento da narrativa.

E mais: há que registrar que o arrefecimento da narrativa foi um dos sintomas da profunda crise da história na passagem dos anos 1960 para 1970. Uma crise cujo corolário foi a emergência de novos paradigmas, os quais, ao acertarem contas com a tradição, exigiram, dentre outras coisas, um retorno à narrativa, ou seja, o

abandono da aridez que caracterizara o texto de história durante seu predomínio. A tal ponto esta exigência foi levada a efeito que, nos dias atuais, é quase um lugar comum falar em narrativa histórica, uma vez que nenhuma obra de história é bem vinda se não incorporar certo estilo narrativo (um retorno a Voltaire, Thierry ou Michelet?), em alguns casos próximos até mesmo da literatura ficcional, parecendo tomar de empréstimo a noção de trama ou mesmo de enredo (o chamado *mutus* aristotélico, sem o qual não existe obra poética?).

A aceitar este raciocínio, a escrita da história teria passado muito tempo sem levar em conta uma das dimensões básicas da operação historiográfica, tal como nos alerta Michel de Certeau: sua produção enquanto uma narrativa, embora uma narrativa que não está separada de uma prática (um conjunto de técnicas de pesquisa) e do lugar institucional onde se move o produtor do conhecimento. Assim sendo, para Michel de Certeau, o espaço epistemológico relativo ao campo da história, encontra-se marcado por permanente tensão entre ciência e ficção. Por isto mesmo, ele recusa “a falsa alternativa segundo a qual a história teria que escolher e teria rompido definitivamente com o relato para alcançar o status de ciência ou, pelo contrário, teria renunciado à sua vocação científica para instalar-se no regime da pura ficção” (DOSSE, 2004, p. 199-203).

É com base nesta linha de raciocínio que Michel de Certeau reage contra a obra *Como se escreve a história*, de Paul Veyne, um livro que veio à tona em 1971 e que causou um enorme impacto na comunidade historiadora da França e, por extensão, mundial. Certeau concorda que a escrita da história é um discurso, mas não concorda com Veyne de que se trata de um discurso que se erige a partir de “convenções perpetuadas de um gênero literário”. Mais que isto, a história é uma disciplina marcada por práticas rigorosas de pesquisa, e não reconhecer isto, como parece ser o caso de Paul Veyne, é assumir uma postura em “total ruptura

com a prática mesma dos historiadores”, em especial no tocante aos profissionais da história considerados mais inventivos naquele começo dos anos 1970, Michel de Certeau entre eles (CHARTIER, 2002, p. 154-155).

Incisiva tanto quanto é a crítica de Michel de Certeau ao livro *Metahistória*, de autoria do norte-americano Hayden White, um livro que foi lançado em 1973 e que parece ter fascinado muitos profissionais da história, ontem como hoje. Contra Hayden White, para quem a narrativa histórica é resultante de uma operação eminentemente retórica, caracterizando-se, por assim dizer, como uma ficção, Michel de Certeau sugere que ela “pretende ser um discurso de verdade”, embora um discurso que deve ser pensado não como simples emergência do passado tal qual se encontra nos arquivos, mas como resultante da intervenção do historiador como produtor de um saber sobre esse passado (CHARTIER, 2002, p. 158-159).

Outro autor que acerta contas com essa perspectiva alinhada com Hayden White é Carlo Ginzburg. Contra o ceticismo dos que afirmam que a escrita da história é pura retórica, não condizente com a verdade, o historiador italiano desenvolve rica argumentação para demonstrar que a retórica, em toda a sua trajetória, de Aristóteles até hoje, é marcada por um núcleo racional: a prova. Ao expor sua tese de que em nenhum momento a prova se revelou contrária à retórica, Ginzburg (2002, p.48-49) tanto se posiciona contra aquela noção primeira, presente nos sofistas, em que a retórica era encarada como arte (discursiva) do convencimento, quanto àquela que, na esteira de Nietzsche, foi desenvolvida por Roland Barthes e Hayden White, em que se postula que a produção textual é autônoma, sem qualquer “relação demonstrável com a realidade extratextual à qual se refere”, postura que se estenderia simultaneamente aos textos historiográficos e aos de ficção, os quais, unidos por uma dimensão retórica, seriam autorreferentes.

Ginzburg (2002, p. 44), ao contrário, é de opinião que nenhum campo retórico é suficientemente autônomo linguisticamente falando, nem mesmo as narrativas ficcionais, marcadas que são por núcleos cognitivos. De modo que parece um despropósito, nos termos do historiador italiano, encarar a escrita da história como uma retórica tão somente. Para ele, se é um fato que os profissionais da área convivem, em toda a extensão de seu trabalho com modelos narrativos, tais modelos são impossíveis sem os respectivos núcleos racionais que lhes dão sustentação.

Por último, um dos autores que mais atende aos propósitos da presente argumentação diz respeito ao filósofo Paul Ricoeur e suas incursões no âmbito da hermenêutica voltada para a escrita da história, em que repensa o estatuto da verdade em história a partir da perspectiva da verossimilhança. Em Ricoeur, por exemplo, há claramente uma proposta de mediação ao radicalismo que opõe os que apostam tudo na ontologia ou tudo na discursividade. Essa mediação, tal como vista por François Dosse (2001, p. 99-100) em seu *Paul Ricoeur revoluciona a história*, não se confunde com um ou outro dos polos referidos, isto em razão de adotar a perspectiva do provável ou verossímil.

Não é à toa que Ricoeur pensa a escrita da história como algo mais que a narrativa de ficção, não aceitando, por assim dizer, as propostas dos narrativistas americanos em abolir qualquer distinção entre a narrativa histórica e a ficcional. Mesmo que a escrita da história tenha em comum com a escrita ficcional, a recorrência a figuras de retórica, isto não significa que não seja um tipo diferente de narrativa. Até porque, em nenhum momento abandona as pretensões de verdade, de representação de um “referente passado” (DOSSE, 2001, p. 74-75). O próprio Ricoeur (1995, p.10) diz que reserva “o termo ficção para as das criações literárias que ignoram a ambição, característica da narrativa histórica, de constituir uma narrativa verdadeira”.

Ora, não perder de vista que a escrita da história é uma representação de um “referente passado”, não significa cair na tentação positivista de tomá-la como sua cópia fiel. Tampouco significa adotar, no rastro de Nietzsche ou do estruturalismo linguístico, os atos de linguagem como absolutamente determinantes da vida humana, a exemplo da perspectiva das correntes narratológicas americanas. Portanto, há que suspeitar de uma escrita da história que, adotando o pressuposto de que os acontecimentos não têm senão existência linguística² (BARTHES, 2004, p. 177), se distancia por completo do referente. Se para os positivistas os fatos falam por si, para os narratologistas, ao contrário, eles só existem como resultado de atos linguísticos. Nos termos de Ricoeur, conforme leitura de François Dosse (2001, p. 89), esses opostos são excludentes. Daí as propostas de Ricoeur no sentido de que a escrita da história não perca de vista a representação, mas uma representação que possa transitar com muita tranquilidade entre a ficção e a realidade.

Com Ricoeur, segundo apropriação da parte de Ivone Cordeiro (1997, p. 294-295), podemos raciocinar nos seguintes termos: é certo que as formas de dizer o mundo não se confundem com o próprio mundo. Contudo, isto não significa que este último não seja o referente por excelência dessas formas de dizer. Na ótica do pensador francês, a constatação de que o ato de viver e o narrar são distintos, não significa que este último, enquanto ato linguístico seja separado do primeiro. Até porque, a experiência humana se apresenta como um “ser-a-dizer”, isto para não falar em sua apropriação enquanto “experiência perceptiva”, no sentido de que começa a ser dita, num primeiro momento, pelos próprios atores que a vivem.

2 A essa postura provocativa da parte de Roland Barthes, Paul Ricoeur responde com o chamado “quadrilátero do discurso”. Para o filósofo francês, há que considerar quatro elementos num processo dialógico dado, a saber, o locutor, o interlocutor, o sentido (o tema em discussão), o referente (aquilo de que se fala. (Cf. DOSSE, François. Paul Ricoeur revoluciona a história. In A história à prova do tempo: da história em migalhas ao resgate do sentido. São Paulo: UNESP, 2001).

Mas é claro que há riscos no tocante à aceitação do viés narrativo em história como uma espécie de lugar-comum no seio da comunidade historiadora. Afinal, poderia haver dúvidas do tipo: será que a aproximação entre historiografia e literatura não estaria indo longe demais, levando a primeira a abrir mão de seu compromisso em dizer o outro o mais proximamente possível, haja vista que tem se revelado uma *conditio sine qua non* aos profissionais da história pretensões de verdade no trato com a coisa passada? A resposta é negativa. O fato é que até mesmo os/as historiadores/historiadoras que comungam da ideia de que história e ficção se assemelham, parecem convictos de que se trata, no caso, de “ficção controlada³, seja pelo método, seja pelas fontes, tal como pelo fato de que lidam sempre com o acontecido, embora variem as formas de representar aquilo que aconteceu” (PESAVENTO, 2003, p. 81-82). Ora, caso não existisse tal controle, tudo leva a crer que a própria escrita da história desapareceria enquanto uma linguagem alinhada com o campo das ciências humanas. Que o digam as sugestões de uma escrita da história alinhada com a perspectiva da *linguistic turn*, tal como nas pretensões de um Hayden White, que, na mesma proporção com que tem atraído a atenção de muitos profissionais da história mundo afora, tem sido igualmente rechaçado por muitos de nossos pares também mundo afora.

De resto, é bom não deixar se enganar. O fato é que a maioria dos historiadores nos dias atuais, incluindo os que trabalham com representações imaginárias ou com matrizes extraídas do

3 Ocorre que estabelecer como parâmetro de distinção entre história e ficção a ideia de que a primeira é ficção, só que “ficção controlada”, é algo que beira um tipo de aberração conceitual. Creio que qualquer crítico literário ficaria de cabelos arrepiados ao ouvir a expressão. Ora, se uma modalidade de escrita quer se parecer com ficção, mas com a ressalva de que é “ficção controlada”, isto não passa de uma contradição em seus próprios termos, pois ficção que é ficção deixa de sê-lo caso não se pautar na livre imaginação criativa.

campo teórico da análise do discurso⁴, não tem a mesma liberdade do romancista, uma vez que, não podendo se furtar ao uso de certas evidências empíricas no momento de elaboração de sua atividade criadora, o máximo que podem almejar é “divertir”, especialmente quando elaboram uma história voltada para o grande público, mas sem perderem de vista, como diria Georges Duby (1993, p. 107-108), que o que muda, aqui, é a maneira de escrever, levando-os a “flexibilizar o estilo”, para fins de tornar o discurso histórico “menos áspero”, isto é, de leitura agradável, não significando, com isto, que “o curso das investigações históricas tenha sido desviado”.

Se as fronteiras entre história e literatura estão cada vez menos rígidas, para não falar que estão mais tênues ou diluídas, isto não significa que a prática historiográfica deva ser confundida com a prática da narrativa de ficção. Ademais, a aproximação entre história e literatura só tem a enriquecer o trabalho do profissional de história. Daí o reconhecimento, ainda que tardio, da instituição acadêmica. Um reconhecimento que talvez tenha chegado muito tarde no tocante ao Brasil. Afinal, muitos antes dos paradigmas emergentes em história ou, muito antes da reflexão contemporânea sobre o diálogo entre história e literatura, já alguns escritores brasileiros, usando na justa medida evidência empírica e criatividade narrativa, produziram obras emblemáticas, a exemplo de

4 Fico imaginando o seguinte: não tivesse Foucault avançado da arqueologia (do saber) para a genealogia (do poder), formando, a partir de determinado momento, uma arqueogenealogia - isto é, uma relação de simbiose entre os campos epistêmicos historicizados pelo filósofo e certas práticas de poder -, não teria sido mais complicado ainda e tenso o diálogo que Foucault procurou manter com o campo da história? Em outras palavras, caso Foucault não tivesse realizado uma série de pesquisas empíricas, parecendo um historiador no trabalho de campo, ainda que para afirmar seu lugar de filósofo, não teria aquele diálogo história e filosofia se tornado bem mais difícil de ser absorvido e seguido por muitos de nossos pares? Ou seja: teria havido esse diálogo, com a intensidade com que tem ocorrido mundo afora, caso Foucault não tivesse avançado para o estudo das práticas discursivas em íntima relação com práticas não discursivas?

Capistrano de Abreu, Alcântara Machado, Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda. Ainda que à margem do cânone historiográfico no Brasil, talvez devêssemos perguntar: tivemos ou não o que poderíamos chamar de Michelets brasileiros?

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. “O discurso da história”. In *O rumor da língua. O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira e revisão de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Michelet*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

BOURDÉ, Guy e Martin, Hervé. “Michelet e a apreensão ‘total’ do passado”. In *As escolas históricas*. Tradução de Ana Rabaça. Lisboa: Europa-América, s/d.

CHARTIER, Roger. “Estratégias e táticas: De Certeau e as ‘artes de fazer’”. In *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 2002.

CORDEIRO, Ivone. “A experiência humana e o ato de narrar: Paul Ricoeur e o lugar da interpretação”. In *Revista Brasileira de História*, vol. 17, num. 33. São Paulo: ANPUH/Ed. Unijuí, 1997.

DOSSE, François. “Michel de Certeau e a história: entre o dizer e o fazer”. In *História e ciências sociais*. Tradução de Fernanda Abreu. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

DOSSE, François. “Paul Ricoeur revoluciona a história”. In *A história à prova do tempo: da história em migalhas ao resgate do sentido*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: UNESP, 2001.

DUBY, Georges. “Prefácio”. In Michelet, Jules. *Imagens da França*. Tradução de Ilka Ster Cohen. Bauru, SP: EDUSC, 2000.

_____. *A história continua*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor; Editora UFRJ, 2003.

FREDMAN, Richard e Miller, Seumas. *Re-pensando a teoria: uma crítica da literatura contemporânea*. Tradução de Aguinaldo José Gonçalves e Álvaro Hattner. São Paulo: UNESP, 1994, p. 157 e seq.

GINZBURG, Carlo. *Relações de força: história, retórica, prova*. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LOPES, Marcos Antônio. “Embates e combates: o batismo do historiador na escola do Antigo Regime (Voltaire, um capítulo da história intelectual)”. In *Questões e Debates* n. 34. Curitiba: Editora da UFPR, 2001.

LÖWITH, Karl. *O sentido da história*. Tradução de Maria Georgina Segurado. Lisboa: Edições 70, s/d.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e história cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

SCHAPOCHNIK, Nelson. “As figurações do discurso da história”. In Malerba, Jurandir (org.). *A velha história: teoria, método e historiografia*. Campinas: Papirus, 1996.

WILSON, Edmund. “Michelet e a Idade Média” e “Michelet tenta viver a história”. In *Rumo à Estação Finlândia: escritores e atores da história*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

“ESTA NÃO É A REPÚBLICA DOS MEUS SONHOS”: A REPÚBLICA DAS APARÊNCIAS EM ESAÚ E JACÓ

Jean Lucas Marinho Cavalcanti
jeanmarinhocavalcanti@outlook.com
Lucas Tadeu Borges Viana
lucastadeuborgesviana@gmail.com

Vieram amigos da casa, trazendo notícias e boatos. Variavam pouco e geralmente não havia opinião segura acerca do resultado. Ninguém sabia se a vitória do movimento era um bem, se um mal, apenas sabiam que era um fato. Daí a ingenuidade com que alguém propôs o voltarete do costume, e a boa vontade de outros em aceitá-lo (ASSIS, 1998, p.88).

Esaú e Jacó é um romance escrito em 1904 por Machado de Assis. Trata-se da penúltima obra do autor, que faleceu em 1908. Nascido no Rio de Janeiro no ano de 1839, Joaquim Maria Machado de Assis começou a sua carreira como escritor de versos, porém o alvorecer da sua escrita viria mesmo em forma de prosa. Ele possui uma extensa bibliografia, sendo algumas de suas obras mais conhecidas os romances *Helena* (1876), *Quincas Borba* (1891) e *Dom Casmurro* (1899).

A obra *Esaú e Jacó* faz parte, assim como quase toda a produção de Machado de Assis, da escola literária realista. Com efeito, seguindo a intenção que é própria do realismo, o livro em questão foi utilizado como um meio de exposição das mazelas sociais e políticas vigentes à época, podendo, assim, ser utilizado como fonte para uma análise histórica.

Utilizamos, portanto, o romance de Machado de Assis como um instrumento para a compreensão de certas questões que levantamos acerca da transição do Império para a República no Brasil. Afinal, o povo tivera ou não fundamental importância no movimento, assim como aconteceu, cem anos antes, quando da Revolução Francesa? Como os brasileiros receberam o novo regime? Eles estavam a par da situação? Finalmente, como a opinião pública se posicionou em relação ao regime republicano, depois deste algum tempo institucionalizado?

Para chegarmos a respostas satisfatórias para as indagações que colocamos acima, estabelecemos um diálogo entre a literatura e a historiografia que se dispuseram a narrar e analisar o acontecimento em questão. Concordando com Renato Drummond Tapio-
ca Neto no pressuposto de que a “literatura e a história dão voz ao passado”, encaminhamos este artigo, visto que a literatura fornece ao historiador fontes valorosas ao passo que tece discursos sobre o real e o imaginário.

Machado de Assis escreveu *Esau e Jacó*, em 1904. Passavam-se já quinze anos do episódio que instaurou o republicanismo no Brasil, no ano de 1889. Portanto, o autor escreveu a narrativa em um momento em que a República procurava se firmar, o que ainda não tinha conseguido desde a proclamação. Entretanto, o enredo do livro começa antes mesmo da deposição do Império, ou seja, Assis escreve quinze anos depois da instauração da República, mas aborda, através da história de seus personagens, aspectos referentes a três momentos: o primeiro, anterior à proclamação; o segundo, durante o movimento; e, por último, o posterior, já com o regime republicano instaurado.

A narrativa inicia-se em 1870 com a ida das irmãs Natividade e Perpétua à rua do Castelo, ao encontro da cabocla que possuía fama de adivinha. A intenção das duas irmãs, principalmente de Natividade, era saber acerca do futuro dos filhos recém-nasci-

dos. Os gêmeos acabavam de chegar a este mundo, rodeados por muita expectativa, tanto de Natividade, a mãe, quanto de Santos, o pai. Não conseguindo esperar que o tempo se desenrolasse para saber qual seria o destino dos filhos, se viriam eles a serem grandes homens; Natividade, com o consentimento de Santos, foi à consulta da Cabocla. O vaticínio alegrou as irmãs, sim, os gêmeos seriam grandes e teriam um belo futuro pela frente. Porém, um questionamento da profetisa causou mistério e medo, perguntou ela se os irmãos brigavam entre si quando ainda se encontravam dentro do ventre materno. Natividade sabia que a resposta era afirmativa, posto que sentira o conflito dentro de si.

Assim, os gêmeos, que receberam os nomes apostólicos, sendo um Paulo e o outro Pedro, cresciam em desunião e constantes desacertos. A coisa acentuou-se quando se tornaram jovens e tomaram posições políticas antagônicas: Pedro escolhera defender a Monarquia; Paulo deu-se às ideias republicanas. Mais ainda o confronto se afirmou quando os irmãos se viram apaixonados pela mesma jovem. Flora era formosa, porém difícil de ser compreendida, como afirmava Aires, um velho diplomata e conselheiro.

Os pais de Flora são Batista, um político aproveitador e facilmente influenciado pela mulher, e D. Cláudia, não menos aproveitadora que o marido. Batista é a figura de um político oportunista que muda de lado quando lhe convém, tanto que, quando o império é derrubado para a instauração do regime republicano, deixa de se dizer conservador para tornar-se um liberal.

Cada vez mais os gêmeos são envolvidos tanto pela política quanto por Flora. A jovem entra numa perturbação sentimental, por não conseguir entender o que sente pelos dois: sabe que gosta de ambos, e sabe também que não conseguirá decidir por um ao passo que terá que desprezar o outro. Constantemente a moça não consegue fazer distinção entre Pedro e Paulo e vice-versa, para ela os dois são apenas um.

A forma igual dos gêmeos foi utilizada por Machado de Assis como alegoria para a falta de elementos que diferenciassem de forma positiva e elementar os dois regimes: Império e República, no Brasil. No pensamento do escritor, monarquistas e republicanos se conflitavam, porém, os dois lados pretendiam o poder como forma de alcançarem os seus objetivos e interesses pessoais. Visto isso, ambos os lados se tornavam iguais.

Nesta trama de poderes, a jovem Flora, que era disputada pelos irmãos, representa a imagem de um país, de um povo, que sucumbia enquanto esperava por uma verdadeira mudança no quadro político, econômico e social. O fato é que a hierarquização e a desigualdade social cada vez mais se consolidavam, em um momento de intensa especulação financeira.

A narrativa de *Esaú e Jacó* é ambientada na cidade do Rio de Janeiro, capital do Império, no século XIX; e tem como trama principal as querelas dos dois irmãos gêmeos: Pedro e Paulo. Estes, não obstante serem idênticos em quase tudo, vivem em constantes conflitos — daí tira-se o significado do título do romance, inspirado na história bíblica dos gêmeos Esaú e Jacó. A discórdia entre os dois acentua-se ainda mais quando tomam posições políticas antagônicas: Pedro torna-se monarquista enquanto Paulo se rende aos ideais republicanos.

Através do romance, Machado de Assis nos ofereceu um panorama de como se encontrava a sociedade brasileira naquele momento de eclosão capitalista e de mudanças políticas. De fato, havia uma atmosfera caracterizada por um fervor pelo enriquecimento rápido e, de preferência, que fosse alcançado de maneira fácil. É evidente que tais impulsos ambiciosos, capitalistas, reformulavam todo um quadro de valores que faziam parte do Brasil Império, tornando-o cada vez mais retrógrado.

Para Staudt (UFRS, 2009), naquele momento de fortalecimento da ideologia capitalista no Brasil, nos moldes do processo

pelo qual já haviam passado as potências europeias, novas regras morais surgiram ditadas pelo lucro. O personagem Santos revela-se, a título de exemplo da ‘nova ideologia capitalista’ a que se refere Staudt, um personagem-chave para se entender o espírito daquela sociedade: “Também ele foi pobre; também ele nasceu em Maricá. Vindo para o Rio de Janeiro, por ocasião da Febre das Ações, dizem que revelou grandes qualidades para ganhar dinheiro depressa” (ASSIS,1998, p.15. Grifos nossos).

Machado de Assis enfatizou também esses novos princípios provenientes da expansão do capitalismo e que cada vez mais passavam a ser regidos pela busca da vantagem e do lucro através da ocasião em que Flora rejeita um pedido de casamento feito por um homem muito rico. Nóbrega, o rejeitado, ficara indignado por não entender como uma jovem perderia oportunidade tão grandiosa de enriquecer à custa dele mesmo. D. Rita, antes da resposta final de Flora, já havia concluído que esta era sim uma chance imperdível, sem que antes o sentimento tivesse que ser levado em conta.

D.Rita percebeu a inclinação de Nóbrega e achou que era a melhor solução da vida para a hóspede. Todas as incertezas, angústias e melancolias vinham acabar nos braços de um ricaço, estimado, respeitado, dentro de um palacete com uma carruagem às suas ordens [...]ela mesma punha em relevo este prêmio grande da loteria (ASSIS,1998, p.136).

No pensamento de D. Rita, o provável casamento de Flora é colocado comparativamente como um prêmio de loteria, sem que uma recusa pudesse ser ao menos pensada, tamanho absurdo seria abrir mão do enriquecimento rápido. Após a recusa de Flora, o secretário de Nóbrega atribui a seguinte explicação ao que ele chama de ato de ingratidão. “— Não foi por mal; foi talvez por

se julgar abaixo, muito abaixo da fortuna. Creia que é boa moça. Pode ser também, quem sabe? Por ter sido um mau conselho do coração. Aquela moça é doente” (ASSIS, 1998, p.137).

Em concordância com D. Rita, o secretário não consegue enxergar lógica para a atitude de Flora, ao ponto de justificar isso como um caso de doença. Ou seja, o comportamento de Flora de não agir de forma interesseira e ambiciosa torna-se algo fora do padrão vigente à sociedade. Com efeito, esta é uma crítica que permeia as entrelinhas da obra de Machado de Assis.

As críticas de Machado de Assis continuam, para além da questão social. Neste sentido, a maior crítica encontrada no romance é a política; baseada na figura dos gêmeos: um monarquista e o outro republicano, mas que na realidade são iguais e quase que um único ser aos olhos das pessoas. Esse fato simboliza a indiferença do povo brasileiro para com as querelas que se formavam nos campos intelectual e político, onde a grande maioria não conseguia sequer enxergar a diferença entre os lados antagônicos dos imperialistas conservadores e dos liberais republicanos.

No que concerne à abordagem desta problemática pela historiografia política brasileira, pode-se afirmar que o tema é considerado de grande importância. Certamente, destaca-se nesse campo o historiador José Murilo de Carvalho. No seu livro *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil* (1990), ele faz um estudo das particularidades do republicanismo no país, analisando as tentativas de formação de um ideal político através da propaganda ideológica.

As atenções do estudo realizado por Carvalho voltam-se, constantemente, para o modo como o povo recepcionava tais ideias vindas das elites políticas. De fato, não foram poucas as formas de convencimento popular buscadas por estas elites. Uma vez que a participação popular no movimento republicano em si não se fez forte, tornou-se necessário, após a instauração do republica-

nismo, o engendramento de estratégias de legitimação do regime através da propaganda ideológica. A esse respeito, afirma Carvalho (1990, p.9): “Estudo anterior sobre a implantação da República mostrou a nula participação popular em sua proclamação e a derrota dos esforços de participação nos anos que se seguiram”. Portanto, o movimento republicano ocorreu sem que a população tomasse partido nesta causa.

Ao contrário da Revolução Francesa de 1789 - acontecimento que servia como grande exemplo a ser seguido pelos republicanos brasileiros-que, através do movimento popular, conseguiu provocar mudanças profundas em um sistema que era marcado por privilégios feudais, aristocráticos e religiosos intensos; no Brasil, a revolução republicana obteve uma participação popular quase desprezível. Com efeito, o movimento republicano começou e se consolidou no meio intelectualizado da sociedade, mais precisamente em pequenos grupos que se encontravam insatisfeitos com algumas práticas do Império.

Observemos que o movimento começou a ser formado dentro do campo militar haja vista que os militares (pelo menos os que tinham formação científica) consideravam-se desvalorizados pela política imperial, que segundo eles favorecia aos profissionais do Direito. Para Carvalho (1990, p.39), o que se buscava era uma “solução definitiva pela eliminação de um regime que, segundo eles, era dominado por uma elite bacharelesca infensa aos interesses castrenses, desrespeitosa dos brios militares”.

Na manhã de 15 de novembro, a população civil foi pega de surpresa. A grande massa popular não se encontrava a par dos acontecimentos. O regime imperial havia tombado e a República fora proclamada, uma revolução ocorrera sem que o povo percebesse.

O desapontamento pela forma como o regime foi instaurado foi evidente. Três dias após a proclamação da República, o propa-

gandista desse novo regime já percebia o conjunto de falhas e equívocos do tempo que deveria ser de esplendor e progresso, como nos mostra Carvalho (1987, pág. 9), através da fala de Aristides Lobo: “o povo que pelo ideário republicano deveria ser protagonista dos acontecimentos assistiria tudo bestializado”. Podemos constatar a partir deste trecho, que a opinião pública também mostrava claros sinais de como as ideias estavam fora de lugar, e não se conseguia observar quase nenhuma mudança na conjuntura política.

É perceptível o problema de comunicação entre a população brasileira e as conspirações revolucionárias dos militares, Assis denuncia isso ao narrar o momento do golpe, no capítulo 60 de *Esau e Jacó*:

Quando Aires saiu do Passeio Público, suspeitava alguma coisa, e seguiu até o Largo da Carioca. Poucas palavras e sumidas, gente parada, caras espantadas, vultos que arrepiavam caminho, mas nenhuma notícia clara nem completa. Na Rua do Ouvidor, soube que os militares tinham feito uma revolução, ouviu descrições da marcha e das pessoas, e notícias desencontradas (ASSIS, 1998, p.90).

Nesse trecho revela-se uma sutil percepção do fenômeno, na época de seu desenrolar, tanto é que o capítulo é intitulado “Manhã de 15” e narra o passeio de Aires por uma cidade confusa e atordoada, em que ninguém sabe ao certo o que estava acontecendo, como reitera Carvalho (1987, pág.9) “o povo não compreendia o que se passava, julgando talvez ver uma parada militar”.

Entretanto, Machado de Assis retrata que o que mudou no Brasil foi apenas uma “questão de fachada”. Proclamaram um novo regime, porém os problemas velhos continuaram. Para efeito de ilustração desta realidade, podemos selecionar o capítulo 63, intitulado *Tabuleta Nova*. Nele, Machado narra o desespero de Custódio, o dono de uma confeitaria que no dia anterior à revolução

havia mandado trocar a tabuleta do seu estabelecimento. O problema é que o nome da confeitaria era “Confeitaria do Império”. Por esta razão, o comerciante entrou em desespero, pois não queria de forma alguma perder o dinheiro gasto na tabuleta tendo que trocá-la novamente, visto que aquele nome inspirava o perigo de algum revolucionário decidir quebrar os vidros do local. Custódio então pede o conselho do velho Aires. Aqui, a mudança de regime se converte em apenas uma mera questão de troca de tabuleta, de fachada: “Gastava alguma coisa com a troca de uma palavra por outra, Custódio em vez de Império, mas as revoluções trazem sempre despesas” (ASSIS,1998, p.94).

Este é o conselho que Aires dá ao amigo Custódio depois de algumas tentativas falhas (Aires propusera *Confeitaria da República*, porém ninguém poderia afirmar com certeza se o Império não voltaria na próxima semana obrigando uma nova troca). Tentando confortá-lo diz que é inevitável que as revoluções não tragam custos e, neste caso, o custo inevitável seria trocar a tabuleta do estabelecimento sendo o novo nome “Confeitaria do Custódio”, argumentando:

Um nome, o próprio nome do dono, não tinha significação política ou figuração histórica, ódio nem amor, nada que chamasse atenção dos dois regimes, e conseqüentemente que pusesse em perigo os seus pastéis de Santa Clara, menos ainda a vida do proprietário e dos empregados (ASSIS,1998, p.94).

É flagrante que o ideário republicano, que logicamente pressupõe participação popular e a liberdade civil, no Brasil, ocorreu de forma diferenciada. O período inicial fora de euforia e de muita esperança até por quem articulava a “dita revolução” (até o homem público incumbido de propagandear a nova ideologia política, Aristides Lobo, se mostrou insatisfeito); entretanto, depois

deste primeiro momento, a população, que observava à margem de todo o contexto, percebeu as falhas que nortearam o novo regime e concluiu que este seria apenas uma nova roupagem em uma forma antiquada de governar. Uma nova conjuntura a fortalecer apenas o interesse individual de alguns, como os da aristocracia brasileira e dos poderes oligárquicos.

Machado, como homem crítico de seu tempo, também compreendeu o que acontecia, e nos falou através da voz do personagem Paulo, que por muito tempo defendeu e lutou pela instauração do regime republicano, mas não se agradou do que ele havia se tornado, um sistema ainda bastante conservador e elitista que não conseguia atender as necessidades da população. Por esta razão declarou em certo momento: “Esta não é a república dos meus sonhos”.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, M. *Esau e Jacó*. Ediouro Publicações. Rio de Janeiro, 1998.
- CARVALHO, J. M. *Como escrever a tese certa e vencer*. O Globo, Rio de Janeiro, 16 dez. 1999.
- CARVALHO, J. M. de. *Os Bestializados: O Rio de Janeiro e a República que não foi*. 3ª ed. São Paulo: Companhia Das Letras, 1987.
- CARVALHO, J. M. *Pensador do Brasil*. Ciência Hoje, São Paulo, n. 301, p 63-77, março 1998. Entrevista concedida à Maria Alice Rezende de Carvalho e Alicia Ivanissevich.
- CARVALHO, J. M. de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. 2º ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CASTRO, C. *A proclamação da República*. Jorge Zahar. Rio de Janeiro, 2000.
- NETO, R. D. T. *A erupção do ontem no hoje: a literatura como recurso para a escrita do passado*. Disponível em: <<http://rainhastragicas.com/2014/08/08/a-erupcao-do-ontem-no-hoje/>> Acesso em 20 de fevereiro de 2015.
- STAUDT, S. K. *O Rio de Janeiro em Esau e Jacó, de Machado de Assis*. (Dissertação). UFRS. Porto Alegre, 2009.

“MENINO SÓ ENDIREITA NO COLÉGIO”: HISTÓRIAS E MEMÓRIAS DE UM MENINO DE ENGENHO

Regina Coelli Gomes Nascimento
reginacgn@gmail.com

Queriam me endireitar, fazer de mim um homem instruído. Quando saí de casa, o velho José Paulino me disse: _ Não vá perder o seu tempo. Estude, que não se arrepende. (REGO, 1984, p. 168)

No final do romance *Menino de Engenho*, quando Carlinhos se prepara para viajar para o internato em Itabaiana para estudar, escuta de seu avô a afirmação imperativa e solene “Não vá perder o seu tempo. Estude, que não se arrepende.” Esse momento representa uma ruptura com um mundo que não voltaria mais. Um tempo de brincadeiras, de liberdade, de troca de experiências com os moleques do engenho. Tempo em que as regras que regem o espaço educacional institucionalizado não haviam chegado. A partir daquele momento seria educado num ambiente escolar que iria “endireitá-lo” fazê-lo um homem instruído. Esse discurso é subjetivado pelo autor que, ao final do romance, afirma “Agora o colégio iria consertar o desmantelo desta alma descida demais a terra. Iriam podar os galhos de uma árvore para que os brotos crescessem para cima” (REGO, 1984, p. 166). Nesse diálogo uma questão nos chama atenção: quais impressões recebeu o menino Carlinhos do ambiente escolar e porque esse espaço é apresentado como solução para “endireitá-lo”?

Tomaremos como alvo para nossas reflexões o livro *Menino de Engenho*, publicado em 1932, início de uma trilogia em tor-

no do menino de engenho (Carlos de Melo) que se desdobra em *Doidinho* (1933) e *Banguê* (1934). O autor inclui a essa trilogia os romances *Fogo Morto* e *Usina* e denomina-os como parte do “ciclo da cana-de-açúcar”. Segundo Rego “a historia desses livros é bem simples: - comecei querendo escrever umas memórias que fossem as de todos os meninos criados nas casas-grandes dos engenhos nordestinos” (REGO, 1984, p. 30).

O romance *Menino de Engenho* faz parte de um conjunto de obras escritas no Brasil a partir de 1928, quando foi publicado o livro *A bagaceira*, de José Américo de Almeida. Momento em que uma geração influenciada pelo movimento regionalista-tradicionalista, liderado por Gilberto Freyre passa a dar visibilidade a um discurso memorialista saudosista. A maioria dos escritores era descendente de famílias tradicionais da região e construía discursivamente imagens sobre um universo rural de práticas políticas e relações sociais que entravam em declínio. Esses autores registraram transformações que estavam ocorrendo no Brasil: “mudanças que foram registradas pela literatura, mas, sobretudo, mudanças que se transformaram em literatura” (SEVCENKO, 2003, p. 286).

O livro *Menino de Engenho*, composto de quarenta capítulos, vai sendo tecido para o leitor através das mudanças pelas quais o narrador Carlinhos Melo, personagem central, vai passando, e que, na idade adulta, narra sua história no mundo rural de forma saudosista. A narrativa se entrelaça com acontecimentos vividos pelo próprio Rego que vai para o Engenho Corredor após ficar órfão, com o assassinato de sua mãe Amélia Lins Cavalcanti, por seu pai João do Rego Cavalcanti no Recife-PE.

Em sua narrativa, ao construir uma escrita de si, ao apresentar como elemento fundamental em seus romances ficcionais a memória que pode ser pensada enquanto “conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas” (LE GOFF,

2003, p.419), ele enreda um processo de atualização desse passado através das lembranças das experiências vividas no período da infância, quando corria livremente com os moleques do engenho.

Rego apresenta, no romance, momentos em que a relação com a aprendizagem acontece a partir da vivência de experiências por Carlinhos, no contato com pessoas de espaços e de lugares sociais diferenciados. Nessa perspectiva “A experiência é o que nos passa, ou o que nos acontece, ou o que nos toca” (LARROSA, 2004, p. 154). A vida no engenho provocou marcas, rupturas, despertando sua sensibilidade para sentir as mudanças na natureza nos momentos de secas, nas enchentes, nos campos floridos, nos banhos de rio e nas brincadeiras de menino solto na fazenda, no aprendizado das primeiras letras, nas vivências de práticas religiosas, na iniciação aos prazeres sexuais, dentre outros acontecimentos. E essas experiências ocorriam na relação com os familiares mais próximos como o avô, tias, tios, primos, criados, negras e negros da fazenda, vizinhos, mestres de açúcar, dentre outros que passavam no engenho e dialogavam com seu avô.

No romance Carlinhos passa a morar com seu avô materno, Coronel José Paulino, no engenho Santa Rosa, na Paraíba, uma representação do engenho Corredor, em Pilar. Após dias na fazenda, vai se adaptando à rotina no engenho e se familiarizando com o universo rural e seu moradores: as brincadeiras com os moleques da fazenda nos banhos enquanto lavavam os cavalos; sacudiam pedras dentro do poço e mergulhavam no fundo para pegá-las gritando e cantando “Galinha gorda/Gorda é ela/Vamos comê-la/Vamos a ela (REGO, 1984, p.57).

Esse espaço lúdico, de liberdade, de experiências prazerosas, sem hora marcada, sem disciplina, tomava os dias de Carlinhos que era advertido por sua Tia Maria sobre a necessidade de modificar seus hábitos. Então passa a lhe ensinar as primeiras letras na sala de costura, era uma primeira experiência com o universo das letras:

ficava horas a fio sentado na sala de costura, com a carta do abc na mão, enquanto por fora de casa ouvia o rumor da vida que não me deixavam levar. Era para mim, esta prisão, um martírio bem difícil de vencer. Os meus ouvidos e os meus olhos só sabiam ouvir e ver o que andava no terreiro. E as letras não me entravam na cabeça.

- Nunca vi um menino tão rude, dizia asperamente a velha Sinhazinha.

Tia Maria, porém, não desanimava, continuando com afinco a martelar a minha desatenção (REGO, 1984, p.60).

As conversas das costureiras sobre as intimidades das famílias da região chamavam mais atenção “e as letras, que a solicitude de minha tia queria enfiar pela minha cabeça, não tinham jeito de vencer tal aversão” (REGO, p. 60). O mundo das descobertas gratificantes ficava lá fora, enquanto a experiência de leitura transforma-se num martírio que não interessava ao menino que sonhava com as peripécias das brincadeiras que ocorriam no terreiro e que chegavam até a sala de costura através dos gritos de alegria dos moleques do engenho.

O narrador cita duas experiências de aprendizagem fora do ambiente do engenho onde aprendeu as primeiras letras. A primeira foram aulas particulares na casa Dr. Figueiredo que chegara da capital. Sua narrativa é permeada de saudades, enquanto o Dr. lia os livros e jornais, sua esposa Judite, carinhosa e terna ensinava o menino “Foi ali com ela, sentindo o cheiro de seus cabelos pretos e a boa carícia de suas mãos morenas, que aprendi as letras do alfabeto” (REGO, 1984, p.77). Experiência de aprendizagem que o autor narra como prazerosa, permeada por aproximações carinhosas de uma mulher que sofria com as atitudes agressivas do marido e o tratava com abraços, beijos e com carinho de mãe.

A segunda experiência foi vivenciada numa escola com um professor e com presença de outros meninos na sala de aula “todos de gente pobre” (REGO, 1984, p.77). Ele, por ser neto do Coronel Zé Paulino, recebia tratamento diferenciado, enquanto sentava em tamborete de palhinha os demais se sentavam em caixões de gás. Os conteúdos estudados estavam ligados à leitura e tabuada. “Lia-se a leitura em voz em alta. A tabuada era cantada em coro, com os pés balançando, num ritmo que ainda hoje tenho nos ouvidos” Práticas de ensino voltado para repetição, memorização e castigos para punir os erros dos estudantes. Porém, Carlinhos não conheceu essa forma de penalidade uma vez que “nas sabatinas nunca levei um bolo, mas quando acertava, mandavam que desse nos meus competidores” Era o neto do coronel, tinha prerrogativas (REGO, 1984, p.77).

O fascínio provocado pelo saber dos meninos da fazenda fazia parte de seu cotidiano “Tudo eles sabiam fazer melhor do que a gente; soltar papagaio, brincar de pião, jogar castanha. Só não sabiam ler. Mas isto, para nós, também não parecia grande coisa” (REGO, 1984, p.111). Ao lembrar as diferenças entre os meninos da casa grande e os da fazenda, o autor percebe as diferenças por outro ângulo: se por um lado o universo das brincadeiras era dominado por eles, por outro lado eles não tinham acesso ao universo da leitura e da escrita que permitiram ao autor narrar suas histórias, enquanto eles eram silenciados por não terem acesso à escrita. Mas essa diferença só era observada na vida adulta, no momento das brincadeiras o que interessava eram as experiências do saber rural, que os meninos da fazenda dominavam.

Naquele momento a autoridade era deles que conheciam a natureza e sabiam fazer uso desse saber quando necessitavam “E eles às vezes abusavam deste poderio, da fascinação que exerciam. Pediam-nos para furtar coisas da casa-grande para eles: laranjas, sapotis, pedaços de queijo. Trocavam conosco os seus bодоques e os seus piões pelos gêneros que roubávamos da dispensa” (REGO,

1984, p.101). Trocas que, no momento em que ocorriam, deixavam os envolvidos satisfeitos e demonstram as burlas, as trocas e astúcias de meninos que possuíam um saber da experiência vivida no engenho e se apropriavam do mesmo para alcançar seus objetivos imediatos. Após quatro anos no engenho Carlinhos já estava adaptado à rotina da vida rural e era lembrado em diversas situações sobre a necessidade de ir para o colégio, deixando-o curioso acerca do que aconteceria lá:

–Para o ano, diziam, iria para o colégio.

E o que seria esse colégio? Os meus primos contavam tanta coisa de lá, de um diretor medonho, de bancas, de castigos, de recreios, de exercícios militares, que me deixavam mesmo com vontade de ir com eles. Mas o engenho tinha tudo para mim” (REGO, 1984, p.111).

O ambiente escolar era apresentado ao menino Carlinhos como um castigo, o espaço da falta de liberdade, das regras, dos horários pré determinados, da disciplina que ao mesmo tempo seduzia pela novidade, mas o afastaria do “paraíso” que representava o engenho, ao qual estava integrado e já conhecia. O colégio era o desconhecido e que o afastaria dos seus interesses de menino solto no mato.

As referências que recebia de pessoas que frequentaram a escola eram desagradáveis quando comparadas às vivências no engenho. Ao narrar o comportamento de Neném, filha de seu Lula, que fora educada no Recife, afirma que ela “Falava diferente do meu povo. Eu olhava para ela, sentindo uma pessoa que nunca tinha visto. Sentava-se como se estivesse de castigo, sem um movimento de vida, numa posição só, desde que entrava até que saía”. Ao seu modo, Rego constrói uma imagem da escola que transformava as pessoas, seus modos de falar, acostumando-as a códigos de conduta que iam além do espaço escolar, interferindo nos cor-

pos, disciplinando os sujeitos, tornando-os submissos a etiquetas que eram subjetivadas no dia a dia, tirando o “movimento de vida”. Com isso “Para o Santa Rosa, a visita dessa gente educada demais se tornara um suplício” (REGO, 1984, p.122).

Apesar da constatação do incômodo com o comportamento das visitas educadas essas eram práticas desejadas e eram utilizadas como remédio para todos os males, inclusive físicos, no período em que sofria com as crises de asma que o impediam de desfrutar das frutas, das correrias na fazenda e dos banhos de rio, ouvia repetirem que “ - Menino só endireita no colégio – Era como todo mundo julgava essa cura milagrosa” (REGO, 1984, p.125). E enquanto a escola não chegava, Carlinhos estudava com Judite, sua primeira paixão de menino, depois da sua tia ela “ensinara as letras no seu colo” (REGO, 1984, p.138).

Rego, em sua narrativa, demonstra a sensação de desconforto dos moradores da fazenda com os modos educados da parentela da cidade do Recife quando chegava no engenho “era uma gente que não tirava as meias de manhã à noite, falava francês uma com a outra, só conversavam negócios de teatro: o tenor tal, que belo homem! A artista fulana, que chique!” E sua Tia Maria “desdobrava-se em cuidados, temendo a língua das parentas civilizadas” (REGO, 1984, p. 138).

Mas, nem tudo era desconforto quando os meninos do Capitão José Medeiros chegavam com farda do Colégio Diocesano e contavam “[...] histórias do internato. E aqueles botões dourados de uniformes me enchiam de inveja” (REGO, 1984, p. 149). Era o fascínio que o novo exercia naquele menino livre que temia deixar seu espaço de conforto, de liberdade, que conhecia e dominava, diante daquele universo que chegava de mansinho através de palavras, gestos e imagens de um colégio desejado, esperado e ao mesmo tempo temido.

Na década de 1920, período ao qual o autor se remete em suas memórias, as condições de acesso ao ensino infantil na Pa-

raíba eram deficitárias. Segundo mensagem enviada à Assembleia Legislativa do Estado pelo Presidente João Suassuna:

Na capital, que conta uma população de cerca de 40.000 habitantes, a frequência escolar é desalentadora. No anno de 1924 com uma matricula de 2.188 alumnos, a frequência média não se elevou de 1.236,94; no corrente anno de 1925, os 2.022 matriculados deram uma frequência que orçou, em media, por 1.159,29. Há escolas cuja frequência média não vae além de 9 alumnos e outros cujo numero não excede a 25 (PARAHYBA DO NORTE, 1925, p.123-124).

O saber institucionalizado era restrito a poucas crianças em idade escolar. As poucas oportunidades para aprender as primeiras letras ocorriam informalmente, conforme foi vivenciado por Carlinhos, através de familiares que sabiam ler, contar e fazer as quatro operações e ensinavam as crianças a sua volta. Só as famílias com condições para arcar com as despesas podiam enviar seus filhos para colégios e podiam dar continuidade aos estudos.

O menino Carlinhos pôde desfrutar desse ambiente e, após o casamento de sua Tia Maria, as preocupações na casa grande passam a girar em torno dos preparativos para sua ida ao colégio “E preparavam meu enxoval, faziam camisas de homem para mim, e calças compridas, e ceroulas. Tinha a mala nova cheia de roupa branca, para o internato”. A perspectiva de vivenciar novas experiências tocava o coração do menino curioso, desejoso de viver as mudanças que o colégio provocaria em sua vida e, mesmo com as advertências dos familiares “não ia para lá com medo. Pelo contrário vivia a desejar o dia de minha partida” (REGO, 1984, p.155).

O espaço escolar era apontado como o local que transformaria as crianças em cidadãos educados a partir do acesso ao sa-

ber instituído, preparando-os para o convívio: “Recorriam ao colégio como a uma casa de correção. Abandonavam-se em desleixos para com os filhos, pensando corrigi-los nos castigos e privações que iriam enfrentar nos internatos”. E Rego adverte que “não se importavam com a infância, com os anos mais perigosos da vida” (REGO, 1984, p. 164).

No dia marcado para a viagem, seu Tio Juca o entregaria aos padres “deixando carta branca a meu respeito” (REGO, 1984, p.165). Uma outra vida iria começar para Carlinhos no internato, entretanto, o menino estava marcado pelo amor de sua Tia Maria e de seu avô, pelas correrias com os outros moleques na fazenda, pelas conversas com a Velha Galdina, pelas histórias da velha Totonha, pelos sabores dos quitutes da velha Generosa, pelos ensinamentos dos mestres de ofício, pelos prazeres sexuais que aprendera com Zefa Cajá, nas horas de descoberta do desejo sexual. O momento para endireitar o menino chegara, e já apontavam os resultados que ocorreriam em sua vida:

- Quando voltar do Colégio, vem outro, nem parece o mesmo.

Todo mundo acreditava nisto. Este outro, de que tanto falavam, seria o sonho da minha mãe. O Carlinhos que ela desejava ter como filho. Esta lembrança me animava para a vida nova (REGO, 1984, p. 166).

O menino do engenho passaria por transformações que o aproximariam do filho desejado por sua mãe, teria, na escola, a oportunidade de se reinventar, de reescrever sua história diferente daquela vivida no engenho. Teria a possibilidade de um retorno a um sonho acalentando nos dias de solidão em que não podia brincar com os moleques da fazenda, devido à solidão e melancolia da doença que atormentara sua infância; e ansiava por outra história,

diferente daquela que a vida oferecera. Antes de sair escuta do velho José Paulino “- Não vá perder o seu tempo. Estude, que não se arrepende (p.168). Suas palavras indicavam um desejo, uma sentença, uma ordem. Não importa, ele demonstrava uma ruptura que o menino iria vivenciar e a confiança no saber institucionalizado, apontado como um caminho para o crescimento dos sujeitos educados, disciplinados a partir dos padrões educacionais da época⁵.

REFERÊNCIAS

BROCA, Brito. Autobiografia e ficção. In.: COUTINHO, Afrânio (org.) *José Lins do Rego*. Coleção: Fortuna Crítica, vol. 7. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1990.

LARROSA, Jorge. Experiência e paixão. In. _____ *Linguagem e educação depois de Babel*. Belo Horizonte: Autêntica 2004. P. 151-165

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 5ªEd. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

PARAHYBA DO NORTE, Estado da. Mensagem apresentada á Assembleia Legislativa do Estado, na 2ª sessão ordinária da 9ª legislatura por João Suassuna, Presidente do Estado. Parahyba do Norte: Imprensa Oficial, 1925, p.123-124.

REGO, José Lins do. *Menino de Engenho*. 34 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios por Benjamim Abdala Jr*. São Paulo: abril Educação, 1982 (Literatura Comentada).

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2ª Ed. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2003.

5 José Lins do Rego iniciou seus estudos em 1909 no Instituto Nossa Senhora do Carmo, em Itabaiana, e a seguir, em 1912, vai estudar o curso ginasial no Colégio Diocesano Pio X, na capital do Estado. No ano de 1915 muda-se para o Recife, onde cursa o Instituto Carneiro Leão e o Ginásio Pernambucano, ingressando na Faculdade de Direito em 1919 (REGO, 1982, p.9).

“O MANDACARU DE ALAGOAS”: AS “SECAS VIDAS” DE GRACILIANO RAMOS

Iranilson Buriti
iburiti@yahoo.com.br

Pálidas, anêmicas, bravas, fazendeiras, retirantes, maltratadas. Famílias ricas ou pobres. Ambientes acinzentados que não receberam a cor da vida, do fausto da casa-grande do engenho. Brigas e intrigas compõem o teatro literário em Graciliano, desde a rica e fragmentada família em **São Bernardo**, à pobre e retirante família em **Vidas Secas**.

Em 1892, Quebrângulo, um pequeno lugarejo alagoano, assiste o nascimento do “moleque” Graciliano Ramos. Rebento de Seu Sebastião Ramos e de dona Maria Amélia Ferro Ramos, esse garoto desde cedo revelou a sua veia literária escrevendo para jornais e, paulatinamente, conquistando o mundo das letras. O menino cresce, torna-se político, prefeito de Palmeira dos Índios (AL), em 1927, circunscrito em uma geografia em que marcas da dominação masculina e do modelo de família batizado por Gilberto Freyre de patriarcalista ainda se faziam presentes, caracterizada por repressões, a exemplo da política coronelística, da negação à inteligência feminina, da opressão sexual que delimita os espaços do homem e da mulher no seio social, da perseguição aos integrantes da Esquerda Política, simpatizantes do comunismo. Seu pai, no dizer de Hélio Pólvora, era fazendeiro e comerciante, um tipo rude da média burguesia urbana e rural, com um perfil de patriarca que cobra obediência inquestionável (PÓLVORA, 2000).

Graciliano vivencia na sua *infância* esse ambiente familiar em que cada um deve saber o seu lugar, sendo reservada para a

criança a atmosfera do silêncio, das conversas com animais, das brincadeiras com pequeninos currais de pedra e com “bois de osso”, pois não era comum os filhos pequenos participarem das conversas com pessoas adultas, principalmente se estivesse presente gente de “fora”. A figura feminina também estava circunscrita num ambiente de repressões, de monólogos à “beira do fogão”, de conversas com as vizinhas, enquanto ao homem era oferecida a geografia do mando e do comando, fora do lar, longe da cozinha e perto do alpendre, da mata, do botequim, da rua em dias de feira ou em tempos de festa religiosa ou política. É possível associar o perfil do menino Graciliano à figura dos filhos de Fabiano, de *Vidas Secas*? Filhos-crianças que pouco ou nada dialogavam com os pais.

Em que esse ambiente sociocultural contribuiu para a formação de um literato do quilate de Graciliano Ramos? Que imagens da sua infância, vivida entre Alagoas e Pernambuco, contribuíram para a formação de personagens, de perfis familiares, de desenhos de homens e de mulheres? Ao ler os romances *São Bernardo* e *Vidas Secas*, percebemos que muitas características do espaço em que vivia Graciliano foram transpostas para o plano literário, tais como o coronelismo, a repressão sexual, a sensibilidade das crianças quando ferida por adultos.

Graciliano Ramos, integrante do regionalismo modernista da década de 30 (século XX), é considerado pela intelectualidade da Esquerda Política brasileira como um escritor que soube criticar e denunciar o sistema vigente durante o primeiro governo de Getúlio Vargas (1930-45), e a política repressora do Estado Novo (1937-45), como também divulgar a imagem de uma família em que a miséria e a dominação masculina estavam bem presentes, construindo sua narrativa sobre a situação familiar nesse contexto, partindo do ponto de vista individual dos vários personagens que compõem seus romances. É categorizado pelo regime de Vargas como um comunista, como um *mancha-vermelha* (partidário das ideias socialistas).

Relacionando o escritor ao seu tempo, Hermenegildo Bastos argumenta que em Graciliano temos uma literatura para a qual a busca de uma “essência” nacional perdeu o significado, ou ainda, revela o seu significado perverso. Neste alagoano, se faz presente uma linha ficcional brasileira “em que a questão do passado e da origem é desqualificada” (2000, p.51). Diferentemente dos escritos de José Lins do Rego e Gilberto Freyre, Ramos denuncia o coronelismo, pinta o momento histórico em que vive (décadas de 30 e 40) como atravessado por um clima de repressão e de torturas ao homem e à família brasileira que, pertencente a qualquer segmento social, vive em sofrimento devido à política governamental, como expressa no romance *Vidas Secas*:

Então porque um sem-vergonha desordeiro se arreliá, bota-se um cabra na cadeia, dá-se pancada nele? Sabia perfeitamente que era assim, acostumara-se a todas as violências, a todas as injustiças. E aos conhecidos que dormiam no tronco e aguentavam cipó de boi oferecia consolações: “Tenha paciência. Apanhar do governo não é desfeita” (RAMOS, 1998, p.33).

O Mandacaru de Alagoas, como o apelidou Oswald de Andrade, desenha imagens tristes, lamurientas, decadentes, fragilizadas, às vezes heroicas e revolucionárias para a família dita nordestina. Deixa de lado a amenidade das relações sociais, o encanto pitoresco, o cavalheirismo ornamental, o idílio da terra do engenho adocicada pelo dono do banguê e dá ênfase a uma outra paisagem, a um outro nordestino, com as suas lamúrias e o seu aspecto de “vivente de carne e osso”, preocupado o tempo inteiro apenas com a sobrevivência da família em épocas de seca (*Vidas Secas*), com a integridade da fazenda em tempos de ideias comunistas, a permanência da tradição em tempos de modernidade, a pureza do campo

com a dominação cada vez mais clara da cidade, como ele bem expressou no romance *São Bernardo*.

Vidas Secas é um romance resultante de uma nova concepção de se escrever literatura no Nordeste pós 30, contribuindo para legitimar o discurso de miséria social dessa região brasileira; acusar práticas políticas como o coronelismo; firmar uma imagem de pobreza e causticidade para a “região da fome”, mostrando a seca enquanto um fenômeno que desorganiza a família, além de contribuir para a definição do “caráter nacional” brasileiro.

Graciliano escreve, sempre que possível, fugindo dos clichês do *Manifesto Regionalista de Recife* (1926), elaborado por Gilberto Freyre. Em 1933 publica *Caetés*, uma obra que lança esse romancista ao mundo literário. O perfil da família provinciana está aí registrado através da personagem Luísa que, meio tímida, tenta se enquadrar no acanhado cenário pequeno-burguês. Luísa é impelida ao adultério pelo tédio e falta de prazer sexual com o seu idoso e enfermo marido. *Caetés* é uma obra em que falta a recuperação do passado comum aos romancistas regionalistas-tradicionistas e o elogio às novidades trazidas pela técnica moderna. Aliás, *Caetés* apenas dá notícia da ausência de qualquer passado, de qualquer memória, que parecem ser irrecuperáveis. O personagem principal da narrativa, João Valério, é um nordestino sem referenciais no presente, defrontando-se o tempo inteiro com a ausência, com o vazio ou o niilismo. João Valério pode ser interpretado como uma fisionomia da própria tradição literária, também em decadência.

Logo em seguida a *Caetés* é publicado *São Bernardo* (1934), obra que retrata o coronelismo no Nordeste e como a figura desse personagem pode modificar as relações de vizinhança. A obra faz alusão à família cindida entre um homem arraigado ao solo rural e uma mulher que pensa já influenciada por um discurso moderno, que aspira fazer reformas sociais. As ideias modernas adentram a fazenda São Bernardo de forma agonística, ameaçando e

comprometendo a liberdade individual do principal protagonista, Paulo Honório, como moléculas que agem no interior provocando desgastes e corrosões. Falta a Paulo Honório a “civilidade”, um elemento compreendido pelo discurso burguês como básico para um diálogo mínimo com a modernidade. Ao se desentender com Madalena, quando esta emite opiniões sobre o cotidiano da fazenda, Paulo Honório esbraveja:

- Ora gaitas! Berrei. Até a senhora? Meta-se com os romances (...)
- Não é preciso zangar-se. Todos nós temos as nossas opiniões.
- Sem dúvida. Mas é tolice querer uma pessoa Ter opinião sobre assunto que desconhece. Cada macaco no seu galho. Que diabo! Eu nunca andei discutindo gramática. Mas as coisas da minha fazenda julgo que devo saber. E era bom que não me viessem dar lições (RAMOS, 2014, p.100-101).

São Bernardo e Vidas Secas são importantes para compreendermos a formação de estereótipos familiares por um escritor ligado ao marxismo, cujas imagens não se adéquam aos conceitos de “patriarcal” ou burguesa. A história da família de Fabiano (*Vidas Secas*), por exemplo, é uma aventura de descontentamento do próprio Graciliano, integrante de uma elite intelectual que se incomodava com a situação de flagelo social que circunscrevia a geografia nordestina, utilizando-se de uma linguagem literária que em muito se assemelha à região que elabora, isto é, uma textura de expressão árida, desértica, espinhosa. Ramos é um escritor que aborda a transição do atrasado ao moderno, apresentando “*um misto de fascínio e medo pelo que é novo [que] aparece quase sempre como elemento descaracterizador*” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1987, p.224).

Angústia é outro romance desse autor, publicado em 1936, ano em que é preso pela polícia política, acusado de comunista.

Conhece a vida solitária e carcerária de várias penitenciárias, entre elas a de Maceió, a do Recife e a Colônia Correccional da Ilha Grande, no Rio de Janeiro. *Angústia* enfatiza as incertezas e desesperos que atormentam a chamada “classe média” nordestina na década de 30, cercada por dramas diários e por agonias marcadas pelo destempero que a seca oferece. O personagem principal, Luís da Silva, vive lamentando-se o tempo inteiro, circunscrito em seu cotidiano pelas angústias e pelo desprazer de não ter nascido em “berço de ouro”, mergulhado num pesadelo econômico, num exílio social, em que a questão do passado e da origem é utilizada para desqualificar a situação em que vive no presente. Luís quase sempre recorda cenas de desesperos que rodeiam sua família, como “o avô com uma cascavel enrolada no pescoço e suplicando que a tirem; a avó que, sem conhecer o prazer sexual, paria numa cama de varas; o pai preguiçoso e violento que o atirou vezes seguidas no rio, para ensiná-lo a nadar”.

A família de Luís da Silva é marcada por cenas de pesadelo, de violência, de pobreza, resultante da instabilidade socioeconômica em que vivia o brasileiro. A cidade é mostrada pelo viés da negação, descrita como território de perdição, de desvirtuamento, de indecência. Foi a cidade quem sujou a inocência de Luís, quem desvirginou moralmente as moças com as telas de cinemas. Ao contrário, o campo é mitificado, sacralizado, folclórico, superior à cidade, marcado por “típicas” relações regionais, divulgando aos seus leitores a imagem de um espaço construído à contramão da modernização capitalista. Corroída pela modernidade, a família em *Angústia* é descrita como um trapo sujo, pervertida pelo cinema, pelos programas de rádio, pelas propagandas que metiam homens e mulheres numa maré de destruição de valores.

Em 1938, em pleno desenvolvimento da política ditatorial do Estado Novo, Graciliano escreve *Vidas Secas*, no qual narra a história do vaqueiro Fabiano e da peregrinação de seus parentes (mu-

lher e filhos) no sertão nordestino em busca de refúgio, de água, de comida, de sobrevivência. É uma família que, atingida pela seca, decide partir. Partir para o “nada”, para o lugar-nenhum. Tanto o início quanto o final do romance são ambientados pela retirada, em que os personagens “se afastavam rápidos, como se alguém os tangesse” (RAMOS, 1998, p.118).

Uma das imagens mais evidentes que podemos elucidar nesse romance é que a família não possui uma história acabada, só escassas lembranças que, no caso de Sinhá Vitória, giram em torno de um objeto de desejo: uma cama de couro. O tempo é vivido agonisticamente, tendo na seca o referencial de morte, do fantasma que ronda noite e dia azucrinando as vidas e as conduzindo à morte, transformando as relações familiares em monólogos catastróficos e ruinosos; responsabilizada pela estiagem do brio, do afeto, do sentimento amoroso. É o retrato da família sem identidade, sem lugar, sem chão para viver. É a família que possuía vida-seca.

Vidas Secas é um romance que apresenta corpos sofridos que às vezes emitem sons, palavras, “farrapos de ideias”. Nesse romance, a família é pensada através da seca e da peregrinação nas areias quentes do Nordeste, observando galhos de juazeiros secos, folhagens murchas, terra em transe sem cor, sem verde, sem vidas, tatuada pelo calor do sol. A única coisa verde do romance é o papagaio, mas este acaba sendo comida pelos retirantes. O velho “Graça” criou espetáculos da Caatinga, fedorentos socialmente como a carniça, doloridos como a poeira nos olhos.

Em *Vidas Secas* tudo termina como começa: uma retirada, mais areia nos olhos dos corpos que vagueiam, mais poeira para irritar a família, mais dúvidas quanto ao futuro. Aridez, estiagem, vento uivante, areia quente e movediça em forma de redemoinhos, sol forte e avermelhado que queima a pele e derrete o juízo. Nas areias escaldantes do Nordeste de Graciliano Ramos, passado e presente são crueldades para os viventes que aí transitam, início e fim de narrati-

va são incertezas, buscas de um referencial. Nos treze capítulos que compõem a narrativa, os personagens têm uma história de sonhos, de desejos, de (im)possibilidades. São vidas secas, secas vidas.

Essas aventuras narradas em romances, que ao mesmo tempo produzem geografias de ações e derivam para os lugares comuns de uma ordem, não constituem somente um “suplemento” aos enunciados históricos e às retóricas sociológicas. Não se contentam em deslocá-los e transpô-los para o campo da linguagem. De fato, organizam as caminhadas. “Fazem a viagem, antes ou enquanto os pés a executam” (CERTEAU, 2000, p.200). Cada narrativa de Graciliano organiza percursos, elabora mapas e processos territoriais, limita e delimita os corpos dos membros familiares a determinadas situações regionais, a exemplo da seca.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JR. Durval. M. de. *Falas de astúcia e de angústia*. A seca no imaginário nordestino – de problema à solução (1877-1922). Campinas, 1987, 435f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – Universidade Estadual de Campinas.

BASTOS, Hermenegildo. *Memórias do Cárcere, literatura e testemunho*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1998.

BASTOS, H. *Destroços da modernidade*. In: Revista Cult – Revista Brasileira de Literatura. Ano IV, jan. 2001.

CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano 1*. Artes de fazer. 4a ed., Petrópolis: Vozes, 1999.

PÓLVORA, H. “Retrato sem pose tirado de longe”. Disponível em <<http://www.citi.pt/cultura/literatura>> Acesso em 12 de dez. 2014.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*, 76a ed., Rio de Janeiro: Record, 1998.

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 96ª ed., Rio de Janeiro: Record, 2014.

IDENTIDADES MASCULINA E NORDESTINA EM *FOGO MORTO* DE JOSÉ LINS DO REGO

Elson da Silva Pereira Brasil
elsonspb@gmail.com

Aqui buscamos discutir um pouco sobre como características da masculinidade nordestina são construídas no romance *Fogo Morto*, de José Lins do Rego. Nossas problematizações giram em torno dos estudos sobre a construção das identidades na história, em especial o uso do gênero como um eixo norteador, que permite perceber como masculinidade e feminilidade são categorias passíveis de análise histórica, tramas que se compuseram em um dado tempo e espaço.

No caso do romance analisado refletimos sobre as transformações que ocorreram na masculinidade no espaço que hoje conhecemos como Nordeste. A trama do romance nos permite localizá-lo em um tempo que compreende de fins do século XIX até a terceira década do século XX, período que, no romance de José Lins, é marcado pelas mudanças nos comportamentos e sensibilidades nordestinos. Para Bauman (2005) pensar a identidade como tema implica em não buscar uma resposta tranquilizadora. Não podemos nos acomodar com os modelos de identidades existentes, nem sair em uma busca incessante para encaixar as coisas e as pessoas em rótulos de identidade.

Ao historiador cabe problematizar como, em temporalidades e espacialidades diferentes, são elaborados, instituídos e transgredidos esses modelos identitários, tendo sempre o cuidado de não solidificar as identidades e os sujeitos que, inseridos em uma sociedade do transitório e do fluído, não podem ser encaixotados ou aprisionados.

São as identidades construídas e ressignificadas. Homens e mulheres no tempo e no espaço se dão significados múltiplos e identidades variadas que não necessariamente se enquadram em modelos já existentes. A nossa sociedade moderna passou, durante todo o século XX, por acontecimentos que influenciaram nessas mudanças: duas guerras mundiais, holocausto, comunismo, guerra fria, ditaduras militares entre outros acontecimentos fizeram com que, em um século as identidades entrassem em conflitos e passassem por reconstruções (BAUMAN, 2005).

Outro autor que contribui teoricamente para pensar a identidades é Stuart Hall (2006). Para ele o sujeito não tem uma identidade cultural estável: as mudanças e transformações seriam características marcantes na sua constituição. Hall aponta para uma crise nas identidades engessadas, um exemplo é a masculinidade.

Os intelectuais do Norte⁶ do país que iniciaram, no começo do século XX, uma cruzada artística, política, literária e sociológica encabeçada pelo pensamento de Gilberto Freyre, se depararam, em meados do mesmo século, com um declínio do modelo de masculinidade nordestina por eles elaborados.

Para pensar essa crise de identidade no Nordeste brasileiro de meados do século XX, Albuquerque Jr. (2008) refletiu que, nessa região, a literatura (e também outros saberes) vai procurar captar uma essência do homem do Nordeste. É essa essência que a literatura vai dizer ser a virilidade: “Portanto, tanto o sujeito literário como o do discurso da memória, são produtores de figuras de sujeitos masculinos, participam da produção de subjetividades, no momento para o qual foram escritos, o presente” (ALBUQUERQUE Jr, 2008, p. 370).

⁶Dentre as muitas cartografias do mapa brasileiro, foi em 1970 que o IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) instituiu o mapa do Brasil com a região Nordeste como conhecemos hoje. Até 1940, por exemplo, essa nomenclatura ainda não constava no mapa do Brasil. Segundo Albuquerque Jr. (2011, p. 32) o Nordeste emerge como um objeto de saber e espaço de poder gerado por variados discursos e práticas que deram origem a região.

Auxiliados por estes autores, pensaremos a masculinidade e a nordestinidade (identidade nordestina) como forjada e ligada à virilidade do homem do Nordeste, do homem do engenho, homem que, em meio a tantas mudanças sociais e culturais, acaba perdendo o fogo, a força viril, e sendo comparado metaforicamente com um engenho que não funciona mais, que está de fogo morto, como relata Rego em sua obra.

Paraibano nascido no engenho Tapuá, no município de São Miguel do Taipu⁷, na Paraíba, em 1901, José Lins do Rego Cavalcanti foi um menino criado por uma tia, pois ficou órfão de mãe no ano de seu nascimento. Uma das figuras mais importantes na formação do menino, do homem, do autor José Lins do Rego foi o seu avô, José Lins de Albuquerque Cavalcanti que, segundo a crítica literária se consolidou no personagem do Coronel José Paulino presente nos três primeiros romances do chamado, por ele mesmo, de ‘ciclo da cana de açúcar’ (BARBOSA FILHO, 2001).

A produção literária do autor é uma das referências na literatura nacional no que tange à fase do romance moderno e de caráter regional. Considerado de grande destreza na escrita, o autor mesclou suas memórias vividas entre a casa grande do engenho do avô, as casas dos moradores do engenho e o convívio com os negros ex-escravos e, mais tarde, com a sociologia de Gilberto Freyre, autor de *Casa grande & Senzala*, que propõe uma relação íntima, amistosa e de miscigenação entre brancos, índios e negros no Nordeste do país.

A tudo isso ele ainda agregou uma escrita de si, suas frustrações e expectativas sobre o Nordeste que foi inventariado, também, pelas páginas de seus romances. “O discurso de José

7 Em nossa pesquisa percebemos algumas controvérsias quanto ao lugar de nascimento do escritor. Optamos em ficar com a citada cidade, retirado do site da Fundação Joaquim Nabuco (Disponível em: http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=368&Itemid=189, acesso em: 14/07/2014).

Lins é o discurso de um homem que vive com muita angústia a desterritorialização subjetiva dos homens, ao longo do século vinte” (ALBUQUERQUE JR, 2008, p. 374).

Fogo Morto foi publicado pela primeira vez em 1943. A obra emergiu em um contexto em que o Brasil e o Nordeste estavam passando por muitas mudanças, inclusive o mapa do país, que, a partir de 1941, passou a integrar na nomenclatura das regiões do país o termo Nordeste. O mundo passava por uma segunda grande e devastadora guerra. O Brasil em 1942 teve dois de seus navios atacados e, como um bom ‘homem’, o país tinha de reagir para que a crise da identidade masculina não atingisse a nossa força bélica. Foram então criadas as FEBs (Forças Expedicionárias Brasileiras) para representar o Brasil na II Guerra. Quando os brasileiros saem para o combate na Europa o combate já estava no seu fim. O romance de José Lins do Rego é um discurso sobre as novas e diversas identidades de ser homem e de ser mulher no Brasil, ou pelo menos no Nordeste.

É o discurso sobre a crise, de ser filho, de ser homem, de ser macho que [...] ficando impossibilitada de seu desenvolvimento e progressiva hegemonia de padrões urbanos de sociabilidade e pelas mutações nas relações de gênero trazidas pela sociedade moderna. (ALBUQUERQUE JR, 2008, p. 375).

As relações de gênero estão sendo cada vez mais pensadas como passíveis de análise e de estudo por parte de historiadores e historiadoras do país. Para Scott (1995), estudar as relações de gênero é pensar as identidades de masculino e feminino como frutos das relações sociais e culturais, baseadas na diferença dos sexos.

Partindo desta ideia, muitos estudos sobre a temática foram possíveis no Brasil na década de 1990 e até hoje esse ainda é

um campo de estudo em aberto. Uma questão foi percebida: fazer história das relações de gênero durante boa parte desse período foi fazer história das mulheres. Poucos e tímidos eram os estudos em história sobre a temática⁸ que permeia esse texto, em especial quando nos debruçamos a explorar três tipos de homens descritos em *Fogo Morto*.

Vejamos então os três jeitos de ser homem descritos por José Lins do Rêgo, suas peculiaridades e semelhanças, suas mulheres: mulheres “Paraíba masculina mulher macho sim senhor”, que parecem roubar a macheza dos maridos para elas. Além dessas outros homens também aparecem como coadjuvantes da trama, como desviantes da norma do ser nordestino. Homens que se adaptam às mudanças, que rebuscam seus gestos, suas voz, seu caráter para se beneficiar.

Dividido em três partes, o romance *Fogo Morto* começa narrando a história de um seleiro⁹: José Amaro mora na fazenda do Coronel Lula de Holanda sem pagar nada. Em um cenário em que os fazendeiros e donos de engenhos cobravam foro¹⁰ ou meia¹¹, Lula não cobrava estas taxas de seu morador. O mestre, como é chamado, gozava dessa regalia e nutria em si, talvez como razão de

8 Uma obra em especial vem para fazer a diferença, *Nordestino a invenção do Falo; uma História do gênero masculino (Nordeste – 1920/1940)* de Durval Muniz de Albuquerque Junior, publicado em 2003 conta a história do nordestino e de como esse vem a ser uma invenção baseada na linguagem falocêntrica. O masculino também passou a ter sua história contada e problematizada. Desde então o autor passou a ser referencia no que se diz respeito à história da masculinidade no Brasil. O nordestino, o homem forte e macho nasceu em meio a esse discurso que buscava criar e fortalecer a emergente diferença regional do Nordeste.

9Seleiro é um artesão que faz sela. Sela é uma peça de couro colocada sobre as costas do cavalo, ou outro animal que se deseje cavalgar, para facilitar o equilíbrio no lombo do animal.

10 Espécie de aluguel pago pelo morador ao dono da terra pela moradia ou pelo uso das terras.

11 Nesse tipo de pagamento o trabalhador divide meio a meio com o proprietário da terra onde mora, ou os dias de trabalho ou a metade do produzido nas terras.

seu viver, um orgulho ligado ao legado que seu pai, que também fora seleiro e confeccionou uma sela para o imperador Pedro II.

Casado com Sinhá, o mestre nutre por ela um desprezo ocasionado, talvez, pelo fato de ela só ter lhe dado uma filha mulher. José Amaro, assim como os outros dois personagens centrais dessa trama, se sente diferente dos demais homens da região por não ter uma grande quantidade de filhos. Sua filha, Marta, enlouquece após uma surra que leva do pai, que sempre a olhou estranho, vendo nela o seu próprio insucesso e fim. Não tinha um filho homem, macho de verdade, corajoso para lhe defender e aprender o ofício que fazia para encher seu ego.

“Tinha aquela filha triste, aquela Sinhá de língua solta. Ele queria mandar em tudo como mandava no couro que trabalhava, queria bater em tudo como batia naquela sola. A filha continuava chorando como se fosse uma menina” (REGO, 1986, p. 192). Essa era a grande crise do José Amaro: um homem que queria mandar, mas que via seu mundo, seu mando, aos poucos, escorrer. Seu ofício não tinha mais a mesma importância que no tempo do Império, a mulher e filha vão embora, o coronel lhe dá ordem para sair da terra. Esse é o primeiro homem em crise que Rego apresenta.

A segunda parte do romance traz para o leitor a perspectiva de Lula de Holanda sobre os acontecimentos entre fins do século XIX e o XX. São esses acontecimentos a trama que liga as três partes do romance. Três homens de classes sociais diferentes, que se identificam com as mudanças de seu tempo de modo diferente.

Lula veio do Recife para casar com Amélia, filha do seu primo Tomás Cabral de Melo, que construiu o Santa Fé como um engenho de respeito. Mas era Lula um homem vindo da cidade, “a princípio o capitão estranhou o jeito caladão do primo, ficava o rapaz naquela rede no alpendre horas inteiras, lendo jornais velhos, virando folhas de livros. Não era capaz de pegar um cavalo para sair de campo afora para ver um partido” (REGO, 1986, p. 143).

Lula é a representação do homem da cidade, o homem que só anda a cavalo em última instância, mas que circula pelas estradas em seu cabriolé fazendo barulho e anunciando sua passagem. Após a morte de seu sogro, Lula herda o Engenho Santa Fé e se manifesta um cruel espancador dos negros escravos de suas terras. Quando chegada a abolição da escravidão Lula se vê refém de seus próprios atos, os negros da região vem para seu terreiro fazer batuque e o ameaçar das tantas coças que havia os dado. É à abolição que o autor atribui a lenta queda do Santa Fé, embora o engenho já estivesse em declínio desde a administração de Lula. Ele era epilético e sempre que contrariado entrava em crise. Essas crises eram guardadas como segredos, pois uma crise dessas em frente a outro senhor de engenho seria uma humilhação para Lula.

A forma encontrada para resolver seus problemas foi a esperança na religião, então Lula se tornou um carola, que rezava diariamente na companhia do negro Floripes, que o convenceu a expulsar o mestre José Amaro.

Dona Amélia, sua esposa, às vezes “até desejava que o seu marido fizesse das suas, para vê-lo mais humano, mais gente viva” (REGO, 1986, p. 169). Mas o Lula ainda pensava viver em tempos idos, em que os negros faziam tudo sob a ameaça de chicote. O romance mostra como, nos primeiros anos pós-abolição, negros e negras foram mal tratados e explorados por alguns brancos, maioria dos brancos, que ainda os tratavam como inferiores. Coronel Lula não aceitava colocar máquinas em seu engenho para não perder o respeito que acreditava que os outros nutriam por ele.

Não botava máquina a vapor. Nos dias de moagem, nos poucos dias do ano em que as moendas de seu Lula esmagavam cana, a vida dos tempos antigos voltava com ar animado, a encher tudo de cheiro de mel, de ruído alegre. [...] O povo que

passava pela porta da casa-grande sabia que lá dentro havia um senhor de engenho que se dava ao respeito (REGO, 1986, p. 183).

Percebemos como Lula é outro homem que, ao se ver em meio ao turbilhão de mudanças, resolve se apegar à religião. Ele passou a ser conhecido como o único senhor daquela Ribeira que é cheio de devoção, comportamento que naquele um momento era visto como coisa de mulher. “Lula naquela devoção, no seu rezar, era como um homem de outro mundo, fora de tudo que fosse da terra indiferente a seu tempo” (REGO, 1986, p. 187). O Lula, diferente dos demais homens de seu tempo pelo apego à devoção, conservava consigo outro valor: o orgulho,

O orgulho de Lula era uma doença que nem devoção curaria. Um senhor de engenho sustentado pelo trabalho de sua mulher! Aos domingos saíam os três para a missa do Pilar. Ela bem via que a canalha olhava com debique para eles que entravam na igreja, com a mesma solenidade de todos os tempos (REGO, 1986, p. 189).

Mesmo assim Lula mantém seu orgulho de homem da cidade que vira senhor de engenho. Sua mulher vendia ovos para sustentar a casa, ele não sabia. Ela se sentia humilhada, mas gostava de ser olhada por todos quando passava na rua grande do Pilar.

Era a única alegria de dona Amélia. Tudo para ela era tristeza, humilhação, uma provação de Deus, mas naqueles minutos, quando atravessava a rua grande, que via gente na janela, mulheres e homens de olhos virados para o cabriolé que enchia aquele mundo desprezível, ela era feliz, bem feliz mesmo (REGO, 1986, p. 18).

Assim, esse outro homem ia sobrevivendo aos dias no Engenho Santa Fé, com uma mulher infeliz, que burlava suas ordens e vendia ovos para fora, uma filha solteira, e um quarto de santos do qual o negro Floripes sempre gritava chamando o padrinho na hora das orações.

O Capitão Viturino Carneiro da Cunha, última parte do romance, é um homem ainda ligado à Monarquia. O seu modo de pensar a política demonstrava que ainda não absorvera as mudanças que o novo regime de governo se propunha, coisa que, de fato, aconteceu no Brasil nos primeiros anos da República. Uma prova disso é o coronelismo que dominou os cenários políticos pós 1889.

Escrito depois da dita revolução de 1930, *Fogo Morto* faz o leitor refletir sobre os efeitos dessa na História do país. O desejo de mudanças cobiçado por Viturino era uma projeção do que ocorreu em 1930: sai uma oligarquia para entrar outra. O interesse pelo bem comum é colocado como justificativa dos ideais políticos e não como meta a ser alcançada. Se em 1930 as oligarquias rurais perderam seu posto, assumiram as oligarquias urbanas burguesas que ainda hoje detém o poder político no Nordeste.

Era tudo que Viturino mais queria na vida. Voltava assim da capital como um chefe. Agora falava por cima dos ombros. O coronel Rego Barros passara-lhe um telegrama do Rio com palavras de aplausos à sua atitude corajosa. Seria recompensado com a vitória da causa. Vitorino cabalava por toda parte. Pelos engenhos era recebido com gargalhadas (REGO, 1986, p. 187).

Era esse o desejo do único personagem com um filho homem dos três principais no romance: ser respeitado por todos. O caminho que acreditava ser o mais próximo era o da política. Essa

pessoalização dos embates políticos era justificada pela macheza. Era nas eleições que se davam os combates, e Viturino comprava essa briga, queria ver seu primo José Paulino derrotado, para assim se sentir realizado.

Minha velha amanhã tenho de ganhar os campos. Não sou marica para ficar assim dentro de casa. As eleições estão aí e nestes últimos dias nada tenho feito. Vou dar uma queda no José Paulino que vai ser um estouro. [...] Um homem de que se preza não deve se entregar. Vou para a cabala, amanhã, na feira de Serrinha. Quero olhar para a cara de Manuel Ferreira. Esse cachorro vive na Serrinha roubando o povo com parte de que é deputado (REGO, 1986, p. 270).

Foram esses modelos de masculinidade que Rego capturou de suas memórias. Homens diversos, mas que tinham algo em comum: o modo diferente e deslocado como lidavam com as transformações de sua época. Outra coisa comum a todos era a falta de virilidade, eram eles homens de fogo morto. A esperança estava em um tipo que emerge e povoa o pensamento de José Lins do Rego: o cangaceiro, esse homem forte, viril, que não negava fogo e que ajudava aos pobres.

Outro modelo de homem com qual o menino [José Lins do Rego] sonhava era o Cangaceiro Antonio Silvino, homem forte valente, corajoso, brigão, em quem ninguém mandava, homem que desfeiteava coronéis, ou seja, um exemplo de poder e mando, traço que parecia ser o mais decisivo na definição dos perfis de masculinos dessa sociedade dividida em patriarcas e camumbembes servis, quase animais que a exemplo dos burgueses citadinos, como José Lins era agora, pareciam

emasculados, como emasculada parecia ter sido a própria sociedade do engenho, o Norte dos barões do açúcar, cuja salvação parecia depender destes homens rústicos sertanejos (ALBUQUERQUE JR, 2008, p. 366).

Para Bauman “As pessoas em busca de identidade se veem invariavelmente diante da tarefa intimidadora de ‘alcançar o impossível’” (2005, p. 16). Assim, uma das primeiras conclusões sobre *Fogo Morto* é que o autor, ao apresentar três personagens diferentes, três tipos de nordestinos em declínio, frente à emergência de uma feminilidade que tomava conta, às escondidas, da casa e do marido, mostra três tipos de masculinidade em crise, evidenciando, inclusive, que as condições sociais, econômicas e culturais às quais os mesmos são expostos lhe fizeram ser o que são.

A trama da escrita do José Lins não põe em cena nenhum termo de graça. Esses três homens que convivem em uma sociedade em que era normal os casais gerarem um número elevado de filhos tinham apenas um ou dois filhos, dois deles tinham duas filhas casadas, solteironas, coroas e tinham suas noites assombradas por rapazes que vinham caçoar serrando madeira em suas portas à noite, gritando “Pega a velha, vamos serrá-la” (REGO, 1986, p. 192). Homens de um fogo, virilidade tão curta que nem filhos em quantidade geravam.

O único que tinha um filho homem era o Capitão Viturino, porém seu filho não era o homem brigão, bruto que ele esperava para castigar os moleques que gritavam “Papa Rabo” quando ele passava em sua borra magra. Pelo contrário, é um homem de gestos rebuscados e que ouve mais a mãe que o pai. Seu filho servia na Marinha, setor das forças armadas onde alguns dos homens que passavam muitos dias em alto mar caíam na tentação da carne e tinham sua sexualidade colocada em questão.

As mulheres, no romance, acabam sendo aquelas que estão tomando conta da situação: fingindo fragilidade e dependência ao seu marido, como é o caso de dona Amélia, que vendia ovos para a cidade e fazia seu Lula pensar que seus mantimentos vinham das moendas que o pai de sua mulher deixara de herança. São essas mulheres a representação das novas mulheres que, entre fins do século XIX e início do século XX, estavam lutando por seu lugar no mundo. Embora não fossem feministas que ganhavam as ruas gritando pelo direito à educação e ao voto, as mulheres parecem estar de fogo aceso, sufocando seus maridos que pareciam ficar zonzos em meio às transformações vivenciadas nos primeiros anos da República.

As mulheres do romance de José Lins do Rego, para sobreviverem, usam de suas práticas cotidianas, de suas ações corriqueiras, não calculadas no mundo capitalista, que “se insinua, fragmentariamente, sem apreendê-lo por inteiro, sem poder retê-lo à distância” (CERTEAU, 2009, p. 45).

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JR. Durval Muniz de. O Engenho de Meninos: literatura e história de gênero em José Lins do Rego. In: *Nos destinos de Fronteira: história, espaço e identidade regional*. Recife: Bagaço, 2008. Pp. 350-371.

_____. De Fogo Morto: mudança social e crise dos padrões tradicionais de masculinidade no Nordeste do começo do século XX. *Nos destinos de Fronteira: história, espaço e identidade regional*. Recife: Bagaço, 2008. Pp.373-418.

_____. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2011.

_____. *Nordestino: invenção do “falo” - uma história do gênero masculino (1920-1940)*, 2ª ed., São Paulo: Entremeios, 2013.

BARBOSA FILHO, Hidelbrando. *José Lins do Rego: um perfil bibliográfico e técnica narrativa de Fogo Morto*. Conferência ministrada em 2 de maio de 2001 na Academia Brasileira de Letras (Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=4254&sid=530>, acesso em 14/07/2014).

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. 16 ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2009.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 3 ed. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. *Microfísica do Poder*. Roberto Machado (Org.) 30. Ed - Rio de Janeiro: Graal, 2012.

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

PEDRO, Joana Maria. Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. In: *História*, São Paulo, v. 24, N. 1, P. 77-98, 2005.

REGO, José Lins do. *Fogo Morto*. São Paulo: Círculo das Letras, 1986.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In: *Educação & Realidade*. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1995, pp. 71-99.

_____. Os usos e abusos do gênero. In: *Projeto História*, São Paulo, n. 45, PP 327-351, Dez. 2012.

SEVCENKO, Nicolau. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: Nicolau Sevcenko. (Org.). *História da Vida privada no Brasil: da Belle Époque à era do rádio*. 3ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 3, p. 7-48.

Site da Fundação Joaquim Nabuco (Disponível em: http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=368&Itemid=189, acesso em: 14/07/2014).

“VIDA DESGRAÇADA É ESTA DE SERTANEJO”: O SERTÃO E OS SERTANEJOS EM CANGACEIROS, DE JOSÉ LINS DO REGO

Paulo Montini de Assis Souza Júnior (UFCG)
paulomontini93@hotmail.com

Livro que fecha a fase classificada como “ciclo do cangaço”, iniciado com *Pedra Bonita* (1938), *Cangaceiros* (1952), último romance atribuído à José Lins do Rego, continua a saga de Sinhá Josefina e seu filho Bento após o massacre dos beatos ocorrido no fim de *Pedra Bonita*. Ao abordar a saga de mãe e filho sertões adentro, o autor traz um universo narrativo que reconstrói o interior nordestino do início do século XX marcado, sobretudo, pela decadência econômica, pela política das oligarquias e pelas tropas do cangaço. Um dos nomes da chamada Geração de 1930, de caráter regionalista, José Lins do Rego acaba por carregar em suas obras as marcas de tal vanguarda, sobretudo por levar às narrativas a simplicidade da linguagem popular, o meio rural como cenário e a presença, até, de memórias pessoais para compor suas histórias, criando, assim, um painel da vida social que fala de um legado coletivo.

Partindo de tais percepções, e considerando o uso do romance regionalista nordestino como um instrumento de denúncia e de representação dos problemas sociais da região, iniciamos um estudo no qual procuraremos apontar a maneira pela qual, a partir de *Cangaceiros*, Rego retrata o sertão nordestino e seus personagens, construindo uma narrativa sobre o cotidiano, hábitos e tradições dessa gente em um universo marcado por convulsões sociais e profundas transformações econômicas.

Admirado no universo literário brasileiro pelas obras do “ciclo do açúcar” (composto por *Menino de Engenho*, *Doidinho*, *Banguê*, *Moleque Ricardo* e *Usina*), que o marcaria como um dos nomes da Geração do Regionalismo de 30, José Lins do Rego assumiu, com as obras do “ciclo do cangaço”, uma postura de, dentro de seus romances, trabalhar questões dantes não abordadas no “ciclo do açúcar”: temas como misticismo, seca e cangaço, tão presentes no cotidiano do homem nordestino do início do século XX, passaram a compor a narrativa do escritor.

Em *Cangaceiros*, José Lins do Rego manteve o estilo de escrita/narrativa que marcou toda a sua produção literária e o movimento regionalista do qual fazia parte: o Nordeste, enquanto região, funcionou, para os regionalistas, como ambiência para o contexto de suas obras, expondo uma face marcada pelas violentas disputas locais, da derrocada político/econômica da região e de toda uma crise social presenciada nos campos, sendo reflexo direto das questões já citadas. Os regionalistas buscavam adotar tal cenário para suas produções: para intelectuais (como Gilberto Freyre) e romancistas (como Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz e o próprio José Lins do Rego) o Nordeste servia de inspiração para suas narrativas. A Geração de 1930 ao abordar as práticas e hábitos tradicionais do nordestino, se opunha ao chamado Movimento Paulista, que pretendia uma renovação em todos os campos da arte nacional buscando incorporar, em seu conteúdo, características das vanguardas europeias: o passado oligárquico, agrário e rural brasileiro deveria ser relegado ao passado, enquanto o modernismo seria o ponto de ruptura para com o “futuro”. José Lins do Rego assim como diversos outros regionalistas, põe-se na contramão de tal movimento vanguardista: enxergava no chamado Movimento Paulista um tom aristocrático e artificial. Em crônica do livro *O Cravo de Mozart é Eterno* (2004), José Lins do Rego afirmou que:

Havia nessa época o movimento modernista de São Paulo. Gilberto criticava a campanha (...) o rumor da Semana da Arte Moderna lhe parecia muito de movimento de comédia, sem importância real. (...) O Brasil precisava era de se olhar. (...) Por que arrancar raízes que estavam tão bem pregadas à terra e desprezar os nossos sentimentos e valores nativos? (REGO, 2004, p.52).

Percebe-se, também, neste caso, a agitação das artes brasileiras na década de 1920: conforme explica Souza (2012), o modernismo nordestino, marcado pelo uso de uma língua arcaica, seminal, da língua do povo e pelo uso pela oralidade, diferia dos modernistas do Movimento Paulista, que prezavam por uma “nova” valorização do que consideravam cultura nacional. A Semana de Arte reflete tal intuito: realizada em 1922, pretendeu expor ao público sua ideia de valorização da cultura brasileira em conjunto com as vanguardas europeias do período. Gilberto Freyre (grande influência na obra de José Lins do Rego), ao retornar do exterior em 1923, ressaltou a importância do regional para uma nova geração de escritores nordestinos. Seu *Manifesto Regionalista*¹², de 1926, defendeu a necessidade da valorização do passado e das tradições regionais, que inclusive, segundo Freyre, dava forma à sociedade brasileira.

Memorialista, José Lins do Rego carrega em suas obras o universo em transformação que era o Nordeste: a chegada da modernidade e de seu maquinário ao interior nordestino, a reação da oligarquia açucareira como resposta frente ao seu declínio políti-

12 O *Manifesto Regionalista*, publicado por Freyre em 1926, influenciou grande parte dos escritores da chamada Geração de 1930, além de trazer ideias do autor que pouco tempo depois estariam presentes em *Casa Grande & Senzala* (1933). Sobre Gilberto Freyre, Rego escreve que “posso afirmar sem medo que a ele devo os meus romances” (REGO, 2004, p59).

co, industrialização, urbanização... As transformações ocorridas na região, e seus consequentes impactos, se fazem presentes em suas obras. E em *Cangaceiros* não é diferente: dividido em duas partes (*A mãe dos cangaceiros* e *Os Cangaceiros*), o livro retoma a história da família de Bento e sua mãe, sinhá Josefina, logo após o massacre dos beatos pelas tropas federais em *Pedra Bonita*. Irmão de um cangaceiro da região, Aparício Vieira, Bento e sua mãe fogem da Vila do Açú, local do massacre dos beatos, e partem rumo ao sertão, sem destino definido e em busca de refúgio e abrigo. As emboscadas de cangaceiros, as expedições policiais, a vida sem rumo e a miséria do povo do sertão acabam sempre por desamparar a matriarca Josefina já nas primeiras frases do romance: “Eles mataram o santo e o sangue que entrou de terra adentro é sangue que não seca mais nunca. Pode o sol ser o rei do mundo que não terá quentura para secar esta terra desgrçada” (REGO, 1987, p. 902).

A imagem de um interior árido e seco, imerso em conflitos, sejam político/oligárquicos ou do banditismo, marca, nos personagens da obra, uma perda de esperanças e grandes desilusões sobre o presente. Em um cenário como este é comum, ao longo da narrativa de *Cangaceiros*, perceber a criação de uma imagem de um sertão fadado ao fracasso: ao buscar um local seguro e de refúgio, necessário para iniciar uma nova vida e esquecer-se dos massacres dos beatos e dos cometidos pelo seu filho Aparício, Sinhá Josefina e Bento, por exemplo, acabam por estabelecer-se num sítio, de posse do capitão Custódio. Por ser mãe de um temido cangaceiro da região (e consequentemente ser foragida da polícia), Josefina emerge numa vida de solidão e declínio e passa a desenvolver um sentimento de culpa e punição, chamando-se muitas vezes de “madre podre”, “mãe castigada”, que teve como destino dar a luz ao “filho do demônio”, o “castigo de Deus”. Não aguentando tal pressão e sentimento de culpa acaba por cometer suicídio, enforcando-se na “Roqueira” do capitão Custódio: “O corpo de Si-

nhá Josefina pendia de uma corda, com a língua de fora e os olhos esbugalhados” (REGO, 1987, p. 979).

Oprimido entre as condições climáticas e a violência dos combates entre policiais e cangaceiros, o sertanejo aparentava ter uma sina: “É o que sobra para sertanejo. Quando não é a seca é o cangaceiro, o soldado” (REGO, 1987, p. 913). O tom pessimista que marcava o cotidiano do homem nordestino, que vivia nas agruras de uma terra sem lei e encontrava-se submetido ao terror dos cangaceiros e das oligarquias violentas, acabou marcando o sertanejo com o estigma da violência e da selvageria.

O sofrimento, porém, não atingia apenas os miseráveis: José Lins do Rego, na narrativa, aborda os diferentes pontos de vista dos personagens dessa região desprovida de leis e esperanças. Capitão Custódio, “cabelos brancos aparados rente à barbinha, olhos azuis”, dono do sítio que passa a ser o lar de sinhá Josefina e seu filho Bento, também apresenta uma visão pouco otimista sobre a situação: seu filho, Luís Felipe, foi assassinado a mando do coronel Cazuza Leutério, e desde então Custódio busca vingança contra o oligarca, inclusive aproximando-se dos bandos de cangaceiros da região (daí a proximidade com Aparício): a visão dos cangaceiros como de sertanejos de “vergonha na cara”, que não aceitam as tiranias praticadas pelo governo, povoa a mente de Custódio. O capitão, até, enxerga nos grupos de cangaço uma forma de vingar a morte do filho, além de recuperar a justiça para o sertão. A partir das palavras do Capitão Custódio monta-se o arquétipo de pessoa que seria Cazuza Leutério: “Este desgraçado é o dono de todo este sertão infeliz. Sobe partido e desce partido é o desgraçado que vai ficando” (1987, p. 906). José Lins do Rego não poupa palavras para relatar as dificuldades e a dramaticidade de se viver no sertão em *Cangaceiros*. Envoltos em um cenário de violência e hostilidade, corrupção e impunidade, alguns personagens da obra chegam a crer apenas nos bandos do cangaço como forma

de trazer justiça ao interior nordestino. Dessa maneira, Custódio tem a única (e última) esperança de ver o filho vingado não pelo aparato judicial, mas sim pelo bando de Aparício: “Ele manda nas eleições e no júri. Ele manda no governo. Ele só não manda no vosso filho Aparício” (REGO, 1987, p. 907).

Na segunda parte de *Os Cangaceiros*, José Lins do Rego se dedica a retratar a realidade violenta do sertão a partir do bando de Aparício. Em busca de “justiça”, o grupo de cangaceiros passa a envolver-se em combates cada vez mais frequentes com as forças policiais nas cidades sertanejas, além de ganhar mais adesão popular. Dentro do bando, Rego retrata, por meio de personagens como o negro Melado e Pé-de-Vento, o cotidiano e as tradições de sertanejos que por uma ou outra motivação decidiram por se enveredar no mundo do banditismo¹³. Logo, nota-se (nestes personagens citados, principalmente) o misticismo que impregnava o homem nordestino do início do século: numa noite de expedição na Caatinga, fugindo dos volantes da polícia, negro Melado canta “Padre Cícero Romão, tem força que Deus lhe deu, é como João Batista, assim Jesus escreveu”, contando toda a vida do santo, suas bondades, seus milagres e as desgraças dos sertanejos:

Falava de todas as secas do sertão, falava do anticristo, das trevas, das armas para derrubar tudo, que o Padre Cícero trazia, o Padre Cícero Romão que falava de Nosso Senhor Jesus Cristo porque tinha na mão o lenho do senhor, a força de Sansão, a ira do Profeta, o coração de São José (REGO, 1987, p. 1088).

13 Refere-se a banditismo social, termo criado pelo historiador Eric Hobsbawm. Ele afirmou que uma das características marcantes do banditismo é cooptar cidadãos “ordinários” e transformá-los em foras da lei. Os bandidos, com as camadas mais pobres da sociedade, protestavam contra as injustiças e perseguições, sendo uma “forma bastante primitiva de protesto social organizado”, segundo expressão do próprio autor. (HOBSBAWM, 2010)

Dessa maneira, o autor demonstrou como, no meio da Caa-tinga, os cangaceiros mantinham as tradições sertanejas: as vestimentas, caracterizadas pelo uso de produtos derivados do couro, como chapéus e malhas, as cantigas (“gingado de dança”, “cantoria de festa”), a alimentação (“raízes de pau para matar a fome e a sede”) e histórias (“Carlo Mago, no tempo dos par de França”). Rego compartilhou a manutenção dos hábitos e costumes sertanejos registrados no cotidiano do bando de Aparício.

O sertão e as dificuldades em conviver com ele ganharam destaque em *Cangaceiros*, e muitas vezes seu aspecto de sofrimento aparecia associado ao destino daqueles que o habitavam. A hostilidade da terra acaba por ser análoga à do homem sertanejo. A partir do momento no qual a literatura regionalista volta-se para as tradições nordestinas, realçando valores morais e culturais, ela passa também a servir de veículo de denúncia dos problemas sociais da região: a relação misticismo, cangaço, decadência econômica e atribulação política notada no Nordeste do início do século XX fazem da região um molde para a literatura de José Lins do Rego. No texto *O dever dos homens de letras* (presente no livro *Gordos e Magros*), o autor coloca que “o escritor tem certas obrigações com a coletividade”, ou seja, a literatura deveria aproximar-se dos problemas sociais. Sendo língua do povo, a literatura, agindo como reflexo da sociedade na qual é produzida, torna-se imortal: a língua simples do povo explica muito do seu modo de viver e do dia-a-dia; dessa maneira, por meio dela, o próprio povo se expressa, mantendo-se vivo sempre. Conforme falou José Lins do Rego:

As literaturas que recebem contribuição popular são as vivas, as grandes. (...) São assim as literaturas que pretendem sobreviver. Terão que ligar-se às dores da terra. Terão que adotar as invenções e as descobertas do irmão-povo, se não se transfor-

marão em pobres damas enfermiças, com medo do sol, da chuva, da vida. É na língua onde o povo mais se mostra criador. Mais do que cantando, é falando que o povo nos ensina coisas extraordinárias (REGO *apud* JUNQUEIRA, 1981, p. 104).

Cangaceiros, então, funciona como crítica de um panorama social no qual o Nordeste estava envolvido. Se os tempos dos cangaceiros já haviam ficado para trás, cerca de duas décadas antes da produção da obra, Rego conseguiu transformar a sua narrativa no reflexo de uma região ainda imersa em conflitos sociais e econômicos que datavam do início do século: as turbulências políticas, a dificuldade da vida no sertão, o declínio econômico. Ao criar uma história envolvendo cangaceiros e seus parentes mais próximos, o autor teve a sensibilidade de trabalhar questões que, certamente, ainda insistiam em se fazer presentes na vida de milhões de nordestinos.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste e outras artes*. 5ª Ed. São Paulo: Cortez, 2011.

CHAGURI, Mariana. *O Romancista e o Engenho: José Lins do Rego e o regionalismo nordestino dos anos 1920 e 1930*, São Paulo: Anpocs/Hucitec, 2009.

COSTA, Lannusse Bergem Balbino. Utopia em ruínas no romance dramático *Cangaceiros*, de José Lins do Rego. In: *Internacionalização do Regional, XIII Encontro da ABRALIC*, 2012, Campina Grande. Anais. Campina Grande: Realize, 2012.

HOBSBAWM, Eric. *Bandidos*. Tradução: Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

JUNQUEIRA, Ivan (org). *Dias idos e vividos*: antologia de José Lins do Rego / seleção, organização e estudos críticos de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1981.

PINTO, César Braga-. Ordem e Tradição: a conversão regionalista de José Lins do Rego. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 32, p. 13-40, set-mar. 2011.

REGO, José Lins do. *Ficção Completa* (volume 2). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1987.

_____. *O Cravo de Mozart é Eterno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

SOUZA, Bruno Garcia e. Paulicéia Deslavada: José Lins do Rego e a crítica ao modernismo paulista. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, edição 77, p. 42 - 45, fev. 2012.

SOUZA, Wagner de. *Entre a fé cega e a faca amolada*: representações ficcionais do cangaço. 2007. 89 f. Tese (Doutorado em Letras) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da UFPR. Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

OS SONHOS DE UM *MENOR*: PEDRO BALA E A EXPERIÊNCIA DA LIBERDADE EM CAPITÃES DA AREIA (1937)

José dos Santos Costa Júnior
jose.junior010@gmail.com

Pedro sente o espetáculo dos homens, acha que aquela liberdade não é suficiente para a sede de liberdade que tem dentro de si.

Jorge Amado, 1937

Era o ano de 1937 quando Jorge Amado¹⁴ publicou o romance *Capitães da Areia* que, ao longo do século XX, se tornaria um dos clássicos da literatura brasileira e uma obra importante na história do modernismo literário. A narrativa conta a história de um grupo de cem crianças abandonadas que habitavam um velho trapiche no cais de Salvador, na Bahia. O cotidiano daquelas crianças na cidade era marcado pela fome, frio, doença, riscos, violências, mas também pelo desejo de amar, pela relação com a fé no terreiro de Don'Aninha e no contato com o padre José Pedro. O enredo trata de vidas inventadas e marcadas por diferentes sensibilidades e traz também os sonhos dos meninos. Quiçá, o maior de todos os sonhos: a experiência da liberdade.

Pedro Bala, protagonista do romance, era o líder dos chamados Capitães da Areia. Liderava e decidia muitas vezes os ca-

¹⁴ Escritor brasileiro, nascido em 1912 no sul da Bahia. Formou-se no ano de 1935 na Faculdade Nacional de Direito. Sua vida literária começou relativamente cedo, atuando em jornais e revistas e sendo um dos fundadores da Academia dos Rebeldes. Sua obra literária já foi publicada em 49 idiomas. Faleceu em 2001, em Salvador, Bahia.

minhos que o grupo tomaria. Sua autoridade foi construída por uma relação de confiança, mas também de empatia, isto é, por sua capacidade de não apenas assumir o comando sob os outros, mas *com* os outros, conseguindo ver os sonhos, os medos e os desejos de todos aqueles que com ele partilhavam o espaço da rua no exercício de uma liberdade sempre passível de vigilância e causadora de mal-estar para a cidade.

Aquelas crianças foram dadas a ler de diferentes formas, tanto pela igreja como por jornais da época, como criminosas e delinquentes. Esse tipo de compreensão acerca da infância foi possível a partir de representações construídas socialmente sobre elas (CHARTIER, 1990). Ser *menor* nos anos de 1930 era ser marcado por uma série de ausências, pois era não ter uma família, um lar e acesso à educação no momento em que os direitos para a infância ainda estavam sendo construídos do ponto de vista do discurso jurídico. Os *menores* ocuparam as ruas e, nesse espaço, foram vividas as trajetórias de Pedro Bala, Gato, Sem-Pernas, Barandão, Professor, João Grande, Volta Seca, Pirulito, Dora e tantos outros.

O palco sob o qual atuaram os *menores* considerados abandonados e delinquentes é a Bahia de Todos os Santos, espaço construído culturalmente sob uma atmosfera mística, com forte influência das religiosidades de matriz africana e católica. O lugar das rezas, dos catimbós, das missas, dos encontros no cais e dos bêbados a habitar e cantar nas ruas durante a madrugada. Mas este lugar abençoado por Iemanjá e todos os santos não esteve a salvo da presença incômoda dos “demônios” de carne e osso que cotidianamente habitaram as praças, o cais, os bares e as ruas de um modo geral, como narra Jorge Amado.

Os *demônios* da terra dos santos eram as *crianças ladronas*, como enuncia uma carta à redação do *Jornal da Tarde* logo na abertura do romance (Cf. AMADO, s/d, p. 06). No começo do século XX foram construídas diferentes imagens da infância. “A

criança passou da imagem bela e ideal de pureza e de verdadeiro anjo, ao seu oposto de demônio, perversa, irreconhecível porque não se enquadrava nos horizontes do universo burguês, projetados para ela no mundo moderno” (BRITES, 1999, p. 20). A distinção entre crianças escolarizadas e de rua aparece no momento em que padre José Pedro reflete sobre a possibilidade de não mais ajudar os meninos. Ele se recorda de sua irmã, pois ela “[...] quer ensinar as crianças... Mas serão *outras* crianças, crianças com livros, com pai, com mãe” (AMADO, s/d, p. 118, grifo meu), isto é, crianças diferentes dos Capitães da Areia. Entre eles, apenas o moleque chamado Professor sabia ler, mas assim como os outros não tinha nem pai, nem mãe.

Pedro Bala é narrado como um sonhador da liberdade e não apenas como um delinquente, praticante de infrações. Ele é um sujeito forjado a partir de múltiplas relações de força imbricadas com discursos jurídicos, religiosos e científicos que o constroem como criminoso. Mas, quem era Pedro Bala, “[...] se não uma criança abandonada nas ruas que pela força e agilidade e coragem conseguira chefiar o grupo mais valente de meninos abandonados, os Capitães da Areia?” (AMADO, s/d, p. 151). Uma criança que desde cedo conhecera os prazeres do sexo nas areias do cais e aprendeu a exercer a liderança. Pedro Bala também assumiu outras posições e viveu outros processos de identificação de natureza mais subjetiva e afetiva, não sendo apenas um *menor* delinquente ou um líder nato.

Ao mesmo tempo em que ele também era sujeito capaz de violentar, roubar, assaltar, forçar o sexo com as “negrinhas” na praia e se impor diante de Jeremias, por exemplo, o líder do grupo rival, ele também era um sujeito carinhoso, capaz de acolher qualquer um que se mostrasse digno e necessitado de sua confiança, a exemplo de Dora. Ela foi a única menina a compor o grupo e foi o amor de infância de Pedro Bala. “Andava com

eles pelas ruas, igual a um dos Capitães da Areia. Já não achava a cidade inimiga” (AMADO, s/d, p. 141). Dora havia se tornado a parceira das fugas, dos roubos e também do sonho de liberdade partilhado por todos aqueles meninos. “Era ágil como o mais ágil. Andava sempre com Pedro Bala, João Grande e Professor. João Grande não a largava, era como uma sombra de Dora, e se babava de satisfação quando ela o chamava com sua voz amiga de ‘meu irmão’. Vivía tão valente como Pedro Bala” (Id., Ibid. p. 141). Ele foi exemplo para Dora. Ela, que antes era tão frágil, aprendeu com ele as artes de resistir e insurgir-se contra a cidade que era indiferente àqueles vistos apenas como criminosos e perturbadores de uma ordem social que se impunha pela negação da diferença que eles representavam.

A história dos Capitães da Areia, e nela especialmente a de Pedro Bala, é a narrativa das dores, dos sonhos, dos amores e das cumplicidades dos *menores*. Os capitães são também representados como os “poetas da cidade”, aqueles que a conheciam nos seus mais recônditos detalhes. E com Certeau (2011) podemos lê-los como sujeitos ordinários a caminhar pelas ruas da cidade, “vestidos de farrapos, sujos, semiesfomeados, agressivos, soltando palavras e fumando pontas de cigarro, [pois] eram, em verdade, os donos da cidade [...]” (AMADO, s/d, p. 16).

O episódio em que Pedro Bala foi capturado pela polícia é o momento da obra em que o autor denuncia a forma de tratamento empregada pelo poder público para lidar com os *menores*. O Estado, na figura dos policiais e do diretor do reformatório, tinha o desejo de prender o líder. Capturar Pedro Bala, tornar o delinquente submisso e sujeito às normatizações do reformatório, instituição autorizada para apreender os *menores* em nome de uma suposta segurança e proteção da população, inclusive das crianças. Muito pouco da obra de Amado indica que Pedro Bala tenha sido um sujeito que existiu efetivamente, apesar de suas referências

aos jornais da época caracterizando o efeito de real que seu texto proporciona. Mas a literatura não é uma produção apartada da realidade, o que não significa também que ela seja simplesmente um espelho desta. A narrativa literária é urdida em condições de possibilidade historicamente localizadas e pode ser vista como representação, como um artefato escriturístico produzido por um sujeito (autor) localizado no tempo e no espaço e que recepciona (não de forma passiva e transparente) as condições do momento. Pensando o lugar social do autor vale recordar que Jorge Amado articulava-se a uma tendência da literatura regionalista dos anos 1930, também representada por autores como Rachel de Queiroz e José Lins do Rêgo. O chamado *romance de trinta* buscava produzir uma literatura com bases realistas, de vocação sociológica e politicamente engajada, denunciando a fome e a seca no Nordeste, como fez Raquel de Queiroz em *O Quinze* (1930), por exemplo.

Pedro Bala pode ser lido, então, como alguém que apresenta múltiplas características e assume diversas posições de sujeito (HALL, 1992): ao mesmo tempo em que era visto por seu grupo como o líder valente e corajoso, ele também é construído como sujeito emotivo, delicado, incerto quanto ao seu futuro e à sua posição no grupo. O amor à Dora o deixou em conflito com os ideais coletivamente assumidos. Não queria que seu desejo fosse maior que seu dever, pois “então não haveria mais lei nem direito entre os Capitães da Areia. Pedro Bala se recorda de que é o chefe...” (AMADO, s/d, p. 142). O líder sente-se em conflito consigo, pois ao mesmo tempo em que se sentia apaixonado por Dora, percebia também que, no grupo, alguns meninos a consideravam como mãe e irmã, enquanto outros a fitavam com desejo sexual, assim como ele. Nutria sentimentos e tinha desejos por ela, mas se sentia culpado, por burlar as regras do grupo. Pedro encontrava-se na tensão provocada pelo seu próprio desejo e a posição que tinha no grupo, pois existiam “leis que nunca tinham sido escritas, mas existiam

na consciência de cada um deles” (AMADO, s/d, p. 84). A história de Dora com Pedro Bala era a experiência de uma vida dedicando-se à outra, era a história de uma relação de carinho e admiração mútua. Não entendiam bem o que sentiam e “mesmo não sabendo que era amor, sentiam que era bom” (AMADO, s/d, p. 144).

As diferentes posições de sujeito assumidas por Pedro Bala foram produzidas em circunstâncias que tornaram possível um dado conjunto de experiências. Kathy Woodward (2009) enfatiza que a construção social das identidades se dá na relação de diferença e não de semelhança. Pedro Bala é narrado como *menor* porque não é a criança escolarizada, a criança alfabetizada, higienizada, alguém em processo de formação para servir posteriormente à nação. Assim, as identificações se constroem nas/pelas relações que se estabelecem socialmente e que trazem em si dimensões subjetivas e afetivas. Paulatinamente, o autor constrói um sujeito plural cuja formação é possível a partir de múltiplos atravessamentos, a exemplo da figura do pai.

“O navio apitava nas manobras da atracação. De todos os cantos surgiam estivadores que se iam dirigindo para o grande armazém. Pedro Bala os olhou com carinho. Seu pai fora um deles, morrera em defesa deles” (AMADO, s/d, p. 62). Nos dias em que passava caminhando pelo cais, vendo o cotidiano dos pescadores e estivadores, o menino abandonado ia, aos poucos, conhecendo a história do seu pai, cuja morte o havia deixado no abandono, como lhe narrara o Querido-de-Deus, também pescador, amigo e conselheiro de Pedro Bala. “Seu pai fora um deles. Só agora o sabia. E por eles fizera discursos trepado em um caixão, brigara, recebera uma bala no dia que a cavalaria enfrentou os grevistas. Talvez ali mesmo onde se sentava tivesse caído o sangue de seu pai” (Id., *Ibid.*, p. 62).

A lembrança do pai e a descoberta da história dele fazia aquele menino desejar ser *um outro*, ser um sujeito diferente do

que era, mas ao mesmo tempo ocupar uma posição não inventada por ele, mas vinda como legado da história do seu pai. “Pedro Bala mirou o chão agora asfaltado. Por baixo daquele asfalto devia estar o sangue que correrá do corpo de seu pai. Por isso no dia em que quisesse teria um lugar nas docas, entre aqueles homens, o lugar que fora de seu pai. E teria também que carregar fardos...” (AMADO, s/d, p. 62). De menino delinquente e vadio ele viria a se tornar um líder proletário em busca da sonhada emancipação. Todavia, ao mesmo tempo em que este sonho vai se constituindo no foro íntimo de sua subjetividade, esse processo torna-se possível pelos diversos atravessamentos, pelas diversas relações de força que o constituem como sujeito. A identificação com as práticas consideradas criminosas não inviabilizava a possibilidade de “fazer-se” como um sujeito que pensava no outro como parte de si, pois lutar pela causa dos trabalhadores do porto, como fizera seu pai, era também lutar por sua própria liberdade, pelo seu sonho de livrar-se da opressão e do medo que fazia com que cada dia fosse marcado pelo desespero, fome, angústia e solidão. Era aquela nova vida que Pedro passava a perceber que queria para si. “Vida dura aquela, com fardos de sessenta quilos nas costas. Mas também poderia fazer uma greve assim como seu pai e João de Adão, brigar com polícias, morrer pelo direito deles” (AMADO, s/d, p. 62). Aquela nova experiência seria uma possibilidade de transformação de si, uma oportunidade de constituir-se de outra forma, a partir de outros propósitos para si e para aqueles com os quais buscaria partilhar sua vida. “Assim vingaria seu pai, ajudaria aqueles homens a lutar pelo seu direito (vagamente Pedro Bala sabia o que era isso). Imaginava-se numa greve, lutando. E sorriam os seus olhos como sorriam os seus lábios” (AMADO, s/d, p. 62).

Nas tramas que constroem *Capitães da Areia*, o protagonista emerge como um ponto de articulação e atravessamento, tendo sua vida marcada, dita, significada, limitada e construída enquanto

uma experiência de liberdade sempre a partir da relação *com* os outros. Assim, lemos Pedro Bala não como um sujeito dotado de uma essência ou uma identidade imanente, a-histórica e independente das relações sociais que o construíram como sujeito. Entretanto, isso não significa que essa personagem seja apenas uma soma das experiências coletivas e influências externas. Um sujeito é forjado em um jogo complexo em que relações de força, coerção, limitação de possibilidades de experiências, vontades, desejos pessoais, referências comportamentais e valorativas e possibilidades de criação interagem na produção de si de modo a construir subjetividades que ao mesmo tempo em que não são determinadas pela exterioridade também não estão apartadas dela.

Como destaca Stuart Hall (1992, p. 10) “embora o sujeito esteja sempre partido ou dividido, ele vivencia sua própria identidade como se ela estivesse reunida e ‘resolvida’, ou unificada, como resultado da fantasia de si mesmo como uma ‘pessoa’ unificada” e esta constitui a origem contraditória da identidade: tornar-se sujeito, constituir-se como alguém capaz de fazer, criar, burlar as regras, experimentar-se na relação com o outro. Foi assim que Pedro Bala foi sendo constituído na narrativa. A todo o tempo a liberdade é dada a ler como a maior de todas as conquistas possíveis e Pedro Bala desde cedo aprendeu a valorizá-la, a percebê-la como uma conquista diária nas ruas de Salvador enquanto furtava, brincava, feria e amava. Mas a liberdade daquele menino também foi cerceada, pois quando a polícia conseguiu capturá-lo nas ruas da cidade, logo saiu a seguinte nota no *Jornal da Tarde*: “Após ser batida esta chapa o chefe dos peraltas armou uma discussão e um barulho que deu lugar a que os demais moleques presos pudessem fugir. O chefe é o que está marcado com a cruz e ao seu lado vê-se Dora, a nova gigolete dos moleques baianos” (AMADO, s/d, p. 146).

No que se refere à composição textual do romance, já na abertura da obra e ao longo dela o autor faz uso da técnica da in-

tertextualidade, que pode se dar a partir da alusão ou citação aos jornais da época, visando conferir efeitos de realidade ao romance. O título do jornal que aparece no livro (Jornal da Tarde) pode ser visto como uma alusão que Jorge Amado fez ao jornal *A Tarde*, que existe na Bahia desde o começo do século passado (AGUIAR & PALMEIRA, 2011). O reformatório foi noticiado nesse jornal como espaço de recuperação dos *menores*, local em que Pedro Bala se revolta com a forma desumana de tratamento que tinha e se recordava de quando podia estar livre nas ruas da cidade. “Lá fora a liberdade é o sol. A cadeia, os presos e a surra ensinaram ao menino que a liberdade é o bem maior do mundo” (AMADO, s/d, p. 150). Os dias na solitária, preso em um pequeno vão debaixo da escada do reformatório, tendo que fazer suas necessidades fisiológicas ali, comendo e bebendo pouco, sem cabelo, pois tivera a cabeça raspada logo que entrara na instituição, consistiram em uma experiência de dor e medo. Sentir e viver tudo aquilo fazia com que o sonho da liberdade fosse algo cada vez mais presente nos seus dias. Naquele momento Pedro Bala começava a entender que “[...] não foi apenas para que a sua história fosse contada no cais, no Mercado, na ‘Porta do Mar’, que seu pai morreria pela liberdade. A liberdade é como o sol. É o maior bem do mundo” (AMADO, s/d, p. 151). A montagem dessa sequência narrativa pode ser vista também como uma denúncia ao tratamento dado aos opositores do Estado Novo. O sofrimento de Pedro Bala parece ser uma alusão ao sofrimento daqueles capturados ou perseguidos pela ditadura varguista, a exemplo do próprio Jorge Amado.

Por mais que a narrativa demonstre que a infância de Pedro Bala tornou-se o objeto de forças que tentaram apreendê-la, explicá-la e lê-la de um modo fechado e acabado, é possível dizer que o modo como Jorge Amado constrói sua escrita nos permite pensar que houve sempre a possibilidade de uma fuga, um desvio. A infância é um *enigma* que nossos saberes científicos, por mais

que desejem, não conseguem apreender e explicar definitivamente, pois ela é sempre uma novidade nunca decifrável, descritível e mensurável em sua complexidade (LARROSA, 2000). Se o diretor do reformatório tentou explicar a identidade do chefe dos Capitães a partir das teorias do criminalista italiano Cesare Lombroso, que tinham como objetivo caracterizar e identificar um criminoso, por outro lado aquele moleque também se permitiu ler de múltiplas formas, fosse pela lente da caridade por Padre José Pedro, do carinho de Don'Aninha e Querido-de-Deus, pelo olhar fraternal dos seus companheiros de grupo ou ainda pelo olhar amoroso e desejoso de partilhar momentos juntos com Dora. A imagem de Pedro Bala como militante proletário em potencial pode ser vista como uma leitura que Jorge Amado fazia da sociedade brasileira dos anos 1930. Ele constrói Pedro Bala como um modelo potencial de líder proletário por acreditar que aquela era a forma de agir politicamente naquele momento. Sua literatura parece ter uma intenção pedagógica de apontar o caminho para a transformação social do país a partir de subjetividades articuladas a um projeto de sociedade não capitalista.

Os Capitães da Areia cresceram e cada um foi tomando seus destinos. As histórias de Dora e Sem-Pernas, que recebeu essa alcunha devido à deficiência que tinha em uma das pernas, foram trágicas, pois ela morreu sem poder ter o socorro necessário e ele, fugindo da polícia, optou por se suicidar a não ser humilhado outra vez pelo riso e truculência dos policiais. O Professor viajou para o Sudeste e por lá construiu sua carreira como pintor. Pirulito despertou sua fé nas noites de fome e frio no trapiche abandonado e escolheu seguir os passos de padre José Pedro. Pedro Bala, por sua vez, parecia estar destinado a se tornar um líder proletário, pois anos depois os “jornais de classe”, impressos na ilegalidade, “circulavam nas fábricas, publicavam sempre notícias sobre um militante proletário, o camarada Pedro Bala, que estava perseguido

pela polícia de cinco Estados como organizador de greves, como dirigente de partidos ilegais, como perigoso inimigo da ordem estabelecida” (AMADO, s/d, p. 200).

Se Pedro Bala era alvo da perseguição da polícia justamente por burlar as regras e ser considerado um inimigo da ordem imposta pelo Estado, isso parece articular-se com a própria experiência do autor que sofreu perseguição e exílio ou ainda com a experiência de muitos outros militantes comunistas cujas propostas políticas foram respondidas com a violência do Estado. “No ano em que todas as bocas foram impedidas de falar, no ano que foi todo ele uma noite de terror, estes jornais (únicas bocas que ainda falavam) chamavam pela liberdade de Pedro Bala” (AMADO, s/d, p. 200), uma liberdade tão sonhada por ele desde pequeno e vivida a partir de suas experiências de amor e insurgência às diversas vezes que o tentaram silenciar em sua diferença e seus sonhos de menino.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Fran Yan Coelho Tavares & PALMEIRA, Lara Virgínia Saraiva. Capitães da Areia: estereótipos, estigmas e representações sociais sobre crianças e adolescentes em situação de inconformidade com a lei no romance de Jorge Amado. In. *III Seminário Internacional Violência e Conflitos Sociais, Ilegalismo e Lugares Morais*. 2011.

AMADO, Jorge. *Capitães da Areia*. São Paulo: Martins Editora, s/d.

BRITES, Olga. *Imagens da infância – São Paulo e Rio de Janeiro, 1930 a 1950*. 269 f. Tese (Doutorado em História). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1999.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano 1 – Artes de fazer*. 17 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

CHARTIER, Roger. *A história cultural – entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio e Janeiro: DP&A, 1992.

LARROSA, Jorge. O enigma da infância. In. *Pedagogia profana – danças, mascaradas e piruetas*. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, pp. 183-198.

NOS RASTROS DOS VAQUEIROS, CANGACEIROS E CANTADORES: A CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE SERTANEJA POR LUÍS DA CÂMARA CASCU DO

Raquel Silva Maciel
quequelpb@hotmail.com

O presente artigo foi construído a partir da análise da obra *Vaqueiros e cantadores* (1939) de Luís da Câmara Cascudo, que remete às reminiscências do período vivenciado por ele no sertão do Rio Grande do Norte e da Paraíba, tanto na infância quanto em viagens posteriores. A escolha por essa fonte literária se dá devido à abordagem que o autor realiza do espaço sertanejo, sobretudo dos seus habitantes. Em tal obra a representação do que é ser brasileiro é associada ao sertanejo. É esse sujeito que é apresentado como a melhor expressão dos elementos nacionais, esse indivíduo, por sua vez se faz representado em sua obra através de três identidades possíveis, são elas: o vaqueiro, o cantador e o cangaceiro. Assim, discutimos de que forma Cascudo se insere no movimento que remete ao início do século XX no qual alguns intelectuais destinaram as suas produções à análise de expressões de uma nacionalidade, buscando priorizar um modelo de sujeito que representaria os elementos de uma brasilidade, bem como problematizamos a forma como essas identidades são trazidas em sua obra, sendo essas significadas por características semelhantes que buscam representar os indivíduos do espaço sertanejo.

O Brasil, desde o final do século XIX e, sobretudo, a partir do início do século XX, é atravessado por um período de intensa busca por uma representação daquilo que é essencialmente brasileiro e, portanto marca da identidade desse povo. Tal concepção

remete à noção de que as identidades nacionais se constituiriam desde o nosso nascimento e não que são constituídas a partir de um conjunto de representações. Para Hall, o indivíduo moderno remete à noção de sujeito sociológico, sendo esse um núcleo interior do sujeito que “[...] não era autônomo e autossuficiente, mas era formado na relação com ‘outras pessoas importantes para ele’, que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos [...] dos mundos que ele/ela habitava” (HALL, 2003, p.11). Portanto, esse indivíduo é construído a partir da sua interação entre o individual e o coletivo, sendo esse esforço em atribuir uma identidade nacional algo que é formado dentro da representação que se faz do que é ser brasileiro e ser sertanejo, por exemplo.

Nesse contexto, as identidades nacionais se relacionavam com uma noção de cultura nacional, apontada como um discurso que instaurava símbolos de identificação. Essa cultura remetia ainda a uma ambiguidade entre o tempo passado e o futuro, sendo recorrente em seu discurso a exaltação do passado. Assim, quando essa noção de cultura nacional recua “[...] defensivamente para aquele ‘tempo perdido’, quando a nação era ‘grande’, são tentadas a restaurar as identidades passadas” (HALL, 2003, p.56).

Alguns dos elementos que possibilitam esse tipo de pensamento são apontados, a exemplo da *narrativa da nação* que, através de diversos meios, entre eles a cultura popular e as literaturas, constroem um conjunto de estórias, imagens e outros elementos que concebem uma história para a nação que deve ser compartilhada por todos que a constituem. Há uma *atemporalidade* nessa identidade nacional, já que ela é primordial e contínua (HALL, 2003).

O movimento de constituição de uma identidade brasileira ocorreu em diferentes esferas, a exemplo do campo educacional, político e artístico e foi marcado por formas variadas de construção dessa identidade brasileira sendo, em parte, originária de uma combinação entre características raciais e influências do meio. Tais narrativas “[...]”

ao produzir sentidos sobre a ‘nação’, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas” (HALL, 2003, p.51).

Esses discursos pretendiam a representação do povo brasileiro através de uma pretensa identidade, mas também a formulação de um projeto para consolidação do Estado Nacional. Se existem representações que forjam uma identidade nacional, podemos afirmar que também existem representações que constroem uma identidade regional. Nesse sentido, intelectuais e políticos do início do século XX acabaram por forjar uma divisão representacional entre as regiões brasileiras, apresentando o Sul como símbolo do progresso, modernidade e da civilidade em oposição ao Norte atrasado, rural e selvagem (ALBUQUERQUE JR., 2009). É a partir da elaboração dessa antinomia que emergem “[...] diversos discursos regionalistas na tentativa de transformar os costumes, as manifestações culturais e as práticas sociais de cada região em símbolos e imagens que represente o nacional” (VASCONCELOS, 2006, p. 04).

Stuart Hall (2003) ao atentar para a fluidez das identidades alertou que em grande medida essas estão “[...] sujeitas ao plano da história, da política, da representação e da diferença e, assim, é improvável que elas sejam outra vez unitárias ou ‘puras’ [...]” (HALL, 2003, p.87). Esse fragmento revela que, se na atualidade não podemos considerar uma pureza e unicidade das identidades, pode-se afirmar que no início do século XX também não seria possível imaginar um sujeito submetido a uma identidade única, apesar de todas as pretensões oficiais e não oficiais para a criação de uma identidade nacional que abrangesse a todos os indivíduos.

É possível afirmar que, tal como se forja um sistema identitário brasileiro baseado, sobretudo, na representação do Sul do país, tem-se também a elaboração de outras identidades para ou-

tros sujeitos. Como exemplo pode-se citar as múltiplas representações que montaram identidades para o nortista. Existiam as que provinham do Sul, enxergando-o como selvagem e atrasado e as do movimento regionalista, que envolveu um conjunto de intelectuais, políticos e artistas dispostos a elaborar representações para os habitantes dessa região.

É nesse sentido que Câmara Cascudo e outros sujeitos do campo das letras, mesmo que não estivessem ligados diretamente¹⁵ ao movimento regionalista, realizaram, em suas obras, movimentos semelhantes aos desenvolvidos por intelectuais como Gilberto Freyre e outros regionalistas. São as obras de temáticas voltadas ao estudo da cultura popular que identificamos como o período de vivência de Câmara Cascudo no sertão de estados como o Rio Grande do Norte e Paraíba, que possibilitaram a construção de narrativas que buscaram criar representações para o ambiente sertanejo e para os indivíduos que ali habitam. É nesse sentido que tais obras acabam por criar um sistema identitário com três identidades possíveis ao homem sertanejo: o vaqueiro, o cantador e o cangaceiro. Sendo essas representadas por elementos que marcam a sua masculinidade, destreza, valentia e conservadorismo.

Em suas obras são inúmeras as considerações que Câmara Cascudo tece acerca da constituição do povo sertanejo. Entre essas identificamos suas afirmações referentes à sua formação racial. Para esse pesquisador, a noção de “raça brasileira” é associada a uma “[...] gente fisicamente forte e etnicamente superior. Enfrentava os índios quem não tinha medo de morrer nem remorsos de matar” (CASCUDO, 2009, p. 47).

O sertanejo nos textos cascudianos é masculino, pois no conjunto de discursos que emergem no início do século XX e que acabam por construir um sistema identitário para o nordes-

15 Entende-se essa participação direta como fruto de uma presença constante nos encontros regionalistas e no engajamento com os ideais e realizações de tal movimento.

tino “[...] está se falando do nordestino enquanto homem, um macho, não enquanto palavra que serve para se referir a toda a espécie humana, pois a ideia de nordestino que está emergindo é pensada no masculino, não havendo lugar para o feminino nessa figura” (PERUCHI, 2011).

Assim, algumas das figuras que ele apresenta para descrever os hábitos e práticas desse povo são homens que habitam esse espaço, a exemplo dos vaqueiros, cantadores e cangaceiros. A identidade sertaneja em seus escritos é construída em torno da imagem do sertanejo como um desbravador, que tem marcado em seu sangue a valentia e o desejo de descobrir novas terras. Esse é diferenciado etnicamente de outros povos, pois teria ficado “[...] séculos, quase sem misturar-se. Casando nas famílias aparentadas” (CASCUDO, 2009, p.49).

Portanto, essa manutenção dos traços raciais faria com que o povo desse espaço se constituísse enquanto uma espécie de grupo que mantém as mesmas características físicas por séculos como a pigmentação da pele, o formato do rosto, a cor dos olhos e outros. Podemos considerar que, para Câmara Cascudo, a constituição da sociedade sertaneja através de um isolamento em relação a outros grupos, mantido através da eliminação de grupos etnicamente diferentes e da constituição de casamentos entre familiares, seria um fator positivo, pois, em sua concepção, isso retrataria uma possível superioridade racial e a manutenção de valores tradicionais e práticas culturais, algo tão aclamado por esse potiguar.

Ao destacar a figura do cangaceiro, em *Vaqueiros e Cantadores*, Cascudo apresenta quase uma visão romântica desse sujeito, reservando a esse a posição do homem valente que por muito tempo predominou nos sertões do Brasil em emboscadas, assaltos e duelos e que raramente é representado nos versos sertanejos como bandidos. Pelo contrário, seus atos são exaltados como símbolo de coragem pessoal.

Em tal obra os cangaceiros são apontados, como “[...] as figuras anormais que reúnem predicados simpáticos ao sertão. A coragem, a tenacidade, a inteligência, a força, a resistência” (CAS-CUDO, 2005, p.171. Grifo meu). Essa citação permite pensar que, mesmo afirmando que a figura do cangaceiro não é exclusividade do sertão, já que existe em outras regiões do planeta, ele vislumbra nesses sujeitos um indissociamento entre a sua existência e a do espaço sertanejo. Assim, Câmara Cascudo concede, na obra aqui analisada, um lugar de destaque a esse sujeito ao afirmar, por exemplo, que um dos assuntos mais recorrentes nas conversas sertanejas se referia ao cangaço e ao apontar esse elemento como aquele indivíduo que carrega consigo o passado daqueles que dominavam os sertões nordestinos.

É destacado no imaginário acerca dos cangaceiros a sua valorização enquanto homem valente, aquele que se deixa levar por aventuras. As afirmações em torno de Virgolino Lampião o apresentam como um “herói-bandido, (com) toda a valentia física e a resistência nervosa da raça predadora de índios e dominadores dos sertões reviviam ele [...]” (CASCUDO, 2009, p.61). Ele afirma ainda que o lugar de destaque conferido a esses sujeitos no ambiente sertanejo remete à bravura e coragem com as quais são descritos. Para ele essa região “indistingue o cangaceiro do homem valente. Sendo a função criminosa accidental. Raramente sentimos nos versos entusiastas, um vislumbre de crítica ou de reproche à selvageria do assassino” (CASCUDO, 2005, p.167).

Assim como em relação aos outros sertanejos presentes em seu discurso, ele aponta para os cangaceiros transformações significativas na representação que faz desses. Não seriam apenas mudanças no imaginário social acerca desses sujeitos, mas também na própria forma como esses passam a significar suas práticas, ações que passam a ser interpretadas sob a ótica de símbolos modernos. O cangaceiro seria a figura que incorpora, em seu fazer,

elementos que não remetem mais ao conservadorismo. Cascudo o expõe como aquele que “[...] conhece armas automáticas moderníssimas. Gosta de meias de seda, perfumes. Alguns têm as unhas polidas... Quase todos usam maneios ‘cowboy’, chapelão desabado, revólveres laterais, lenço no pescoço (CASCUDO, 2005, p.12).

Outra figura presente na obra em questão é o cantador. O cantador é aquele que tem raízes nas práticas dos aedos gregos, dos helenos, dos trovadores medievais e de outros sujeitos que, na concepção cascudiana, realizavam, tempos atrás, cantorias semelhantes às desenvolvidas por esses sertanejos. O cantador, no escrito cascudiano, é aquele que mantém com os outros dois sujeitos sertanejos presentes em seu discurso, uma relação próxima na medida em que ele narra, nas cantorias de batalhas, os feitos dos cangaceiros e descreve, nas cantorias de apartação, as atividades dos vaqueiros.

Os cantadores são descritos como sujeitos que ostentam um ímpeto pela aventura tão valorizado no ambiente sertanejo. Esses indivíduos, que, em sua maioria, seriam pequenos plantadores e donos de fazendas minúsculas, não resistiriam a uma exibição de seu talento em público nas feiras livres. Por isso são descritos como aqueles que “[...] deixam o roçado, a miunça, a casinha e lá se vão palmilhando o sertão ardente, procurando aventuras” (CASCUDO, 2005, p.130).

Ele afirma uma predestinação na figura do cantador e isso não se deve a um talento natural visto que para ele são poucos os cantadores que possuem boa voz e que são afinados. Aspectos que não despertam atenção daqueles que ouvem as cantorias. Esses estariam mais preocupados com o ritmo do verso e com o que está sendo dito. Cantadores que são essencialmente diversificados, tanto na forma como realizam as cantorias quanto como se originam sendo alguns frutos de uma formação letrada, mas que remetem igualmente ao que chama de ciência popular e que respeitam “[...] a memória de quem primeiro decorou informações e dados” (CASCUDO, 2005, p.133).

Na mesma medida que esse potiguar destaca o caráter “bronco” do cantador, a agressividade e força de suas melodias e letras, ele argumenta ainda que no período de escrita de *Vaqueiros e Cantadores* a porcentagem dos que preservavam essa prática cultural era mínima assim como as características que norteiam sua realização são transformadas e adaptadas a outros contextos. A posição reservada a esse sujeito é de destaque se comparada a outras figuras do universo sertanejo, a exemplo dos cangaceiros. Eles ostentam um orgulho do lugar que ocupam nessa sociedade, “[...] marca de uma superioridade ambiental, um sinal de elevação, de supremacia, de predomínio” (CASCUDO, 2005, p. 129). Ele “[...] sente o destino sagrado, a predestinação, o selo que o diversifica de todos” (CASCUDO, 2005, p.132).

Sobre os vaqueiros, inicialmente, tece considerações acerca das vaquejadas que esses participam. Para ele essas são relativamente atuais, pois não há referência a esse tipo de prática no Brasil colonial. É necessário destacar que as vaquejadas, que são objetos de pesquisa de Câmara Cascudo em algumas obras, não se referem à prática que encontramos no século XXI. No período de escrita de *Vaqueiros e cantadores*, essas eram as tradicionais derrubadas de gado e apartações que não possuíam um valor estritamente comercial. Esses indivíduos mantêm uma relação muito próxima com a figura do cantador já que são objetos constantes das cantorias que exaltam apartações famosas, vaqueiros célebres e outras características das vaquejadas.

O saudosismo se refere ao desaparecimento da prática das vaquejadas e do próprio vaqueiro que não encontraria mais espaço para desenvolver sua arte de apartação, queda e outros elementos que foram esquecidos com a chegada de fazendas destinadas à pecuária, o cercamento dos campos, a presença de bois que não são aptos às vaquejadas e o desvanecer do vaqueiro que leva consigo essa prática denominada como “secular” e repleta de heroísmos e

que, por isso, como todos os elementos conservadores, deveria ser preservado do esquecimento.

A oposição que ele realiza entre tradicional e moderno é constante na obra e, em relação ao vaqueiro, essa se refere às transformações nos valores culturais e sociais das vaquejadas e no desaparecimento do vaqueiro como um sujeito valente, robusto com uma espécie de armadura de couro que adentrava, montado em seu cavalo, os campos secos do sertão, em busca do gado.

Cascudo, ao destacar a figura dos vaqueiros revela um dos pontos dominantes de seu discurso sobre o sertão nordestino, isto é, a concepção de que esse espaço está aos poucos perdendo suas características naturais, responsáveis por distingui-lo de outras regiões como a zona litorânea. Assim, em seu discurso as transformações ocorridas nessa região no início do século XX tornaram os vaqueiros depositários de um passado heroico, representantes de uma tradição que está resguardada, de uma prática “[...] viva, natural e original, localizada num passado heroico e anônimo, o qual deixou raros fragmentos na história [...]” (BYINGTON, 2010, p. 293).

Portanto, Câmara Cascudo, através de suas práticas discursivas, assim como outros literatos¹⁶ desse período cria uma representação para o indivíduo que habita o sertão. O sertanejo nos escritos cascudianos é referenciado pelas representações identitárias que constituem três sujeitos possíveis: o cantador, o vaqueiro e o cangaceiro. Assim, esses são construídos como marcas do conservadorismo da sua escrita na medida em que preservam características que os ligam a períodos predecessores, a exemplo dos cangaceiros que estariam ligados a um sistema patriarcal, aristocrata no qual eram responsáveis pela segurança de figuras ilustres daquela

16 Esse movimento literário que acaba instaurando um discurso imagético para a região do Nordeste é desenvolvido por outros intelectuais, a exemplo de Euclides da Cunha, Rachel de Queiroz e João Guimarães Rosa que, como Câmara Cascudo, construíram, através de seus textos literários, representações para essa região.

sociedade. São esses sujeitos que ele identifica como possibilidades de identidades para os habitantes do sertão, sendo todos eles associados ao símbolo da masculinidade, valentia, destreza, ímpeto pela aventura, robustez e religiosidade uma vez que apresenta a religião como um símbolo dos sertanejos, apontando-os como essencialmente fiéis, até mesmo os cangaceiros descritos por ele como símbolos da maldade, mas que respeitavam os altares e não roubavam nada que estivesse presente neles. Assim, ao relatar a sua viagem pelas cidades sertanejas ele faz questão de atentar para os espaços e práticas voltados ao exercício da fé. Eles refletem a valorização do sertanejo, pois esses são apresentados como frutos de uma formação racial superior, na medida em que são fisicamente mais fortes, etnicamente superiores e naturalmente valentes.

Pode-se concluir que as identidades possíveis ao homem sertanejo, discutidas por Câmara Cascudo, comprovam o movimento que esse realiza a fim de promover uma autenticidade regional, isto é, de torná-los símbolos de uma cultura popular encontrada apenas nessa região e que, por isso, acaba por cobrar “[...] sua permanência ao longo do tempo, o que significa reivindicar a sua obsolescência” (ALBUQUERQUE JR. 2009, p.91). Assim, a cultura popular aparece em suas obras como um elemento que deve manter suas raízes, isto é, que não pode sofrer qualquer transformação. É exigida dessa, uma permanência ao longo dos tempos e qualquer mudança é condenada por ele, que acaba, em sua obra, isolando-a e cessando a criatividade de seus produtores. Exemplo disso está presente nas constantes críticas que realiza à modernidade e à penetração dessa no ambiente sertanejo. A própria escolha por retratar o sertão norte-rio-grandense e paraibano é fruto tanto das reminiscências de suas experiências quanto da negação ao cosmopolitanismo, uma vez que, para esse pesquisador, nesses dois estados existiria uma presença menor de valores modernos, diferente do que se encontrava em Pernambuco, por exemplo. É

nesse sentido que, ao apresentar na obra aqui analisada o vaqueiro, o cantador e o cangaceiro como expressões dessa identidade sertaneja, Cascudo, ao retratar transformações no imaginário desses e até mesmo o desaparecimento de alguns desses sujeitos, lamenta a perda de elementos que expressariam o que haveria de mais nacional e peculiar, que agora estariam incorporando características gerais e estrangeiras.

Pode-se considerar ainda que tal construção discursiva reflete também o processo de autovalorização de sua escrita na medida em que lamenta o esquecimento de identidades e práticas de outrora comprovando, portanto, a necessidade de sua conservação e transmissão para a posteridade através de estudos que objetivam retratar tal espaço e sujeitos. Assim, o autor assume a posição de tradutor dessa cultura, uma vez que algumas das obras que retratam componentes culturais sertanejos, como a literatura oral, são voltadas para a transcrição de práticas orais (a exemplo das cantorias) para uma dimensão escrita. Além disso, é através desse movimento e da afirmação do desaparecimento do sertão, e conseqüentemente de suas práticas, devido às transformações modernas, que ele reafirma a sua posição de guardião e salvador do elemento popular.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez Editora, 2009.

BARBOSA, Ivone Cordeiro. Vaqueiros e cantadores. In: SILVA, Marcos (Org.) *Dicionário crítico: Câmara Cascudo*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BYINGTON, Sílvia Ilg. A vaquejada nordestina e sua origem. In: SILVA, Marcos (Org.) *Dicionário crítico: Câmara Cascudo*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e cantadores*. São Paulo: Global, 2005.

_____. *Viajando o Sertão*. São Paulo: Global, 2009.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

PERUCHI, Lourenço Ladeira. Resenha – *Nordestino: uma invenção do falo* – uma história do gênero masculino (1920/1940) Disponível em: <http://www.webartigos.com/artigos/resenha-nordestino-uma-invencao-do-falo-uma-historia-do-genero-masculino-nordeste-1920-1940/76768/#ixzz39YTK2gER> acesso em 05 de ago. de 2014.

VASCONCELOS, Cláudia Pereira. *A construção da imagem do nordestino/sertanejo na constituição da identidade nacional*. Disponível em http://www.cult.ufba.br/enecul2006/claudia_pereira_vasconcelos.pdf acesso em 19 de jul. de 2014.

BIOGRAFIAS ENTRELAÇADAS: NA ESCRITA DO “OUTRO” E OS REFLEXOS DE SI. NOTAS SOBRE O “ABC DE CASTRO ALVES”

Valber Nunes da Silva Mendes
valbermendes@live.com

Além do que não segui nenhum processo propriamente biográfico. Saiu mais uma louvação. Ela é, faço questão de repetir, antes uma biografia do poeta que mesmo do homem. (AMADO, 1941, s/p).

“Uma biografia romanceada”. É desta forma que Domício Proença Filho abre o Posfácio do livro de Jorge Amado, *ABC de Castro Alves*, para descrever o fio narrativo enredado pelo modernista a fim de romancear a trajetória do poeta Castro Alves. Neste sentido, este texto pretende discutir como o gênero biográfico é elaborado na escrita literária, procurando tecer aproximações entre estes dois intelectuais da literatura brasileira e pensando o gênero biográfico como fonte de pesquisa histórica.

Desta forma, a análise elaborada em torno desta prosa ficcional segue um caminho de mão dupla: propõe-se, inicialmente, construir uma articulação do contexto social e político em que a obra é feita, suscitando os motivos pelos quais Jorge Amado decide biografar Castro Alves; e averiguar como, em recorrentes momentos, é perceptível, na fala do narrador (que é o próprio autor se colocando enquanto profundo admirador do biografado), um vocativo para atentar à trajetória de vida do poeta que decantou e poetizou a liberdade dos escravos e foi uma voz avessa à sociedade escravocrata. Por isso, este estudo entrelaça duas biografias: a do autor, Jorge Amado, e a do “poeta da liberdade” Castro Alves.

O *ABC DE CASTRO ALVES* é uma obra que ganha destaque inicialmente pelo título, visto que esta estrutura, ABC, é muito recorrente na poesia nordestina, que busca exaltar a realização de feitos e personalidades, construindo uma imagem de admiração junto ao povo. Retomando Domício Proença Filho, este gênero faz parte:

da literatura oral e popular brasileira; o abc privilegia a louvação. Exalta a valentia cangaceira, a excepcionalidade de animais do campo; registra os feitos e acontecimentos famosos. Insere-os, mitificados e aurificados, no imaginário popular. E valoriza, nesse mister, a superação da dificuldade, do obstáculo (FILHO, 2010, s/p).

Por conseguinte, Jorge Amado se apropriou de uma construção que é particular do gênero poético e o transformou em prosa. Isso fez com que o efeito de exaltação, que já faz parte do gênero, seja potencializado na prosa. O próprio romancista baiano reconheceu a sua admiração à Castro Alves quando afirmou que “saiu mais uma louvação” (AMADO, 1941, s/p), ou seja, em diversos trechos ocorrem exaltações, idealizações e heroísmos que esboçam a personalidade e os feitos de Castro Alves.

Outro ponto a destacar é o recurso utilizado para compor a pesquisa biográfica: apesar de reconhecer que se embasou em alguns livros de autores como Xavier Marques (*Vida de Castro Alves*, 1924), nos estudos de Afrânio Peixoto (*Castro Alves, o poeta e o poema*, 1922) e de Edison Carneiro (*Castro Alves: ensaio de compreensão*, 1937) que situaram o contexto em que a poesia de Castro Alves se delineava; há um enfoque para o elemento central que sustentou a pesquisa, que são os próprios poemas de Castro Alves. Assim, na abertura de cada capítulo, seguindo a ordem alfabética (que faz parte do gênero poético do ABC), é citado um poema que é contextualizado na trajetória de vida de Castro Alves.

Neste sentido, Jorge Amado pondera, afirmando que se trata mais da biografia do poeta do que do homem.

Todas essas escolhas feitas por Jorge Amado, não são dadas de qualquer forma. É preciso considerar que uma das principais fontes que inspiram as obras amadianas neste período (1931-1956)¹⁷ são influenciadas pelo Congresso Regionalista de 1926¹⁸, ocorrido em Recife sobre a organização de Gilberto Freyre, que se postulava em oposição às inovações propostas pela Semana de Arte Moderna de 1922; além dos contatos com modernismo de 1930¹⁹ que tem como marco inicial a obra *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida, e que destaca, no cerne dos enredos, o regionalismo local, a cultura popular e as questões sociais.

Diante desses fatores que incidem na composição do *ABC de Castro Alves*, é possível perceber algumas aproximações, dentre elas, a própria escolha pela composição poética na qual se baseia o livro, ABC, e, sobretudo, a escolha do personagem Castro Alves, símbolo da luta contra a sociedade escravocrata do século XIX.

Adentrando nesse aspecto fundamental na leitura da obra, que reflete a escolha do personagem a ser biografado, é que encontramos muitas aproximações e afinidades entre Jorge Amado e Castro Alves. Aqui, começamos a entrelaçar as biografias estudadas, portanto:

Trata-se de dois escritores de acentuada afinidade: ambos são cultores do lirismo, marcados pelo inte-

17 Este momento se refere ao período em que Jorge Amado esteve mais ligado às ideias socialistas e por isto, atribuiu às suas obras um tom mais assíduo às questões sociais. Após 1956, ele se desvinculou da militância do Partido Comunista Brasileiro e o enfoque das suas obras se voltou para a mestiçagem e o sincretismo como, por exemplo, *Gabriela, Cravo e Canela*, de 1958.

18 Nas referências, há um texto de Bruno Garcia de Souza que detalha a questão do Manifesto Regionalista de 1926 e o levante contra as propostas encabeçadas pelo Movimento Paulista da Semana de Arte Moderna de 1922.

19 Em relação à segunda geração do modernismo, ou modernismo de 30 e suas características, conferir nas referências um texto de autoria de Márcia Ligia Guidin.

resse social, cantores e convivas do amor, carregados de sensualidade, ambos são porta-vozes dos que carecem de voz, entusiastas ferrenhos da causa da liberdade: Jorge Amado, engajado assumidamente no compromisso socialista; Castro Alves, na antecipação da preocupação social (FILHO, 2010, s/p).

No momento em que o livro é lançado, 1941, Jorge Amado já estava conhecido por seu lugar social, pelo que demonstrava em *Jubiabá* (1935), *Mar Morto* (1936) e *Capitães da Areia* (1937), uma vez que, militante comunista desde 1933, colocou no cerne das suas obras as questões sociais.

Por esta perspectiva, o livro *ABC de Castro Alves* é uma continuidade deste processo de reflexão acerca das causas sociais na medida em que Jorge Amado escolheu como personagem para biografar um poeta como Castro Alves, que foi, em sua época, uma das vozes mais destoantes, que denunciou de maneira enfática os arroubos que eram praticados no universo das senzalas, que colocou em seu escopo literário a missão de bradar acerca da violência impugnada aos negros em versos famosos como, por exemplo, *O navio negreiro*, além da defesa pela libertação dos escravos e a implantação do regime republicano. Ora, a escolha por Castro Alves não foi feita descoberta de intencionalidades. Além de terem sido baianos (o que os afina em termos de aproximação regional), naquele momento, Jorge Amado também despontava pelo seu engajamento social e por traduzir estas atuações ao discurso literário. Elencar um personagem símbolo da cultura nordestina e das lutas sociais do século XIX, biografado por um romancista comunista em pleno Estado Novo do governo de Getúlio Vargas, não poderia resultar em outra consequência: logo após a publicação – em 1941 – a obra é confiscada pelo DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), sendo proibida de circular e vender nas livrarias.

Isto permite retomar um trecho mencionado por François Dosse, que nos ajuda a pensar esta situação, pois “a biografia pode ser um elemento privilegiado na reconstituição de uma época com seus sonhos e angústias” (DOSSE, 2009, p.11), na medida em que, mesmo após todos estes contingenciamentos aplicados aos livros de Jorge Amado, tendo inclusive muitos de seus livros queimados em praça pública em Salvador, ele não desistiu do engajamento social e, em 1942, publicou a segunda e última biografia²⁰, sobre Luiz Carlos Prestes – nada menos que o maior inimigo político de Vargas neste contexto – chamada o *Cavaleiro da Esperança*.

Esses fatores buscam explicar a licença poética que se encontra no *ABC de Castro Alves*, pois Jorge Amado pondera afirmando que “Além do que não segui nenhum processo propriamente biográfico. Saiu mais uma louvação [...] Talvez, também o rigor histórico sofra um bocado nas minhas mãos [...] Outra coisa que faço questão de notar é que não tenho a mais mínima intenção de realizar ensaio crítico” (AMADO, 1941, s/p). Estas assertivas fazem com que a estrutura narrativa baseada em terceira pessoa, permita uma constante rememoração dos feitos castroalvianos, provocando uma aproximação muito íntima em cada situação, mergulhando no universo psicológico e emocional (característica do narrador onisciente) não apenas do personagem biografado, mas também dos outros personagens que cruzam a vida do poeta.

Desta forma a biografia romanceada acentua os laços de empatia que existem entre biógrafo e biografado. Como destacaria Roger Dadoun: “Mas, como tudo o que vai volta, a possessão se exerce igualmente em sentido contrário, numa relação de reciprocidade. O biógrafo acaba possuído pelo biografado” (DADOUN, 2000, p.52). Por isto, na construção narrativa romanceada, com a licença poética de quem faz arte literária, se permite endossar as

20 Durante toda a vida literária, apenas em dois momentos, Jorge Amado, se aventurou pelo campo biográfico. Em 1941 com *ABC de Castro Alves* e em 1942, o *Cavaleiro da Esperança*.

brechas que percorrem a vida de quem está sendo biografado pelo viés da prosa ficcional.

Neste sentido, um trabalho de escrita historiográfica que lança suas bases em uma fonte de pesquisa histórica na biografia e ainda em que pese romanceada, deve ficar atento à estrutura narrativa, levando em consideração a forma como o biografado é construído no enredo textual, bem como atentar para os contornos de quem o manuseia: o biógrafo. Aliás, no que concerne a essa tensão entre ficção e realidade histórica, vale retomar François Dosse ao destacar que: “Entretanto, permaneceu a tensão entre essa ânsia de verdade e uma narração que deve passar pela ficção e que situa a biografia num ponto médio entre ficção e realidade histórica. Em suma, uma ficção verdadeira” (DOSSE, 2009, p.12). Nestes termos, *ABC de Castro Alves* é elucidativo diante desta fronteira entre ficcionalidade e realidade histórica, com efeito, Domício Proença Filho destacou: “[Jorge Amado] deixa em segundo plano o fundamento teórico, embora não descure do realismo do detalhe” (FILHO, 2010, s/p), uma vez que, como busca a biografia do poeta e utiliza deste recurso como fonte de pesquisa, o movimento na escrita é de uma aproximação intensa, de tal forma que – em alguns casos – é o próprio Jorge Amado quem fala por Castro Alves.

No momento clímax do ABC é perceptível esta aproximação entre biógrafo e biografado. E entrelaçando as vozes, o narrador toma a frente das decisões realizadas por Castro Alves: e isto ocorre no vigésimo segundo capítulo – letra V – quando o poeta baiano, após ter sofrido com a amputação na perna, vivendo pela ajuda dos amigos, abatido pela crise pulmonar e pelo abandono de sua principal amante, decide ir vê-la, pois é a noite de apresentação de Eugênia Câmara. Assim, na perspicácia do detalhe, Jorge Amado mencionou a cena:

Até que se resolve naquela noite. Irá, se esconderá num camarote, ouvirá a amada cantar, ver seu

rosto, viverá as horas que dure a apresentação. Ninguém saberá que ele está ali, jamais ela o saberá. Depois voltará para a sua tristeza e solidão, mais triste talvez, mais desgraçado ainda, mas esses momentos de alegria que terá nessa noite ao revê-la bem valem outros dias e outras noites de espantosa angústia. E quando se decide uma alegria o invade. Bem sabe que está aleijado, que sua figura de Don Juan dos trópicos só se mantém em pé apoiada em duas muletas (Amado, 1941, s/p).

Neste instante – mas também em outros – percebe-se que Jorge Amado reconheceu inclusive os sentimentos que percorrem Castro Alves: as angústias e as tristezas decorrentes da solidão, a dor sentida pela ausência de Eugênia Câmara, a vergonha que ele sentia ao estar de muletas; mas nada disso é maior do que o amor sentido pelo poeta baiano, que se despiu do orgulho – em um gesto heroico, idealizado – para ir apreciar a apresentação de sua amada. No conjunto destes elementos, a ideia de que apenas a construção literária e neste caso, romântica (portanto, ficcional) imbuída pelo tom da louvação, é o que permite Jorge Amado ir além da descrição factível dos acontecimentos que compõem uma trajetória, permeando pelo universo psicológico dos personagens, sendo-lhe capaz de explicar todas as atitudes devido aos sentimentos que os percorrem.

Por outro lado, se considerarmos a tentativa de escrever uma trajetória, o caminho do historiador neste exercício, não pode se aventurar por este entrecruzamento nas falas, tal como ocorre na escrita literária amadiana. Acontece que há uma “ilusão biográfica” pontuada por Pierre Bordieu, na medida em que, um dos aspectos cruciais para o autor francês consiste em dar conta de toda uma vida. Aponta para o fato de que muitas biografias já trabalham com uma trajetória de vida que já estava anunciada a ser o que era/foi. Acerca disso, descreveu: “a representação tradicio-

nal do discurso romanesco como história coerente e totalizante, e também da filosofia da existência que essa convenção retórica implica” (BORDIEU, 1996, p.185).

Esta visão é um ponto pertinente na produção de biografias, na medida em que um dos aspectos mais problemáticos na composição de estudos deste gênero requer lidar com o que Vavy Pacheco Borges compôs da seguinte maneira: “nós e nossos personagens não somos modelos de coerência, de continuidade em nossos procedimentos e vivemos em uma tensão entre o vivido e o imaginado, o desejado, entre razão e paixões” (BORGES, 2008, p.220). Neste sentido, compor uma biografia nos provoca a lidar, durante o processo de pesquisa e escrita, com a tensão existente entre “determinismo *versus* o fluxo caótico e aleatório de uma vida” (BORGES, 2008, p. 222).

Por isto que a recomposição de uma trajetória requer trabalhar com as versões que nos chegam acerca do biografado. Seria formular uma representação da trajetória de vida, tendo em mente – tal como assinala Vavy Pacheco Borges – que há uma “impossibilidade de se esgotar a riqueza do ‘eu’” (BORGES, 2008, p.219) – neste caso, o “eu” seria o biografado – e que temos que lidar com a continuidade (ou seja, o tempo cronológico) e com as descontinuidades que atropelam, atormentam e embaraçam as decisões e os rumos que sucedem uma trajetória de vida.

As propostas delineadas tanto em Pierre Bordieu como em Vavy Pacheco Borges, destacam a impossibilidade de biografar a vida de alguém seguindo apenas uma trajetória linear, coerente, racional e totalizante. As críticas levantadas pelo sociólogo francês e pela historiadora brasileira acima citados propõem aos historiadores pensar nas fronteiras, nos limites e nos desafios que encaram a tentativa de biografar sujeitos.

Com efeito, há elementos fundamentais em torno da escrita biográfica (e neste trabalho, refiro-me à biografia romântica):

entender como a narrativa é construída percebendo determinado sujeito nos trânsitos percorridos pelos desafios da vida, enredando a vida biografada na relação com os outros e situando em qual contexto e quais as influências que atravessam a vida do biografado. Neste aspecto, principalmente na dimensão narrativa, é que os historiadores devem se aproximar dos literatos. Não pelo sentido de fazer literatura com suas licenças poéticas, mas conseguir desenvolver uma arte na escrita que seja capaz de apreender o leitor.

E neste sentido, *ABC de Castro Alves*, é um exemplo essencial de como o historiador pode se aproximar, em certa medida, da escrita literária para construir uma narrativa que traga a sutileza da leitura e da experiência do conhecimento. Vavy Pacheco Borges sinaliza a este respeito: “Transformar a pesquisa em ato de comunicação – em geral um texto escrito – supõe indubitavelmente certa arte, e nesse momento, precisamos nos aproximar dos literatos” (BORGES, 2008, p. 227) trazendo para a escrita historiográfica um quê artístico.

Portanto, o engajamento social e político tanto de Castro Alves como de Jorge Amado, bem como o contexto em que a biografia foi produzida, demonstra como o processo que resulta na obra *ABC de Castro Alves* está permeado pelas aproximações e afinidades que se desvelam entre ambos os intelectuais da literatura brasileira. No que concerne ao olhar historiográfico é preciso retomar duas observações: a primeira relacionada ao uso da biografia romântica enquanto fonte de pesquisa histórica, na medida em que é possível fazer um estudo de mão dupla: tanto do biógrafo e das motivações que impulsionaram a tentativa de dar conta de uma trajetória, bem como do biografado. Uma segunda observação remete à arte na escrita histórica, pois é na aproximação da fronteira com a Literatura, que a História poderá recontar histórias que propiciem a experiência de uma leitura capaz de deslocar o olhar do leitor pela forma como o conhecimento é alinhavado,

fazendo com que seja possível enredar um contexto capaz de tocar, sensibilizar, atravessar e incomodar, gerando uma ruminação de ideias e situações que compõem as formações históricas.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, José Américo de. *A bagaceira*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1928.

ALVES, Antônio de Castro. *O navio negreiro. Os escravos*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2013.

AMADO, Jorge. *ABC de Castro Alves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Jubiabá*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, 360p.

_____. *Mar Morto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, 288p.

_____. *Capitães de Areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, 296p.

_____. *Gabriela, cravo e canela*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, 424p.

_____. *O cavaleiro da esperança*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, 400p.

BORDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996.

BORGES, Vavy Pacheco. Grandezas e misérias da biografia. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2008.

CARNEIRO, Edison. *Castro Alves: ensaio de compreensão*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1937.

DOSSE, François. *O desafio biográfico. Escrever uma vida*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

DADUON, Roger. Qui Biographie?. *Entretiens sur La biographie*. Carnetss Séguier, 2000. p. 56.

FILHO, Domício Proença. *Uma biografia romanceada*. ABC de Castro Alves. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GUIDIN, Marcia Ligia. Modernismo no Brasil – a 2º geração: O romance de 30. Disponível em: <<http://educacao.uol.com.br/disciplinas/portugues/modernismo-no-brasil---a-2-geracao-o-romance-de-30.htm>> Acesso em: 20 de Fevereiro de 2015.

MARQUES, Xavier. Vida de Castro Alves. 2º ed. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1924)

PEIXOTO, Afrânio. Castro Alves, o poeta e o poema. Lisboa: Livraria Aillaud & Bertrand, 1922.

SOUZA, Bruno Garcia e. Paulicéia Deslavada: José Lins do Rego e a crítica ao modernismo paulista. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, edição 77, p. 42 - 45, fev. 2012.

“SOMOS MUITOS SEVERINOS IGUAIS EM TUDO NA VIDA”: A CONSTRUÇÃO DE UM PERSONAGEM QUE REPRESENTA O HOMEM NORDESTINO.

*Maria Aline Souza Guedes
malinesguedes@gmail.com*

*Wendna Mayse Amorim Chaves
mayseamorim@hotmail.com*

“...E não há melhor resposta
que o espetáculo da vida:
vê-la desfiar seu fio
que também se chama vida,
ver a fábrica que ela mesma,
teimosamente, se fabrica,
vê-la brotar como há pouco
em nova vida explodida;
mesmo quando é assim pequena
a explosão, como a ocorrida;
mesmo quando é uma explosão
como a de pouco, franzina;
mesmo quando é a explosão
de uma vida severina”(MELO NETO, 2000, p.
80)

Em 1955 João Cabral de Melo Neto escreveu o poema *Morte e Vida Severina*. Desde que fora escrito, o poema não se esgotou e até hoje continua sensibilizando os leitores que mergulham nas suas entrelinhas e imaginam o mundo que o autor pretendia retratar. Mas, por que a poesia de Melo Neto exprime tanto sofrimento? Por qual motivo o poeta cria um personagem que serve de modelo

para retratar a vida de tantos outros nordestinos? Somos todos Severinos? Esses questionamentos conduziram nossa tentativa de refletir acerca dos problemas sociais e das condições do homem nordestino.

O poema *Morte e Vida Severina* foi elaborado e pensado para encenação no teatro *O Tablado* em 1955, a pedido da teatróloga Maria Clara Machado. A peça ganhou repercussão não apenas no país como também na Europa. Melo Neto (1920-1999) era um poeta pernambucano que viveu sua infância em meio aos engenhos de açúcar da região conhecida como Poço de Aleixo e Pascoval. Ainda na infância, teve contato com a literatura de cordel, gênero que serviu de aporte para seus escritos. Mesmo pertencente à geração regionalista de 1940, não tem, em sua escrita, as mesmas características literárias de seus contemporâneos. Por exemplo, diferentemente de Carlos Drummond, que acreditava que a poesia era um fruto de inspiração do autor, Melo Neto afirmava que a sua advinha de um trabalho racional. “(...) A poesia é uma composição. Quando eu digo composição, quero dizer uma coisa construída, planejada – de fora para dentro (...)” (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 1996, p.21)²¹.

A intensidade e a linguagem presentes no poema cabralino provoca um sentimentalismo que não encobre a realidade, mas que a faz evidente, clara, precisa “que seja tão cruel quanto a realidade que anuncia” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 282). Esta realidade é cruel no sentido de ter uma intencionalidade que evidencia a dor do outro, o sofrimento, a busca incessante da vida que a todo o momento é apregoada pela morte. É a anunciação da morte que leva o personagem Severino a emigrar para as terras do Recife seguindo Rio Capibaribe:

21 O Instituto Moreira Salles, fundado por Walther Moreira Salles é uma organização que tem por finalidade o desenvolvimento de programas culturais. Disponível em: <http://www.ims.com.br/ims/> Acesso em 12/04/2015.

O meu nome é Severino, / não tenho outro de pia.
/ Como há muitos Severinos, / que é santo de ro-
maria / deram então de me chamar / Severino de
Maria. / Mas isso ainda diz pouco: / há muitos na
freguesia. / Como então dizer quem fala / ora a
Vossas Senhorias? [...] / Mas isso ainda diz pou-
co: / se ao menos mais cinco havia / com nome
de Severino / vivendo na mesma serra / magra e
ossuda em que eu vivia [...] / Somos muitos Se-
verinos/ Iguais em tudo na vida (MELO NETO,
2000, p. 45-6).

Podemos perceber que o personagem Severino fala de fora do ambiente em que vivia, enfatizando que não vive mais, mesmo sabendo que ainda tantos outros severinos iguais a ele permaneceram na mesma “serra magra e ossuda” que ele já habitou. O sertanejo olha seu passado fora dessa realidade e, no decorrer da narrativa, toma sua própria história de vida como referência para descrever a dura caminhada de seus pares, retratados no poema como pertencentes à mesma vida Severina. A identidade de Severino nasce dos problemas que os sertanejos enfrentam com a seca: fome, doença; com os flagelos que cercam a vida de inúmeros severinos que muitas vezes não veem saída para tanto sofrimento e se entregam à morte.

Dessa forma, o personagem Severino é uma metonímia que evidencia situações características, comuns com outros sertanejos. A palavra Severino foi pensada pelo autor como um nome próprio e ao mesmo tempo comum e que em seu diminutivo representa severo. Uma vida severa, severina. Em Morte e Vida Severina, o personagem é um sertanejo amargurado, solitário, sofrido e esperançoso que parte do sertão para a capital Recife em busca de uma vida melhor, pois, em sua terra natal a vida é cruel e a morte vem cedo.

O Rio Capibaribe, guia do retirante é, em alguns momentos, tão pobre quanto o homem que o segue quando a seca se anuncia, findando, assim, seu percurso e ditando o destino de Severino que, devido a este fenômeno, pensa em abandonar sua caminhada e entregar-se aos desígnios que a vida quer lhe propor: a morte. Severino vê “que o Capibaribe, / como os rios lá de cima, / é tão pobre que nem sempre / pode cumprir sua sina / e no verão também corta, / com pernas que não caminham” (MELO NETO, 2000, p. 51). Nessa passagem do poema vemos evidenciado o medo do retirante que, assim como o rio, que é tão pobre quanto ele, pode não cumprir sua trajetória. É possível deduzir que o rio seja uma alusão ao personagem ao notarmos as características atribuídas a ambos: um carente de recursos necessários à manutenção da vida, o outro, de chuvas para seguir seu curso.

A severinidade enfatizada pelo autor revela uma realidade que ele conhece e, embora não tenha feito parte dela diretamente, manteve-se próximo pelo fato de ser nordestino e de ter tido a oportunidade de experimentar, mesmo que de fora, o cotidiano de muitos homens e mulheres que atravessaram, durante toda a vida, períodos difíceis. Na verdade, Melo Neto pretendia comunicar uma realidade social vivenciada por inúmeros nordestinos que se arriscavam fugindo da seca à procura de uma vida melhor. Embora ele não especifique a época em que a seca descrita no poema se passou, podemos inferir que Melo Neto referiu-se a uma seca atemporal, encarada em diversos momentos por tantos nordestinos, seja no momento em que escreveu a obra, seja referente a tantas outras secas passadas.

Em 1950, década que o poema foi escrito, o Brasil, influenciado pela prosperidade econômica do pós-guerra, inseria-se num contexto de grandes transformações que cercavam os campos políticos, econômicos, sociais e culturais. Junto a esse processo de modernização foi erguido um novo padrão de vida, assim como

a arquitetura ergueu novas formas de habitar e ocupar os espaços divididos com os grandes centros industriais que vinham compor esse cenário de desenvolvimento e progresso. Segundo Mônica Almeida Kornis “os chamados ‘anos dourados’ que consagraram o governo de Kubitschek acabaram englobando um conjunto de mudanças sociais e manifestações artísticas e culturais que ocorreram dentro de um debate mais geral sobre a reconstrução nacional, em curso desde o início dos anos 50 até os primeiros anos da década seguinte” (KORNIS, Mônica. Disponível em <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Sociedade/Anos1950>. Acesso 30/06/2015).

É provável que a escrita de Melo Neto fosse direcionada a um discurso específico que enaltecia a nova forma de olhar e pensar o Brasil, muito envolvido na busca pelo crescimento e avanços econômicos que o colocaria em um patamar distinto. Com isso, partimos do entendimento de que o autor teceu uma crítica quando mostrou o cenário que se expressava em alguns lugares do país que, por um tempo, ficaram relegados ao esquecimento, dentre eles o Nordeste. Ao mesmo tempo em que o Brasil vivia uma expansão e ascensão desenvolvimentista com o objetivo de gerar resultados positivos, tinha-se um contraste social alarmante que se pretendia camuflar.

Um aspecto relevante no poema é a relação com a cultura cristã. O personagem, ao sair de casa, tem consciência de que o caminho a seguir é longo e incerto. Pra isso, diz ter aprendido a ladainha por onde vai passar:

Antes de sair de casa / aprendi a ladainha / das
vilas que vou passar / na minha longa descida. /
Sei que há muitas vilas grandes / cidades que elas
são ditas; / sei que há simples arruados, / sei que
há vilas pequeninas / todas formando um rosário

/ cujas contas fossem vilas, / todas formando um rosário / de que a estrada fosse a linha (MELO NETO, 2000, p. 50).

Cada lugar que se apresenta aos olhos do retirante, desde as cidades às pequenas vilas, são as contas de um rosário; cada um desses lugares por onde Severino passou é uma Ave Maria rezada que lhe dá a sensação de que sua trajetória em breve se finda. Antes de chegar ao seu destino final, o personagem encontra pelo caminho a morte como única saída para a miséria. Durante seu trajeto, se depara com funerais de outros severinos que, como ele, fazem parte de um espaço social marcado pelo flagelo da seca, da fome e da desilusão: “– Finado Severino, / quando passares em Jordão / e os demônios lhe atalharem / perguntando o que é que levas... / – Dize que levas cera, / capuz e cordão / mais a Virgem da Conceição / Dize que levas somente / coisas do não: / fome, sede, privação” (MELO NETO, 2000, p. 52).

O personagem segue sua caminhada desiludido, levando consigo somente as “coisas do não”: fome, sede e privação. Seu desejo é chegar logo à cidade do Recife e encontrar trabalho, objetivo de todo retirante que emigra em busca de melhores condições de vida. Mas, Severino, durante sua jornada, nada encontra pelo caminho que lhe sirva de trabalho: sabe fazer de tudo, contudo, não sabe rezar excelências para um morto, pois, cada conta do rosário por onde passava, o ofício que se tinha era ganhar a vida com a morte. “como aqui a morte é tanta, / só é possível trabalhar / nessas profissões que fazem / da morte ofício ou bazar” (MELO NETO, 2000, p. 57). Aqui percebemos mais uma vez a negação da vida e a constante presença da morte.

A cidade que Severino almeja chegar tem muitos cenários para explorarmos. Embora Recife fosse uma cidade com certo grau de desenvolvimento, com suas ruas e avenidas largas, indústrias,

prédios e casarões, a realidade que esperava por Severino não era essa. Mesmo com todos esses lugares sociais que pertencem às classes mais abastadas, Severino não fazia parte dela. A cidade, ao mesmo tempo em que se apresentava como um lugar de prosperidade, tinha, em seu interior, os mocambos, os lugares próprios para serem habitados por pessoas iguais à Severino: “E chegando, aprendo que, / nessa viagem que eu fazia, / sem saber desde o Sertão, / meu próprio enterro eu seguia. / Só que devo ter chegado / adiantado de uns dias; / o enterro espera na porta: / o morto ainda está com vida” (MELO NETO, 2000, p. 69).

Nessa passagem do poema é possível perceber que o personagem já não tem mais esperança e tem consciência de que sua morte é certa. Desde que saiu do interior, ele percebe que pouco conseguiu e que a vida na cidade é próxima da que ele vivia em sua terra natal. A fala do retirante evidencia a situação econômica do interior, sem recursos, que lhe faz viver sob péssimas condições de vida.

Diante de toda a desgraça enfrentada por Severino, ele decide então encerrar seu destino: “Seu José, Mestre Carpina, / que diferença faria / se em vez de continuar / tomasse a melhor saída: / a de saltar, numa noite, / fora da ponte e da vida?” (MELO NETO, 2000, p. 72). A verdade posta pelo autor para retratar a vida de tantos nordestinos que se jogam “fora da ponte e da vida” é a que Severino vive: *não há saída. Por isso, autor criou uma imagem de um Nordeste fadado ao caos, à seca, que abriga em seus limites milhares de severinos que morrem “de fome um pouco por dia e de velhice antes dos trinta”*. Melo Neto pretendeu denunciar uma condição social que afeta muitas pessoas, debruçando seu olhar sobre essa temática para mostrar ao público leitor uma realidade latente, que ele conhece de perto, mas que muitos nunca notaram.

O autor, quando trouxe para o poema a anunciação da vida a partir do nascimento do filho de Seu José, Mestre Carpina mostrou a valorização da vida, enfatizando que vale a pena seguir em

frente. Segundo Albuquerque Jr. “usando o mesmo processo de inversão, em Morte e Vida Severina ele toma forma do auto de natal para, em vez de afirmar a esperança na vida eterna, na vida após a morte, no nascimento do Salvador, afirmar a esperança na vida terrena, mesmo que esta seja severina” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, 289).

A vida, embora cheia de percalços, precisa ser encarada com determinação. E a redenção de Severino traz um novo rosto para o homem que vive diante das adversidades da vida. Percebe-se que Melo Neto esteve inserido em sua sociedade e procurou, ao criar o personagem Severino, criticar a realidade posta em seu tempo, com tantos problemas sociais. É preciso ter sensibilidade para olhar a vida de maneira pura e simples, pois ela convive diariamente com inúmeras dualidades: a morte e a vida, a doença e a saúde, a fome e a abundância, a tristeza e a felicidade, a dor e a alegria.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. *A invenção do nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez. 1999.

Biografia de João Cabral de Melo Neto. Disponível em: (<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=674&sid=337>) Acesso em: 30/06/2015.

FARGE, Arlete. *Lugares para a História*. Tradução: Fernando Scheibe. Autentica Editora, São Paulo, 2011.

GALVE, Fernanda Rodrigues. *Ser(tão) Severino: memórias poéticas de João Cabral de Melo Neto (1950-1960)*. Dissertação apresentada na PUC-SP, 2006 (Disponível em: http://www.sapiencia.pucsp.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=4095 Acesso em 13/04/2015).

Instituto Moreira Salles. Disponível em: (<http://www.ims.com.br/ims/>) Acesso em: 12/04/2015.

KORNIS, Mônica Almeida. *Sociedade e cultura nos anos 1950*. (Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Sociedade/Anos1950> Acesso em: 30/06/2015).

MELO NETO, João Cabral de. *Morte e Vida Severina e outros poemas para vozes*. 4. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

Resumo da obra *Morte e Vida Severina* feita por Fernando Marcílio, mestre em Teoria Literária pela Unicamp. Disponível em: (<http://educacao.globo.com/literatura/assunto/resumos-de-livros/morte-e-vida-severina.html>) Acesso em: 12/04/2015.

VILLA, Marco Antônio. *Vida e morte no sertão*. História das secas no Nordeste nos séculos XIX e XX. São Paulo: Editora Ática, 2001.

O AUTO DA COMPADECIDA: UMA DAS CONTRIBUIÇÕES DE ARIANO SUASSUNA PARA A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DO NORDESTE

*José Adriano Oliveira
adrianooliveira33@gmail.com*

*Roberta dos Santos Araújo
robertinhasantos92@hotmail.com*

O Nordeste brasileiro é marcado por uma série de este-reótipos que caracterizam o comportamento, alimentação, hábi-tos e práticas religiosas e de exercício de autoridade, assim como a realidade social e espacial de um modo homogêneo. Podemos compreender este Nordeste segundo Albuquerque Júnior como uma invenção imagético-discursiva projetada pelas oligarquias locais, com o intuito de dar visibilidade à região, anteriormente conhecida como Norte e que, a partir dos anos 1920 passara a ser chamada de Nordeste, que enfrentava dificuldades advindas de uma crítica seca que assolava a sua população e, além disso, passava por um momento em que o Sul do país se desenvolvia e assumia a posição econômica central do país. Ainda segundo o autor, essa invenção foi legitimada por intelectuais locais, mú-sicos, pintores, escritores, literatos que, através de suas obras, contribuíram para a invenção da imagem de um Nordeste neces-sitado de atenção das autoridades, de um Nordeste pobre e seco que precisava ser visto e legitimado como uma região carente. Esses intelectuais estavam compactuando e contribuindo com a indústria da seca²² para a obtenção de recursos que mudariam a realidade da região (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2009). Den-

22 A indústria da seca- esse é o nome dado ao fato de elites se aproveitarem da seca no Nordeste como forma de angariar recursos econômicos para si.

tre esses intelectuais está a figura de Ariano Suassuna²³ que, com suas obras literárias, contribuiu de maneira importante para a construção do Nordeste. Este texto visa analisar e identificar qual o Nordeste apresentado pelo literato a partir de seu livro *O auto da Compadecida* (1955). Que Nordeste apreendemos após a leitura da obra, de qual maneira essa região é colocada? Quais aspectos da sociedade e da cultura nordestina ele enfatizou? Enfim, qual a imagem do Nordeste construída por Suassuna?

O cenário escolhido por Ariano Suassuna para ambientar *O auto da Compadecida* foi a cidade de Taperoá, que fica no sertão da Paraíba, localidade de clima quente, solo arenoso e de pouca predominância de chuvas. Essas características edificam um cenário rural. As dificuldades advindas da seca que assolou a região podem ser percebidas na obra no tocante aos principais personagens, João Grilo e Chicó, dois jovens pobres que vivenciam as dificuldades do sertão paraibano em busca de sobrevivência em meio ao caos da seca. No trecho a seguir, Suassuna visibiliza essa realidade:

JOÃO GRILO

Vocês são uns pamonhas, qualquer coisinha estão arriando. Não vê que tiveram tudo na terra?

Se tivessem tido que aguentar o rojão de João Grilo, passando fome e comendo macambira na seca, garanto que tinham mais coragem (SUASSUNA, 1990, p.35).

23 Ariano Suassuna nasceu em Nossa Senhora das Neves, atual João Pessoa capitão paraibana, desde muito jovem participou de teatro de mamolengos, após formar-se em Direito pela UFPE (Universidade Federal de Pernambuco) dedica-se mais e mais à vida de dramaturgo, após período de doença regressa à cidade paraibana de Taperoá onde passou sua infância e escreve a obra que o consagra *O Auto da Compadecida*. Membro fundador do movimento Armorial e pertencente ao movimento literário modernista, por toda a sua contribuição à literatura foi convidado a se juntar ao seletivo grupo da Academia Brasileira de Letras no ano de 1989.

São perceptíveis, no trecho acima, as dificuldades enfrentadas pelo personagem João Grilo por viver em uma região castigada pela falta de chuvas, região essa que é carente de água e alimentos, onde, segundo Suassuna, o cidadão, para não morrer de fome, tem que se alimentar com macambira. O ato de comer a macambira, planta tipicamente usada para alimentação animal, indica a tomada de providências extremas para a sobrevivência diante da fome. Podemos perceber nessa passagem da obra uma impressão, construída pelo autor, de um Nordeste seco, pobre e esquecido por Deus e pelas autoridades.

O Nordeste dos coronéis também é representado. Suassuna, ao mesmo tempo em que evidencia a precariedade da vida no sertão, mostra a atuação dos coronéis na região: a emblemática figura do Majó Antônio Moraes é uma representação do “proprietário rural onde a massa humana tira a subsistência de suas terras e ainda vive no mais lamentável estado de pobreza, ignorância e abandono, em contraste com a riqueza do coronel” (LEAL, 2012, P.46), mostrando a liderança, medo e domínio que eram exercidos pela figura do coronel no Nordeste. O coronelismo tem como principais características o poder do grande latifundiário, as trocas de favores entre o coronel e as demais camadas sociais e o mandonismo. O trecho a seguir exemplifica essa realidade.

JOÃO GRILO

É, Chicó, o padre tem razão. Quem vai ficar engraçado é ele e uma coisa é o motor do major Antônio Moraes e outra benzer o cachorro do major Antônio Moraes.

PADRE, mão em concha no ouvido

Como?

JOÃO GRILO

Eu disse que uma coisa era o motor e outra o cachorro do major Antônio Moraes.

PADRE

E o dono do cachorro de quem vocês estão falando é Antônio Moraes?

JOÃO GRILO

É. Eu não queria vir, com medo de que o senhor se zangasse, mas o major é rico e poderoso e eu trabalho na mina dele. Com medo de perder meu emprego, fui forçado a obedecer, mas disse a Chico: o padre vai se zangar.

PADRE, desfazendo-se em sorrisos:

Zangar nada, João! Quem é um ministro de Deus para ter direito de se zangar? Falei por falar, mas também vocês não tinham dito de quem era o cachorro!

JOÃO GRILO, cortante

Quer dizer que benze, não é? (SUASSUNA. 1990, pp. 20-21).

A citação mostra a relação de poder entre o Majó Antônio Moraes e os seus subordinados moradores da cidade de Taperoá, através do embate travado entre João Grilo e padre João, o primeiro, na tentativa de conseguir a benção para o cachorro do padeiro, para obter êxito apela dizendo que o cachorro é de propriedade do Majó, e imediatamente o padre resolve benzer o animal. Neste trecho fica claro o poder exercido pelo coronel e a submissão a qual sociedade e clero estavam sujeitos. João Grilo evidencia, em sua fala, o poder do coronel, ciente de que, ao saber que o animal pertencia ao mesmo, o padre não hesitaria em fazer a benção.

Nordeste da seca, da fome, dos coronéis e do cangaço, o leitor do *O auto da Compadecida* se deparará com a região dos cangaceiros sanguinários, que aterrorizavam as cidades do interior, roubavam e saqueavam, destruíam tudo e fugiam impunes, pois a polícia não ficava pra enfrentar o inimigo forasteiro. Suassuna não poupou características violentas para configurar o cangaceiro que,

na peça, é chamado de Severino de Aracajú. A sua brutalidade e violência amedronta os moradores de Taperoá:

BISPO

O barulho era de tiro.

MULHER, entrando, assombrada.

Valha-me Deus! Ai, meu marido de minha alma, vai morrer todo mundo agora. Socorro, Senhor Bispo.

BISPO

Que há? Que é isso? Que barulho!

MULHER

É Severino do Aracaju, que entrou na cidade com um cabra e vem para cá roubar a igreja.

PADRE

Ave-Maria! Valha-me Nossa Senhora!

BISPO

Quem é Severino do Aracaju?

SACRISTÃO

Um cangaceiro, um homem horrível.

BISPO, à mulher.

Chame a polícia.

MULHER

A polícia correu.

BISPO

Correu?

MULHER

E então? Informaram-se por onde ele vinha e saíram exatamente pelo outro lado (SUASSUNA, 1990, p.74).

A emblemática figura do cangaceiro está presente de forma intensa na obra de Suassuna. Personagens característicos da região Nordeste, os cangaceiros “lutavam de armas nas mãos contra a fome e a miséria que aumentavam com a seca” (FACÓ, 2008, p.34), mas nas suas lutas prevalecia a violência, e é exata-

mente o lado perverso que é elucidado pelo autor. A entrada em Taperoá de Severino de Aracajú junto com seus homens causa terror em todos. O desfecho da trama se dá no julgamento final, lugar para onde todos foram mandados por meio dos rifles dos cangaceiros, ratificando a imagem violenta e cruel dos personagens. Ao mesmo tempo em que os cangaceiros são tidos como violentos, eles também são representados como vítimas da mesma realidade que atinge os demais personagens, estes fazem da violência uma forma de resistir à pobreza e à fome, assim pelejaram também pela vida, lutando contra as mazelas da seca usando as armas que possuem.

Sertão, coronelismo, cangaço, é perceptível a predominância de uma ambientação rural na obra de Suassuna, o Nordeste que ele nos apresentou é predominantemente de trabalhadores do campo, agreste, lugar sem intervenção dos avanços tecnológicos, de uma vivência simples, igrejinha modesta, moradores acanhados e de forte relação com um passado arcaico; características típicas da indústria da seca: a linguagem, os ambientes, os personagens apresentam-nos essa realidade. A religiosidade é outro fator preponderante no Nordeste construído por Suassuna e é fortemente influenciada pelo catolicismo popular: a Compadecida, julgamento final, céu, inferno são atributos que ilustram esse aspecto na obra.

O Nordeste de Suassuna é o rural, tradicionalista e sincrético, a contribuição do literato para a invenção da região é expressiva, porém ela vem compor o legado de estereótipos gestado pelos políticos e pelos demais intelectuais nordestinos que se empenharam para construir a imagem de um Nordeste castigado pela seca, pela fome, com povo miserável e sofredor, estereótipo esse que serviu e serve ainda nos dias atuais para caracterizar essa região do país. A versão da região apresentada na obra é carregada de características sertanejas, arcaicas, sacras e rurais. O Nordeste de Suassuna na referida literatura, é o Nordeste dos cangaceiros,

dos coronéis que oprimem os pobres, do sincretismo religioso, da aversão ao moderno e apego à tradição, de uma região seca, com solo batido, fome e miséria.

O Nordeste fabricado pelo dramaturgo paraibano contribuiu para a criação de uma “identidade” do povo nordestino, identidade essa que foi e ainda é aceita por muitos de nossos conterrâneos. Aquilo que Albuquerque Junior denomina de “masoquismo”, uma vez que aceitamos e nos orgulhamos dessa condição de vítimas, de derrotados e de vencidos. O Nordeste rural e arcaico de Ariano apresentado em *O auto da Compadecida* é apenas um dentre tantos que foram forjados ao longo dos anos através de práticas discursivas e não discursivas.

O conteúdo da obra nos transmite um pensamento que contempla as diversas esferas no cenário rural nordestino: o econômico, o canônico e o político paraibano, típico de interior. A partir destas afirmativas, a construção literária colabora para a maior intenção do discurso do regionalismo nordestino: mostrar a miséria, a fome e a desgraça desse povo, usando da generalização e vitimização. Discurso esse construído e adotado pelos próprios nordestinos e utilizado para exultar o Nordeste e estimular a adoção dessa construção imagética, com orgulho, deixando a população à mercê de um ideário elitista. Invenção imagético-discursiva que vitimou o nordestino, inferiorizou a região, que legitimou e legitima a discriminação que sofremos por parte de moradores de outras regiões do país.

REFERÊNCIAS

Academia Brasileira de Letras, Membros, Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=540>> Acesso em: 14/05/2015.

ALBUQUERQUE, Jr., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 4.ed. rev. São Paulo: Cortez, 2009.

FACÓ, Rui. *Cangaceiros e fanáticos: gênese e lutas*. 1ª.ed. Rio de Janeiro: UFRJ,2008.

LEAL, Vitor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil*. 4ª.ed. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

Prefeitura Municipal de Taperoá. Historia, Disponível em: <http://www.taperoa.pb.gov.br/a_cidade/historia> Acesso em: 14/05/201

SUASSUANA, Ariano. *O auto da Compadecida*. 21.ed. Rio de Janeiro: Agir, 1985.

EU E ELES (1970): ESCRITOS DE MEMÓRIA, ENTRELACES POLÍTICOS E INTELECTUAIS EM JOSÉ AMÉRICO DE ALMEIDA

Janáina Leandro Ferreira
inaleandroferreira@hotmail.com

Este artigo tem como objetivo problematizar os escritos de José Américo de Almeida, analisar, nas suas narrativas, a articulação do mesmo como homem público e refletir acerca das representações construídas por Almeida sobre o espaço paraibano a partir de suas experiências e dos relatos de espaço representados em suas memórias. Entendemos que os relatos são capazes de produzir geografias de ações, organizando espaços, que, por sua vez, são derivados de lugares instaurados a partir de uma ordem regida por interesses bem definidos. De acordo com Certeau (2009), “o relato com seu papel descritivo é mais que uma fixação, é um ato culturalmente criador, assim sendo, fundador de espaços” (CERTEAU, 2009, p.191). O espaço produzido pelas narrativas, neste caso, guia nossas problemáticas em sua articulação com os interesses políticos do autor, Américo de Almeida.

Assim, analisaremos algumas cartas, relatórios e trechos dos inscritos memorialistas do autor em *Eu e eles*²⁴ (1970). “Uma súmula de vida” é assim que inicia a descrição de suas vivências como homem público, em meio às linhas descritas estrategicamente. Admite narrar apenas os “fatos que representarem uma

24 *Eu e Eles*, publicado em 1970 pela editora a União, obra de cunho memorialista onde Almeida pretende deixar para a posteridade “impressões” construídas pelo autor sobre sua vida, tramas, e encontros em ambientes que atuou como político e intelectual com *Eles* (Getúlio Vargas, Virgílio de Melo Franco, Augusto dos Anjos, Epitácio Pessoa, José Lins do Rêgo, Graça Aranha, João Cabral de Melo Neto, Assis Chateaubriand).

exterioridade do eu” (ALMEIDA, 1994, p. 7). Cabe aqui fazer alguns apontamentos da vida pública de Almeida para o melhor entendimento das questões que propomos tratar. Pensar, como propõe Chatier (1990), como José Américo de Almeida produziu, ao narrar, estratégias de grupo e interesses que anunciaram, em seus escritos, “um campo de competições nas representações desse espaço que se anuncia em termos de concorrência, poder e luta constante” (p.17).

José Américo de Almeida nasceu no engenho Olho D’água, em Areia. Inicialmente conhecida como Sertão de Bruxaxá, Areia constituía a segunda Comarca do Estado paraibano, da qual fazia parte a cidade de Campina Grande. Ao longo do século XIX a cidade firmou-se como grande centro irradiador influente no campo das artes e de relevantes nomes da política do Estado. De acordo com Assis (2005), Areia teve atividade literária relevante com inserções na política e na economia paraibana. Escritores como Maximiano Lopes Machado, Horácio de Almeida, Simeão Leal, Octacílio de Albuquerque e o próprio José Américo de Almeida integravam os nomes de uma elite intelectual local. O ambiente político/cultural em que José Américo de Almeida estava inserido nos ajuda a pensar a sua atuação posterior como político e intelectual atuante. Filho de família proeminente na política, na economia e no clero, iniciou seus estudos em casa e, aos nove anos de idade, deixou o convívio do engenho e foi continuar seus estudos com o tio padre Odilon Benvindo de Almeida, na cidade. Em 1902 ingressou no Seminário Diocesano da Paraíba e lá permaneceu por mais dois anos, até que, convencido de que não havia nascido para o sacerdócio, acabou abandonando a ideia de tornar-se padre. Logo ao sair do Seminário submeteu-se aos exames do Liceu Paraibano e, posteriormente, ingressou na Faculdade de Direito do Recife (ASSIS, 2005).

Almeida se autodefiniu em vários momentos, como afeito às letras e à vida pública, como predestinado a converter-se aos dons políticos e intelectuais. Algumas questões nos tocam neste sentido: Quem era José Américo de Almeida? Quando escreveu? Para quem escreveu? E quais as suas expectativas? De acordo com o que relatou em seus discursos memorialistas, Almeida, estrategicamente se colocou como homem de uma personalidade que madrugou para as coisas políticas e públicas: “desde cedo comecei a demonstrar o que seria como homem. Creio mesmo que em quase nada mudei; a diferença está entre a pedra bruta e a pedra polida” (ALMEIDA, 1994, p. 7). Ao territorializar um espaço para si, Almeida usou de artifícios narrativos que forjaram uma imagem da sua pessoa pública, naturalizando suas aptidões para o trabalho intelectual e para atuação política, inaugurando e demarcando um lugar para si através de suas memórias. Uma passagem bastante emblemática e que tem presença marcante nas lembranças que fez da sua infância na fazenda, tem uma significação bastante interessante da estratégia narrativa utilizada por Almeida ao descrever a si. Vejamos:

Para que eu não fosse à bodega, à beira da estrada, um ponto frequentado por vagabundos e bêbados, inventaram que transitava por lá, pegando menino, uma bruxa chamada Maria Cação. Aterrorizado, fugi do local. Mas, quando me apontaram como tal uma preta aluada que ia passando, não tive dúvidas. Já não era o invisível, o mistério que me perseguia. Ali estava em pessoa a inimiga, como um desafio. Fui a ela. Correu e lancei-me atrás, com uma vara na mão descompondo, até que me agarraram. E perdi o medo pelo resto da vida. Quando me ofereci a meu pai para tanger os bois no engenho, êle me olhou o tamanho e sorriu. Zombava do pirralho de menos de sete

anos que pretendia fazer um serviço de adulto. Tanto bati que êle anuiu. Deixava-me ficar o dia inteiro empoeirado na almanjarra, empunhando a macaca, a gritar com os bois, cheio de autoridade. Com minha voz infantil fazia a junta andar: ei, boi! Fazia a junta parar: ô-ô-ô. Estava no meu poder toda aquela engrenagem ignorante e preguiçosa. Era o gosto precoce pelo trabalho e do mando (ALMEIDA, 1994, p.8).

Destemido, e prematuramente afeito aos serviços adultos, à autoridade e ao mando, a descrição do menino Almeida, construída por ele mesmo, muito que se assemelha com a construção da imagem pública do adulto que articulou as experiências vivenciadas e as relações sociais e políticas que o envolveram e que repercutiram em grande parte de suas obras literárias. É impraticável, pois, a dissociação da atuação política do autor, como algo que ressoa em toda a sua produção. Neste sentido, a captação espacial memorável descrita por José Américo de Almeida em *Eu e Eles* (1970) está escrita em um processo que inscreve uma articulação, como problematiza Certeau (2009), que vai dar passagem ao outro com a lei do ser e a do lugar, já que, “praticar o espaço é repetir a experiência jubilatória e silenciosa da infância, é, no lugar, *ser outro e passar ao outro*” (CERTEAU, 2009. p. 177).

Assim, há, pois, uma relação de quem inscreve e territorializa um espaço consigo mesmo e as alterações internas que a ocupação de um lugar propõe (jogos, desdobramentos, lutas de representação), desta forma, se proliferam determinadas práticas de espaço, inundando e articulando espaços privados e públicos, criando uma “metaforização”.

A articulação do autor com o seu *lugar social* e institucional nos permite pensar a construção desse espaço como produtor de sentidos, na importância do lugar que ocupa no mundo (insti-

tucional, político, intelectual e econômico) como interferindo na produção de sentidos que descreve o espaço exercendo maneiras de *passar ao outro* a partir das práticas que produzem determinado lugar. Entendemos que um espaço é construído historicamente a partir de relações e lutas de representação que são forjadas em determinado contexto e com interesses específicos, é a partir dessas premissas que tentamos compreender qual o espaço intelectual e político que Almeida fabrica para si, e como este repercutirá na produção intelectual do autor.

Em outra passagem de suas memórias José Américo “recorda” suas idas e vindas, sua vida transeunte desde cedo, que percorre espaços diferenciados, o que permitiu que essas *experiências*²⁵ acabem sendo representadas em suas narrativas e interferindo na narração de suas memórias. Instalado com a família na cidade para ser educado juntamente com os demais irmãos, aos cuidados do tio Odilon Benvido de Almeida, Américo de Almeida se descreveu como facilmente acomodado e adaptando-se com facilidade às mudanças de destino. Construiu-se como um estudante não muito bom: “tirava boas notas, porém não brilhava” (ALMEIDA, 1994, p.13). Construiu-se também como alguém que devorava com ardor e entusiasmo todos os livros que alcançava e deixava à margem as matérias do curso. Descrevendo um episódio em que havia no Seminário decorado um discurso que poderia falar de improviso, astuciosamente diz que fazia as defesas do júri na Faculdade de Direito, reutilizando-o. Os predicados de bom orador de fato lhe renderiam boa fama na vida política, que, junto às articulações com grupos políticos locais e membro dessa elite político/ intelectual, lhe faria obter cargos de prestígio.

25 Pensamos o conceito de experiência espacial de acordo com o que propõe o geógrafo Yi Fu Tuan (1983), na perspectiva de pensar como os homens constroem a partir de experiências particulares a realidade, articulando toda a complexidade de sentimentos em relação à experimentação dos espaços vivenciados, de maneiras variadas, invocando toda a complexidade dos sentidos: olfato, paladar, tato e a percepção visual.

Em 1907, ainda como estudante de Direito, Almeida iniciou sua vida pública ao apoiar a candidatura de Gama e Melo e Simeão Leal contra seu tio Walfredo Leal “iniciei na política fazendo oposição ao governo do meu tio e dando trabalho nas campanhas do município” (ALMEIDA, 1994, p 14). Após formatura foi nomeado para Promotoria Pública da Comarca de Sousa, no sertão paraibano, essa experiência teria lhe trazido um contato mais intenso com o sertão. Nomeado à Procuradoria-Geral do Estado aos 23 anos, lá passou onze anos no cargo dedicado aos estudos de uma diversificada gama de leituras, segundo Assis (2005) este tempo contribuiu significativamente para a redação de *A Paraíba e seus problemas* (1923). A participação direta no movimento de 1930 é algo que se encontra presente de forma intensa em suas memórias de Almeida. Sobre a revolução de 4 de outubro o autor relata:

Fui aclamado Interventor da Paraíba e Chefe do Governo provisório do Norte até a posse de Getúlio Vargas. Saí com Juarez Távora, Chefe Militar do Movimento, pelos Estados do Nordeste, num avião da Latecoere, até o Pará, dando posse aos interventores que nomeara. Esquecido da luta estendi a mão aos vencidos, não permitindo que se derramasse mais sangue. E, em 1934, já provinha o conagraçamento político que pacificou o Estado (ALMEIDA, 1994, p.22).

Neste trecho ele descreveu a sua participação do movimento de 30, ao qual após a eclosão vitoriosa por parte do governo central e dos aliados foi nomeado interventor dos governos revolucionários do Norte neste mesmo período, assumindo o Ministério de Viação e Obras Públicas.

Esses fatos são importantes, pois foi da experiência nesses cargos políticos que Almeida investiria político/ intelectualmen-

te na produção de suas obras e aparecem como lapsos de memória em *Eu e eles* (1970). Um exemplo destacável é a passagem em que o autor descreve a experiência de escrita da *Paraíba e seus problemas* (1923), “essa vida retirada serviu-me para sistematizar meus estudos (...) fiquei preparado para escrever a PARAÍBA E SEUS PROBLEMAS, o que tenho de melhor, embora um pouco enfático” (ALMEIDA, 1994, p.17).

É com *A Paraíba e seus problemas* (1923) que José Américo de Almeida, como representante do intelectual “engajado”, chamou para si a responsabilidade de reforma social, na tentativa de colocar a Paraíba em meio ao debate que proclamava uma nova política de investimentos para região. Albuquerque Junior (2011) trouxe debates pertinentes no sentido de pensar como os discursos políticos por parte dos representantes dos estados do Norte a partir da década de 1920: de forma mais organizada, começaram a agrupar-se em torno de temas que sensibilizassem a opinião pública nacional para abrir *locus* institucionais. A seca, por exemplo, apesar de ter sido um problema que de fato levou muitos “pobres” do “Norte” à morte e à miséria, foi utilizada discursivamente como tema privilegiado no plano cultural e em obras sociológicas e artísticas de filhos da elite decadente dessa região. Segundo o autor, um momento de desterritorialização política, econômica e cultural diante de um novo centro irradiador econômico e de ideias: São Paulo. Os filhos dos antigos senhores de engenhos, que, no plano cultural, buscavam resgatar um passado da glória da região.

Um discurso de 1951 proferido por Almeida à Gilberto Freyre denotava a nítida articulação pessoal e intelectual entre o pensamento sociológico freyriano e a influencia modernista do regionalismo nas obras de José Américo de Almeida em um espaço cultural partilhado pelos dois autores. Freyre foi o principal articulador do enfoque cultural dado à região a partir da emergência

do regionalismo como ferramenta de reterritorialização cultural, política e econômica na emergência de um discurso sobre o Nordeste. Exaltando a figura do professor Gilberto Freyre, como Almeida mesmo o denominou, homem de Pernambuco e do Brasil em suas esferas mais amplas, pela irradiação de seu espírito afetivo por nossa terra, Almeida afirmou:

Amigo de paraibanos - de Assis Chateaubriand, de José Lins do Rego, de Olívio Montenegro e meu amigo - converteu-se Êle, afinal, por esse liame sentimental, num grande amigo da Paraíba. E inspirado por essa inclinação, achou bem por guardar aqui, numa casa sem dono por que é de todos, uma dádiva que pelas suas proposições, não caberia em sua casa de Apipucos. Saiu à tela do palácio do Governo de Moçambique para o palácio do Governo da Paraíba de um continente para outro, nas mãos dos mensageiros e interpretes de antigas de raças que se encontraram em nossas origens, unindo-se numa só raça. (...) um quadro que valerá por si, mas que doado por Gilberto Freyre, tem maior significação (ALMEIDA, PI/Doc. 064. p. 55).

Almeida, ao narrar em seu discurso a doação de uma tela por Gilberto Freyre, presente de dirigentes do Governo de Moçambique ao pernambucano, não disfarçou a empatia e admiração intelectual e estética pela produção do amigo. A influência de Gilberto Freyre e de Euclides da Cunha nas obras de Américo de Almeida é nítida, no sentido de trazer uma argumentação baseada nas teorias eugenistas, concepções de meio/espço numa perspectiva naturalistas/modernista são traços marcantes na estética literária do paraibano Américo de Almeida, ressoando em seu olhar sob o que narra e descreve.

Ao rememorar suas experiências pessoais e de sua vida política, Almeida, privilegia alguns acontecimentos que frequentemente construiu em suas memórias. Ao relatar esses fatos, o autor, acaba fixando um lugar para si e instituindo espaços, na articulação de suas experiências, como político. No seu relato memorialista, *Eu e Eles* (1970), a experiência com o Ministério da Viação é privilegiada em sua narração. Especialmente, porque, são nesses momentos do relato em que o autor Almeida desenha um lugar para o espaço sertanejo e para si como “designado” a dar assistência aos “miseráveis” que sofriam com a escassez de chuvas:

Mal entro no Ministério, mandei verificar o saldo existente, havendo apenas disponíveis a importância de mil contos de réis. Já tive ocasião de dizer: tudo poderia se acabar. O dinheiro que houvesse eu tiraria para matar a fome de brasileiros. Redigi um decreto-lei de abertura de crédito correspondente a esse total e, feito isso, corri ao Catete, levando o papel na mão. O chefe do Governo não se negou a assiná-lo. Comuniquei-lhe então, que estava disposto a ir estudar, pessoalmente, os aspectos da crise para poder aplicar as medidas indicadas com o que concordou (ALMEIDA, 1994, p.35).

A construção de um caráter assistencialista é notável na descrição do autor ao narrar o flagelo da seca; mais que isso, ao trazer suas experiências políticas nos relatos, o autor, a partir de uma visão paternalista, deixar claro as características peculiares do Estado pós-trinta, o que residia na forte intervenção do Estado em contrapartida com a pouca ação política da população. O espaço sob uma visão naturalizada do meio é construído de forma ambígua, ressoando em alguns momentos como moralizante. O sertão como o espaço onde o povo “perdeu a cabeça com a sêca,

espaço de gente enfurecida, ofensiva. De retirantes e flagelados; de natureza morta e legiões de homens que viviam como espectros” (ALMEIDA, 1994, p. 37).

Ao descrever e rememorar o acidente aéreo que sofrera em 1932²⁶, Almeida, escapando da fatalidade com vida, questiona os desígnios da vida e da morte: porque havia escapado? Em tom dramático “rememora” que a última lembrança daquele momento em que quase encontrou a morte foi a “lembrança dos meus e daqueles que havia adotado como uma família provisória, enquanto o sertão não tivesse, com a paisagem desnuda nem sombra para abrigá-lo” (ALMEIDA, 1994, p. 43).

Para concluirmos se faz necessário reiterar que a análise da vida política e intelectual de José Américo de Almeida, é indissociável do homem público, mesmo nos relatos memorialistas nos quais pretende se dedicar à sua vida pessoal a preocupação com sua construção enquanto político não se ausenta nas “suas memórias”, muito pelo contrário, é presença marcante e perpassa toda a obra do autor. Seus cargos políticos, ou seja, seu lugar institucional interfere sugestivamente em suas memórias, as reminiscências de sua atuação política são intencionalmente construídas, mesmo quando o autor invoca as lembranças de sua infância, dos primeiros anos na fazenda, da sua aptidão quase que natural para a coisa pública quando afirmou “naquela idade, o próximo já me interessava. Encarregava-me de distribuir as esmolas, cada sexta-feira, dia em que a cidade se enchia de mendigos” (ALMEIDA, 1994, p. 10).

26 Após a viagem feita por José Américo para “socorrer” as vítimas da seca, no Ministério da Viação, um acidente com o avião que embarcava acabou projetando os passageiros ao mar acarretando a morte do interventor do Estado paraibano, Antenor Navarro. In: DIÁRIO OFICIAL, 30 de abril de 1932. Disponível em: <http://www.jusbrasil.com.br/diarios/2064952/pg-35-secao-1-diario-oficial-da-uniao-dou-de-30-04-1932/pdf-View> Acesso: 09/04/15

REFERÊNCIAS

Acervo Fundação Casa José Américo e Arquivo dos Governadores da Paraíba. PI/Doc. 064. p. 55.

ALMEIDA, José Américo de. *Eu e Eles*. 3ª ed. A União. João Pessoa, 1970.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5ª ed. Cortez. São Paulo, 2011.

ASSIS, Guaracy Medeiros de. *A Paraíba Pequeninina e Doida: José Américo e a Revolução de 30*. Dissertação de Mestrado - PPGH UFPE. Recife, 2005.

BARBOSA, Jivago Correia. *Política e assistencialismo na Paraíba: O Governo de José Américo de Almeida (1951-1956)*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em História-UFPB, 2012.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da História*. 2ªed. Forense Universitária. Rio de Janeiro, 2010.

_____. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 16º ed. Vozes, 2009.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Editora Bertrand. Rio de Janeiro, 1990.

DIARIO OFICIAL, 30 de abril de 1932. Disponível em: <http://www.jusbrasil.com.br/diarios/2064952/pg-35-secao-1-diario-oficial-da-uniao-dou-de-30-04-1932/pdfView> Acesso: 09/04/15.

NASCIMENTO, Pávula Maria de Sales. Natureza e espaço na memorialística de José Américo de Almeida. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*. São Paulo, julho 2011.

TUAN, Yi, Fu. *Espaço e Lugar: A perspectiva da experiência*. São Paulo: DIFEL, 1983.

MAD MARIA, MARIA LOUCA: A JORNADA DE UM MÉDICO NA ARTE DE FICAR VIVO

Ana Carolina Monteiro Paiva (UFCG)
anacarolina.mont@hotmail.com

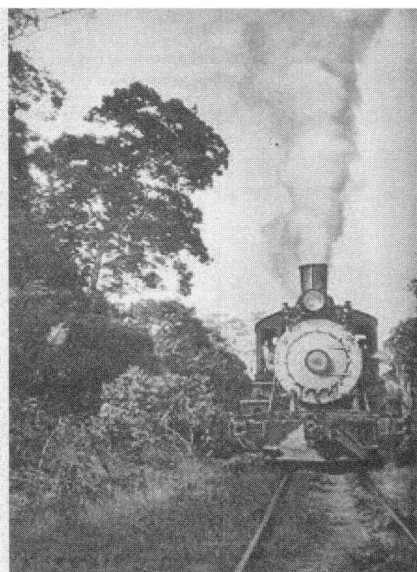


Foto de Jorge Ferreira - O Cruzeiro - 1959

O segundo romance do escritor amazonense Márcio Souza, intitulado *Mad Maria*, aborda três meses de construção da Estrada de Ferro Madeira Mamoré (E.F.M.M) no início do século XX (1911 a 1912). Lançada em 1980, a obra foi bem recebida pelo público chegando ao status de reconhecimento internacional, com o texto traduzido até em nove idiomas²⁷. Além de tema para a produção literária de Souza, a construção da

ferrovia foi um episódio da história do país, e especialmente da região Norte. Fruto do Tratado de Petrópolis, assinado em 1903 entre Brasil e Bolívia, a construção da estrada de ferro pelo Brasil foi realizada em troca da concessão do território do Acre, pertencen-

27 Alemão, espanhol, francês, grego, holandês, inglês, italiano, japonês e norueguês. **Enciclopédia Itaú Cultural de Literatura Brasileira - Márcio Souza (1946)**. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_lit/definicoes/verbete_imp.cfm?cd_verbete=5819&imp=N> Acesso em: 15 de abr. 2015

cente à Bolívia. Assim, o Brasil firmou seu compromisso em construir uma ferrovia que ligaria o porto de Santo Antônio a Guajará-Mirim, contribuindo para o escoamento da produção da borracha e sua exportação – que se apresentava geograficamente um modo mais viável do que pela via fluvial.

A ferrovia também marcou presença em produções acadêmicas, como os estudos dos historiadores Manoel Rodrigues Ferreira (*A ferrovia do diabo*, 1960) e Francisco Foot Hardman (*Trem-fantasma: a ferrovia Madeira-Mamoré e a modernidade na selva*, 1988): ambos os trabalhos discutem as tentativas das empresas que assumiram o projeto, a árdua jornada de trabalho dos envolvidos, os simbolismos, impactos e muito do que o plano de construir uma estrada de ferro em meio à selva podia abranger. Souza bebe dessa e de outras fontes para ambientar seu enredo e construir suas tramas em seu estilo peculiar.

Nascido em Manaus, Márcio Gonçalves Bentes de Souza deixou a cidade para estudar Ciências Sociais em São Paulo, ganhando espaço como roteirista, dramaturgo e diretor de teatro. Com o sucesso de sua obra *Galvez, Imperador do Acre* (1976), ganhou projeção significativa dentro do movimento literário produzido na região Norte do Brasil alcançando também críticas positivas e sendo referência para estudos acadêmicos. Sobre sua postura podemos inferir que Souza coloca-se como um opositor à *história tradicional*, sendo favorável ao Novo Historicismo que o possibilita rever, reler, discutir e repensar a história de maneira crítica e questionadora, principalmente através do uso do humor e da ironia – ferramentas fortes na sua escrita. Para ele, a literatura se coloca como parte integrante da história ou/e como contradiscurso da história oficial, de maneira a denunciar e lutar contra uma história “arrumadinha, provinciana, cheirosa” (DIMAS, 1982, p. 12).

Dessa forma, o autor tem se empenhado às causas regionais, tema central de seus romances e artigos, elaborando em *Mad*

Maria uma trama ficcional que mescla realismo e sátira para discorrer sobre a noção de progresso e desenvolvimento na região Norte por estrangeiros ou/e autoridades distantes da região através da construção de uma estrada de ferro. Por sua vez foi pensado e escrito na década de 1980, em um momento histórico em que a Amazônia era o centro de relatos de visitas de turistas e viajantes de todas as regiões, atraídos pelo desejo de se aventurarem e experimentarem o “Vale Verde” da Terra.

O cenário do romance é de uma descrição que se assemelha ao inferno: *A locomotiva avançava lentamente, soltando fumaça. Era uma bela máquina, como um animal do período jurássico* (SOUZA, 2005, P 21). O autor propositalmente assim retrata, em uma tentativa de confrontar o leitor, principalmente nas primeiras linhas do livro com o convite que chama atenção para o cuidado com a leitura que será realizada:

Quase tudo neste livro bem poderia ter acontecido como vai descrito. No que se refere à construção da ferrovia, há muito de verdadeiro. Quanto à política das altas esferas, também. E aquilo que o leitor julgar familiar, não estará enganado, o capitalismo não tem vergonha de se repetir (SOUZA, 2005, p. 11).

O enredo, dividido em cinco partes, se desenvolve intercalando dois momentos diferentes até finalmente se encontrarem. Em um plano é apresentado um cenário de tramas políticas do Rio de Janeiro que se tecem, em outro, o cenário do acampamento na beira dos trilhos da estrada de ferro. No primeiro plano, podem-se encontrar personagens como Percival Farquhar (empresário norte-americano), Marechal Hermes da Fonseca (então presidente do Brasil), Ruy Barbosa (advogado e intelectual) e J. J. Seabra (ministro da Indústria, Viação e Obras Públicas e candidato ao governo da Bahia)

confrontando-se em jogos de poder que envolviam a inserção do capital norte-americano no país, principalmente com as manobras do bem sucedido Farquhar e seus negócios – como a E.F.M.M.

Já em outro cenário encontramos Consuelo (pianista boliviana), Stephan Collier (engenheiro inglês), Thomas Gallagher (maquinista), Harold Appleton (foguista), Joe Caripuna (índio que se junta ao acampamento) e Richard Finnegan, o médico irlandês que “era um rapaz esperto mas sem nenhuma experiência” (SOUZA, 2005, p. 13) e que ganhará destaque no tópico posterior. Todos estes reunidos nas proximidades da *Mad Maria*, a Maria Louca e Rainha de Ferro, conotação feminina dada pelos trabalhadores à máquina que lhes consumia as forças, avançava pela selva e dominava o destino de tantos homens.

Estes personagens serão reunidos por circunstâncias do destino. Consuelo perdera o marido quando a balsa em que vieram pelo rio Madeira puxou seu amado cachoeira abaixo, com este amarrado pela cintura ao piano que Consuelo fizera tanta questão de levar para casa, instrumento que, no padrão ocidental, representava a fina música clássica e contrastava com o rio em tom marrom que rasga a floresta densa, fechada, em um cenário nada convidativo. Consuelo, agora viúva, acabou fazendo parte do acampamento para os trabalhadores da estrada de ferro, tendo como companhia o índio Joe Caripuna, que recebeu este nome após um grupo de trabalhadores cortarem suas mãos por o acharem correndo pelo acampamento. É interessante perceber que apenas através de Joe o autor traz à tona a perspectiva indígena daquele momento histórico, mesmo a região sendo rica de aldeias dos Pacaás-Novos, Xavantes, Boborós e Parecis: um índio caripuna que tenta estudar o comportamento dos “civilizados” e que aprende a tocar piano com os pés graças às aulas de Consuelo.

O maquinista e o foguista, Thomas e Harold respectivamente, já tinham uma certa experiência com o trabalho, todavia

não levavam uma vida boa na América do Norte, o que foi um fator crucial para aceitarem a proposta de trabalho que a empresa de Farquhar, a Madeira Mamoré Railway Company, ofereceu. Por sua vez, Collier estava no campo de construção de estradas há muito tempo e não via a hora de concluir o projeto: aceitou o convite pessoal de Farquhar para se juntar aos trabalhadores e comandar a construção, mas assim que pisou na região, sentiu a mesma sensação que todos os trabalhadores também sentiram: a de desgano, desespero. Todos, menos o esperançoso e jovem doutor Finnegan, que fora convidado pelo Doutor Carl Lovelace, este que viajava o mundo espalhando sua causa humanitária e convocando jovens médicos a juntar-se à região que sobrava oportunidade de trabalho, “ele queria jovens médicos porque ainda não estavam viciados, tinham naturalmente entusiasmo e eram mais baratos e menos exigentes” (SOUZA, 2005, p. 77).

Richard Finnegan chegou à região aproximadamente no início de 1911. Era um rapaz de família rica e não precisava se aventurar no país tropical para conseguir um emprego, pois já levava uma vida relativamente calma, sossegada, garantida, ao lado de uma mulher que futuramente seria sua esposa. Depois de assistir a palestra de Lovelace sobre parasitas e sua experiência médica no canal do Panamá, Finnegan não pensou duas vezes. Sua inquietação o levou a mudar de rumo e agora estava tendo que dormir em redes, enfrentando altas temperaturas, formigas de fogo, mosquitos e escorpiões, comia mal e cuidava de uma ala de trabalhadores que se contorcia de febre, dor e delírios, “o bom rapaz que ele era abismava-se com a capacidade dos homens em suportarem os piores extremos” (SOUZA, 2005, p 12). Seu cotidiano não era fácil:

[Collier] chefiava os cento e cinquenta trabalhadores: quarenta alemães turbulentos, vinte espanhóis cretinos, quarenta barbadianos idiotas, trinta chineses imbecis, além de portugueses,

italianos e outras nacionalidades exóticas, mais alguns poucos brasileiros, todos estúpidos. Os mais graduados, embora minoritários, eram norte-americanos. [...] Todos os homens que se relacionavam diretamente com o engenheiro eram norte-americanos, como o jovem médico, o maquinista, o fogueiro, os mecânicos, topógrafos, cozinheiros e enfermeiros. [...] Cada homem tinha o seu trabalho definido, e a jornada era de onze horas por dia, com direito a um intervalo para o almoço. Mas o aspecto de cada homem era igual, independente de sua nacionalidade. Todos estavam igualmente maltrapilhos, abatidos, esqueléticos, decrepitos como condenados de um campo de trabalhos forçados (SOUZA, 2005, p. 20).

Querendo compartilhar essa intensa rotina, trabalhadores de mais de 40 nacionalidades, desempregados do mundo todo vinham em busca das riquezas do suposto Eldorado. Essa diversidade de nacionalidades dificultava a comunicação, um dos motivos que levava aos desentendimentos e conseqüentemente à morte. Tal clima de tensão era permanente, e se acentuava com o caos da rotina, como descrito por Souza: os trabalhadores ganhavam uma quantia insuficiente e o feijão chegava mofado, a carne-seca era repelente e muitas vezes tomavam sopa de cebola, devido a um programa compulsório de higiene, todo domingo às 10h da manhã os trabalhadores deveriam tirar suas vestimentas, organizarem-se em fila indiana e subir em grupos de 4 ou 5 em um palanque para receber jatos de água de 3 mangueiras sustentadas por guardas de segurança. Alguns sacrificavam seu próprio comprimido de quinino (pílula que prevenia a malária) vendendo por 2 mil réis, para juntar mais dinheiro. A venda de comprimidos aterroriza Finnegan, para ele a morte se confirmava mais do que já era para aqueles trabalhadores. Diferentemente, Collier que, já absorvido por aquela rotina des-

gastante e sendo derretido pelo sol forte, não tinha paciência para discursos moralistas e se preocupava com algo além do que Finnegan ”Se estou obrigando essa gente a engolir uma pílula com uma winchester nas costelas, não é por me preocupar com a saúde de ninguém. Eu quero é que essa escória morra, mas antes executem o trabalho conforme o planejamento” (SOUZA, 2005, p. 188).

Collier e Finnegan representam personagens que, em um primeiro momento, divergem em suas essências. Collier é mais velho e está a mais tempo no projeto, possui a perspicácia de compreender que os motivos verdadeiros da construção de uma estrada de ferro que liga *o nada a lugar nenhum* (HARDMAN, 2005) vão além da noção de trazer a civilização para a barbárie, envolvendo questões políticas. Finnegan, como um sonhador, é carregado de um discurso moral que não se aplica, ou não se pode aplicar às condições da região que envolve a estrada de ferro, porque ali não existe humanidade “Olhe bem para mim e veja se ainda resta algum traço de civilização depois de um ano neste inferno. [...] Virei uma espécie de carneiro raivoso, virei um bárbaro. Aqui todos nós viramos bárbaros [...]” (SOUZA, 2005, p. 29).

Conviver com aqueles trabalhadores e em condições deprimentes só poderia acarretar na destruição da “civilidade” e da “humanidade” do homem, pois seria impossível fazer parte dessa experiência sem ser afetado por nada. Souza construiu o personagem de Collier de forma caricatural, na maior parte do tempo estressado, sem escrúpulos, recheado de palavrões. Enquanto Finnegan continua relutando: “O que eu estava querendo dizer é que aqui estamos vivendo uma espécie de guerra. É a civilização que está avançando, vencendo a barbárie” (SOUZA, 2005, p. 191).

A cada diálogo com Collier, o discurso de Finnegan vai se desconstruindo, pois suas experiências vão se acumulando: um grupo de alemães insatisfeitos com o baixo salário sequestra Finnegan e Consuelo; Barbadianos contrariados com as autópsias

realizada nos corpos de seus amigos resolvem ameaçá-lo, pois divergem do ritual de morte das suas tribos; O cotidiano no hospital com trabalhadores, pacientes, delirando devido à malária, sendo abandonados, enrolados em redes e com tampões nas bocas, do lado de fora até morrerem para não perturbar o sono dos demais; O envolvimento com Consuelo, o conhecimento das possíveis farsas de Dr. Lovelace e os interesses reais dos empresários; A visita à cidade abandonada de Santo Antônio, onde o sangue que se misturava com lama chegava a bater no joelho; Todas estas experiências vividas por Finnegan repercutem aos poucos na sua postura e forma de pensar.

Segundo Larrosa (2004), essa experiência é o que nos passa, nos acontece, nos toca. Esse sujeito da experiência está *ex-posto*, no sentido de estar vulnerável, de correr riscos, de estar em um território de passagem. Trata-se de uma passividade, de um padecimento, disponibilidade, receptividade, de uma abertura. E assim Finnegan deixou-se transformar, a maior ambição que Collier lhe falava, que era a de sobreviver, passa também a ser a dele. Não tinha mais remorso de pensar em usar a violência, sacar uma arma para baixar os ânimos dos conflitos entre os trabalhadores. Não mais, não cabia mais isso, não pensava, apenas agia, como um animal com verdadeiro instinto de sobrevivência em meio à selva:

Juntou sua arma que caíra no chão, limpou a poeira e recolocou-a no coldre. O suor escorria pelo pescoço e Finnegan sentia-se cansado. O máximo que ele conseguia sentir agora era cansaço, muito cansaço, pois só os bobos podiam se importar com alguma coisa além da arte de ficar vivo (SOUZA, 2005, p. 461).

A trajetória de Finnegan no romance enfatiza a perspectiva satírica de Souza de que o ambiente inóspito, selvagem e tropical

pode levar qualquer sujeito à loucura. Nota-se que toda a barbárie retratada no livro se passa entre alemães, barbadianos e norte-americanos – alguns poucos brasileiros, de Guajará-Mirim, entram em cena de conflitos violentos, como no bordel em Santo Antonio. Ou seja, entre os próprios “civilizados” cujo inimigo número um não seria os “não civilizados”, mas os próprios irmãos. Homens jogados à sorte.

Farquhar começava a entrar na realidade de Porto Velho. Estavam todos loucos ali, as denúncias que os jornais cariocas costumavam estampar não conseguiam nem de perto refletir a verdade. [...] Mas pouco lhe importava se aqueles homens estavam ficando loucos ou coisa parecida, a loucura também podia ser muito lucrativa (SOUZA, 2005, p. 409).

O discurso de levar o progresso e civilização para região através da construção de um símbolo da modernidade como o trem colocava o dinheiro e o poder como objetivos que deixavam em segundo plano os sujeitos que estariam envolvidos no processo, lógica esta que é perceptível no pensamento acima de Farquhar. Filho desse discurso, representante dessa nobre atitude, volta-se o olhar para dentro do personagem até aqui analisado: para sua história ao longo da trama percebe-se um Richard Finnegan que, na arte de ficar vivo, fracassou, mas que, na arte de sobreviver, obteve êxito. Todo seu discurso cientificista é desconstruído, rasgado, despedaçado em meio ao caos que caracteriza a construção naquele momento da estrada de ferro, pois tudo que foi vivido, experimentado, visto e sentido por Finnegan o transformou em outro indivíduo. Souza dá alma a cada personagem de sua trama e poucos podem ser associados à sensibilidade da experiência - Joe, Consuelo e Collier são alguns - porém, em Finnegan, Souza tece melhor as inquietudes do ser humano em situações extremas.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, Carolina Pena de. *Trilhando memórias: reflexões acerca das identidades dos trabalhadores da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré*. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2012.

DIMAS, Antônio. Márcio Souza – Literatura Comentada. São Paulo: Abril Educação, 1982.

Enciclopédia Itaú Cultural de Literatura Brasileira – Márcio Souza (1946). Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_lit/definicoes/verbete_imp.cfm?cd_verbete=5819&imp=N> Acesso em: 15 de abr. 2015.

FERREIRA, Jorge. Fotografia da Madeira-Mamoré. *Revista O Cruzeiro* (1959). Disponível em: <<http://memoriaviva.zip.net/images/mamore.jpg>> Acesso em: 19 de mai. 2015.

GOMES, Márcia Letícia. NENEVÉ, Miguel. A descolonização em Mad Maria de Márcio Souza: o contra-discurso ao “progresso” na Amazônia. *REALIS – Revista de Estudos Anti Utilitaristas e Pós Coloniais*, vol. 1, n. 2, 2011.

GOMES, Márcia Letícia. *A ficção descolonizadora em Márcio Souza: uma análise de Mad Maria sob uma Perspectiva Pós-Colonial*. Disponível em http://www.mestradoemletras.unir.br/menus_arquivos/1372_dissertacao___marcia_leticia_gomes.pdf> Acesso em: 16 de abr. 2015.

HARDMAN, Francisco Foot. *Trem-fantasma: a ferrovia Madeira-Mamoré e a modernidade na selva*. Tradução: Cynthia Farina. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

LARROSA, Jorge. Ensaios eróticos – Experiência e paixão. (pág. 151-165) In: *Coleção “Educação: Experiência e Sentido”*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LIMA, Andréia Mendonça dos Santos. *Tradução e pós-colonialismo: uma análise de Mad Maria de Márcio Souza e sua tradução para o inglês*. Disponível em <http://www.mel.unir.br/menus_arquivos/1597_traducao_e_pos_colonialismo_uma_analise_de_mad_maria_de_marcio_souza_e_sua_traducao_para_o_ingles.pdf> Acesso em: 15 de abr. 2015.

SOUZA, Márcio. *Mad Maria*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

SENTIR SEM SABER NOMEAR O QUE SE SENTE: CAIO FERNANDO ABREU, MORANGOS MOFADOS E A HOMOSSEXUALIDADE NOS ANOS 1980

Paulo R. Souto Maior Júnior
paulosoutom@gmail.com

1982. Um clima de modificações começava a rondar o país. De Brasília para o restante do país começava a ficar claro o enfraquecimento da Ditadura Militar. Talvez estivesse chegado o momento de a sociedade dar um salto e tentar criar algo novo, um projeto político que refletisse modificações na própria vida.

Mas um tempo que se anuncia como novo também faz referência ao seu antecessor, a momentos que se deveria lembrar, esquecer, superar. Possivelmente a sensação de outros tempos tenha percorrido a sociedade brasileira desde o fim dos anos 1970. As cartografias de capitais do país viviam sob forte imigração. As cidades cresciam, a vida se acelerava, as relações humanas se modificam. E a literatura foi sensível em notar as modificações daquele tempo que, mescladas à sensação de inércia, desconforto, melancolia e solidão, evadiram em muitos sujeitos.

Caio Fernando Abreu, escritor brasileiro, foi um expoente do que sentia a geração dos anos 1970-80 diante da sociedade de então, dos seus temores, sonhos e angústias. Afeito a contos de estruturas rápidas, Abreu lançou em 1982, *Morangos mofados*, um conjunto de 18 textos no formato de contos. Na realidade, o livro era a continuação de outro publicado alguns anos antes: *Pedras de Calcutá*, de 1977, também no estilo de contos.

Muito referenciado no campo dos estudos literários, Abreu foi pouco visitado por historiadores. Talvez não por ser um lite-

rato, mas por sua produção ter sido relativamente recente, anos 1980, comparada aos dias atuais. Cientes de que o lugar da produção de Abreu é importante para análises históricas do fim do século XX, importa-nos investigar o momento de emergência do livro *Morangos mofados*, destacando o que ele significou.

Amante do conhaque, tanto quanto da literatura, Abreu dedicou parte da vida ao jornalismo. Natural de Santiago do Bogueirão, no Rio Grande do Sul, o gaúcho chegou a cursar letras e artes dramáticas na UFRGS, tendo abandonado o curso antes do término e migrado para a vida nas redações de jornais em São Paulo em 1968. Provavelmente a cidade, na época já frenética, o tenha influenciado a tratar dos temas que se ocupou na literatura.

Na passagem dos anos 1970-8, Abreu trabalhava no prédio da Editora Abril que, na época, se localizava à Rua do Cortume, no bairro Lapa de Baixo, zona oeste de São Paulo. Já tinha experiência jornalística, tendo passado pela revista *Veja*. Naquele momento era redator da revista *Pop*, voltada ao público jovem.

Apesar do trabalho excessivo, era amante da diversão. Aliás, diversão não apenas dele, mas da maioria dos jovens que, ao fim dos anos 1970, queriam ser livres. Fosse em bares, ou casa de amigos, as gargalhadas e as músicas acompanhavam o escritor. Certa vez, na inauguração do apartamento da jornalista Paula Dip, sua amiga pessoal, dançou ao ritmo de *Lança Perfume*, de Rita Lee, sob efeitos de vinho branco, cigarros de maconha e cocaína, como ocorriam em muitas festas jovens da época. E havia, é claro, muito sexo, com parceiros diferentes, num momento em que a *AIDS* entrava timidamente em cena, sem se saber quase nada a respeito da doença.

Em 1983, por exemplo, quando lançou o livro *Morangos mofados*, em Londrina, ao lado de Reinaldo Moraes, escritor novo no momento, autor de *Tanto faz*, lançado em 1981, flertou com um casal heterossexual que estava na fila de autógrafos. O rapaz era loiro, a garota uma bonita morena. Acabaram a noite juntos, ou melhor,

Abreu num quarto com o rapaz, a moça, com Reinaldo. E assim se anunciava os anos 1980. Uma época conhecida, e não sem razão, como *sexo, drogas e rock and roll*, temas caros à obra de Abreu.

Morangos mofados, desde o lançamento, se tornou famoso e conhecido por retratar uma realidade inédita do ponto de vista literário no Brasil. Alguns críticos não economizaram em elogios. Naquele 1982, em 31 de outubro, um domingo, no *Jornal do Brasil*, Heloísa Buarque de Holanda, famosa tanto na escrita literária quanto na acadêmica, publicou um artigo sobre o livro. Ela destacou:

Mansamente, ao mesmo tempo muito próximo e muito distante, Caio aplica-se na definição de gestos, falas, sentimentos que, aos pedaços, começaram a traçar o painel de um momento de vida de uma geração. Seu foco não comporta um julgamento de valor, nem parece caber aqui teses que critiquem a validade dessa experiência ou identifiquem “erros de encaminhamento” ou “acertos estratégicos”. Ao contrário, o movimento crítico se faz no sentido de flagrar uma incertidor ao lado de um gosto amargo de morangos mofando que atravessa insistentemente os encontros e desencontros de seus personagens. Em lugar de teses (que, em geral, sem conflitos e contradições, permitem a substituição de um “programa” por outro), Caio escolhe o caminho de pequenas provas de evidência onde, uma vez extraído o sentimento de época, consegue fazer aflorar dramaticamente os limites e os impasses daquela experiência, sem que, com isso encubra seus conteúdos de busca e desejo de transformação (HOLANDA, 2013).

Apesar do reconhecimento da crítica literária pela obra de Caio Fernando Abreu, os estudos sobre seus textos, segundo al-

guns críticos, não foram bastante relevantes. É verdade que há no Brasil um conjunto de autores abordando o tema das homossexualidades, notadamente desde o século XIX, dentre eles tem-se Adolfo Caminha (*Bom crioulo*), Raul Pompéia (*O ateneu*), Jorge Amado (*Capitães da Areia*), Guimarães Rosa (*Grande sertão veredas*). Entretanto, talvez pela temática homossexual, tais obras não tenham partilhado de grande atenção pela tradição literária.

Essa lacuna inclusive é utilizada para alicerçar a criação de um campo de estudos que se preocupa em criar uma história da literatura gay brasileira preocupada em visibilizar o referido tipo de produção, sobretudo por perceber que uma história “oficial” da literatura brasileira foi comumente sustentada por fatores políticos, moralistas, misóginos. Essa reivindicação, segundo Antônio de Pádua, um importante interlocutor nesse processo, não teria necessariamente um objetivo político, mas de “manifestação artística do desejo gay: os símbolos, os medos, as formas de amar, de se relacionar, de se entender, de entrar em crise, perturbar a ordem vigente e ser perturbado, de ser submisso a várias práticas discursivas de caráter homofóbico” (SILVA, 2008, P.45). Além do mais, segundo os estudos de Luciana Stegagno Picchio (apud SILVA, 2008), historiadores clássicos não estiveram muito preocupados em ampliar a lista de escritores e textos para constar como nomes de referência na literatura contemporânea. Ana Teixeira Porto e Luana Teixeira Porto, estudiosas da obra do autor, destacam que a obra de Abreu “embora tenha sido consolidada como representativa na literatura brasileira contemporânea, tem recebido relativamente pouca atenção de estudiosos e críticos literários, especialmente quanto a pesquisas que observam o teor social de sua obra” (2004, p.62).

Ressalto que desconfo da contestação para inserir a literatura com temática homossexual, conhecida no campo literário como homoerótica, dentro do panorama maior de uma história da literatura pelo fato de que um levante como esse se dá no acio-

namento de dispositivos identitários que possivelmente podem aprisionar autores, obras e estilos em certos rótulos, minimizando, assim, o seu potencial transformador. Talvez, em vez de lutar por essa inserção em torno dos clássicos, dos cânones, devêssemos desnaturalizá-los, mostrando que sua construção se dá em circunstâncias espaço temporais atendendo a objetivos, interesses e estratégias de grupos ciosos de se legitimarem.

Se falar em literatura de temática homoerótica é por si só complicado, inadequado seria colocar Caio Fernando Abreu no rótulo de escritor homossexual. Sua obra vai além. Fala de vários personagens, escreve sobre outros sujeitos e certamente colaborou com sua produção para uma revisão de posições e pré-conceitos com relação às homossexualidades, especialmente no momento de profusão de preconceitos que atingiu esse grupo nos anos 1980.

Se, como apontou Jacques Le Goff, um documento acaba por refletir o que atravessa uma sociedade, é produto de um conjunto de relações de força do momento histórico que a permitiu, pode-se dizer que a obra de Abreu é um caminho útil de reflexão sobre a história de dois rapazes que andavam juntos no ambiente de trabalho e talvez fossem vistos e ditos pelos demais colegas com um tom malicioso e cochichos sobre *Aqueles dois*.

Raul e Saul conheceram-se na empresa em que trabalhavam. Eles são os personagens do conto *Aqueles dois* que integra a coletânea *Morangos mofados*, eles são uma lembrança do por que foram construídos; eles são as artimanhas do que significava resistir a um padrão de sexualidade tido como hegemônico, a homossexualidade; eles são a ficção que tem o poder de trazer úteis reflexões sobre uma geração, a dos anos 1980. Os rapazes, aqueles dois, conheceram-se para dar rumo à vida, rumar um para o outro. “Acontece, porém, que não tinham preparo algum para dar nome às emoções, nem mesmo para tentar entendê-las” (ABREU, 2013, p.132).

Ambos viviam sozinhos. Ambos vinham de relações com mulheres que não deram certo. Ambos trabalhavam um ao lado do

outro. Ambos, de início, eram monossilábicos, cumprimentavam-se e nada além disso. Ambos apreciavam um café. Ambos eram bonitos e chamavam a atenção das moças da repartição. Ambos tinham a mesma altura. Ambos, quando juntos, pareciam ainda mais belos. “Como se houvesse, entre aqueles dois, uma estranha e secreta harmonia” (ABREU, 2013, p.134). Ambos permaneceram, por muito tempo, silenciosos e reservados.

O silêncio que os afastava os unira por um filme: *Infâmia*. O filme antigo era comum aos dois. Surpreso, Raul convidou Saul para um café.

Outros filmes viriam nos dias seguintes, e tão naturalmente como se alguma forma fosse inevitável, também vieram histórias pessoais, passados, alguns sonhos, pequenas esperanças e sobretudo queixas. Daquela firma, daquela vida, daquele nó, confessaram uma tarde cinza de sexta, apertado no fundo do peito. Durante aquele fim de semana obscuramente desejaram, pela primeira vez, um em seu quitinete, outro no quarto da pensão, que o sábado e o domingo caminhassem depressa para dobrar a curva da meia-noite e novamente desaguar na manhã de segunda-feira, quando outra vez se encontrariam para: um café. Assim foi, e contaram um que tinha bebido além da conta, outro que dormira quase o tempo todo. De muitas coisas falaram aqueles dois nessa manhã, menos da falta um do outro que sequer sabiam claramente ter sentido (ABREU, 2013, p.135).

Aqueles dois começam a ficar muito próximos, desejar a presença do outro, lamentar alguma ausência, sentir um carinho mútuo e recíproco. Encontravam-se costumeiramente fora do trabalho. Os rapazes estavam felizes, mas a felicidade começou a incomodar os colegas de trabalho. Passaram a ser alvo de olhares estranhos e cochichos.

A amizade crescia e quando Raul voltou de uma viagem de urgência por ocasião da perda da mãe, caiu no choro. Saul “estendeu a mão e, quando percebeu seus dedos tinham tocado a barba crescida de Raul. Sem tempo para compreenderem, abraçaram-se fortemente”.

Sem compreender, como escreveu Abreu, sem saber nomear, os dois seguiam inseparáveis. Passaram a passagem de ano juntos e quando janeiro chegou pretendiam tirar férias juntos. Até que o chefe da empresa os chamou. Disse-lhes que recebera umas cartas anônimas. A rápida conversa seguiu com “relação anormal e ostensiva”, “comportamento doentio”, “psicologia deformada”. Aqueles dois estavam despedidos.

Essa é a história de *Aqueles dois*. Essa é uma história do cotidiano, do conhecer, da amizade, dos afetos, da construção de uma ternura, da boa companhia, do abraço, do toque seja com a pele, seja com os olhos. Também é uma história de olhares de estranhamento, de raiva, de inquietação, de incomodo, de inveja. Essa é uma história que permite perceber, a partir da construção de sua trama ficcional, de que modo as relações afetivas entre dois homens eram sentidas e significadas nos anos 1980, especialmente numa metrópole, que talvez seja São Paulo, pela menção de um lugar que recebe pessoas de Norte a Sul do país.

O enredo da história de *Aqueles dois* combina com o cenário da cidade de São Paulo. Inicialmente fica perceptível certa melancolia e solidão por parte dos protagonistas. Abreu morou boa parte da vida em São Paulo e sentia o clima de tristeza e confusão que a cidade ocasionalmente suscitava.

Quando Abreu escrevia *Aqueles dois*, o Brasil preparava-se para o fim da ditadura militar e de todo um aparato que elegia a família como base; que escolhia maneiras corretas de ser e de existir; que colocavam em xeque, em exílio, em prisões, em cemitérios clandestinos também aqueles que se opusessem à moral e aos bons costumes.

Em 1978, por exemplo, Celso Curi, articulista do jornal Última hora, de São Paulo, foi preso e condenado por uma lei de imprensa da época que o acusava de fazer apologia a costumes poucos caros ao padrão de família nuclear que se fazia hegemônico e era tido como correto no momento. A razão para isso é que Celso Curi passou a escrever uma coluna na qual tratava de assuntos sobre e caros aos homossexuais. O caso ficou conhecido e apontava para a maneira como o preconceito da sociedade era investido sobre aqueles que se relacionavam com pessoas do mesmo sexo.

Quando Caio, ciente da situação dos homossexuais no Brasil em que vivia, escreveu contos de temáticas homoeróticas, escreveu *Aqueles dois*, escreveu sobre Raul e Saul, acabou por escrever vidas que poderiam ser encontradas pelas ruas afora, vidas erradas, errantes, desviantes apenas por sentir algo diferente, que às vezes, nem se sabe nomear, mas se explica pela vontade de estar próximo ao outro.

Aqueles dois existem porque resistem. Eles passam a significar a realidade porque os discursos são acontecimentos que “formam os objetos de que falam” (FOUCAULT, 1986, p.56). E assim o social é dito como um lugar no qual a vida começa a existir, mas incomoda; começa a aparecer, mas inquieta; começa a ser feliz, mas conduz à inveja dos outros.

Esse incômodo dos colegas da repartição para com aqueles dois acaba por confirmar uma preocupação da sociedade com a sexualidade do outro, de fazer falá-la, no caso, ao chefe, de puni-la. Atua aí a maneira como o dispositivo de sexualidade no Ocidente foi gestado no século XIX, ou seja, classificando, excluindo, escolhendo, punindo.

Quando Caio transformou a homossexualidade em literatura e em um livro que se torna o sucesso de toda uma geração como foi *Morangos Mofados*, ele criou, na sociedade brasileira, nos seus leitores, nos espaços onde o livro seria discutido, um lugar de

existência para esses afetos. Os rapazes que protagonizam *Aqueles dois* não apresentam trejeitos femininos, são tidos como belos e despertam os olhares femininos, eles não parecem homossexuais, mas isso não os impediu de sofrerem preconceitos no ambiente de trabalho, o que culminou na demissão de ambos.

A metáfora que guia o conto em questão é ver a firma na qual aqueles dois trabalhavam como um retrato da sociedade brasileira naquele momento. No conto, o filme que os liga, os conecta, o fato em comum é sugestivo do modo como era preciso lidar com a sexualidade. Trata-se de *Infâmia*, um filme com temática homoerótica envolvendo duas mulheres. O filme os aproxima, mas, fica perceptível no destaque que Caio dá a esse momento um certo medo de Raul em falar sobre o filme. Não se trata nesse momento da trama de um traço que os identificasse como homossexuais, mas da suspeita que poderiam provocar no ambiente de trabalho de conhecerem e se prolongarem numa conversa sobre um filme com essa temática.

Portanto há, no conto, a construção de uma violência simbólica. Afinal, os olhares, as conversas dos colegas, os bilhetes anônimos acabaram fazendo com que ambos fossem demitidos.

Seguindo todo o texto em terceira pessoa, o narrador deixa ao final uma opinião subjetiva sobre o caso de Raul e Saul, conforme se expressa ao final do texto após a saída de ambos da firma:

Mas quando saíram pela porta daquele prédio grande e antigo, parecido com uma clínica psiquiátrica ou uma penitenciária, vistos de cima pelos colegas todos das janelas, a camisa branca de um e a azul do outro, estavam ainda mais altos e altivos. Demoraram alguns minutos na frente do edifício. Depois apanharam o mesmo táxi, Raul abrindo a porta para que Saul entrasse. Ai

-ai! Alguém gritou da janela. Mas eles não ouviram. O táxi já tinha dobrado a esquina.

Pelas tardes poeirentas daquele resto de janeiro, quando o sol parecia a gema de um enorme ovo frito no azul sem nuvens do céu, ninguém mais conseguiu trabalhar em paz na repartição. Quase todos ali dentro tinham a nítida sensação de que seriam infelizes para sempre. E foram (ABREU, 2011, p.141).

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. *Morangos mofados*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

CAMARGO, Flávio Pereira. Caio Fernando Abreu: um gaúcho além das fronteiras. SILVA, Antônio de Pádua Dias (org). *Literatura contemporânea e homoafetividade*. João Pessoa: Realize Editora; Editora Universitária da UFPB, 2011.

HOLANDA, Heloísa Buarque. Hoje não é dia de rock. In: ABREU, Caio Fernando. *Morangos mofados*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira (Saraiva de bolso), 2013.

PORTO, Luana Teixeira. *Morangos mofados, de Caio Fernando Abreu: fragmentação, melancolia e crítica social*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2005.

_____; PORTO, Ana Paula Teixeira. *Caio Fernando Abreu e uma trajetória de crítica social*. Revista Letras, nº62. Editora: UFPR, Curitiba, 2004. <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/letras/article/view-File/2905/2387>

SILVA, Antônio de Pádua Dias. Especulações sobre uma história da literatura brasileira de temática gay. In: SILVA, Antônio de Pádua Dias (org). *Aspectos da literatura gay*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB autor associado, 2008.

AS PRÁTICAS DE UMA TEOLOGIA DA LIBERTAÇÃO NA OBRA *BATISMO DE SANGUE*

Jaqueline Leandro Ferreira (UFCG)
jaquelineleandroferreira@hotmail.com

Possantes holofotes cobriam com um véu branco o gramado verde do Pacaembu. Nos vestiários, os times recobravam fôlego. De súbito, um ruído metálico de microfonia ressoou pelo estádio. Um ajustar de ferros puxados por corrente elétrica. Cessaram as batucadas, silenciaram as cornetas, murcharam as bandeiras em torno de seus mastros. O gramado vazio aprofundou o silêncio curioso da multidão. O locutor pediu atenção e deu a notícia, inusitada para um campo de futebol: “Foi morto pela polícia o líder terrorista Carlos Marighella”. (BETTO, 1982, p. 20)

Assim é descrito o desfecho das primeiras páginas do livro *Batismo de Sangue: os dominicanos e a morte de Carlos Marighella*, de Frei Betto, lançado em 1982. Tendo como característica uma escrita poética, a referida obra é considerada um clássico “das leituras sociológicas, políticas e religiosas do Brasil” (NEWNUM, 2009, p.1). Além de narrar a trajetória e morte de Carlos Marighella, bem como o contexto de ditadura militar no Brasil, Frei Betto descreveu ainda sua experiência na prisão e a participação dos dominicanos nos movimentos de resistência contra a ditadura militar. Para tanto, narrou a experiência traumática de torturas vivenciada por Frei Tito, o qual acaba cometendo suicídio no exílio na França.

A obra *Batismo de Sangue* (1982) além de tratar da atuação dos dominicanos durante a Ditadura Militar no Brasil, da qual o

autor, Frei Betto fez parte e recorre a suas experiências e memórias para construir a narrativa, conta também a morte e atuação política de Carlos Marighella. Militante comunista desde muito jovem, Marighella integrou o maior grupo armado de oposição à ditadura militar no Brasil: a ALN (Ação Libertadora Nacional). O jovem militante, natural de Salvador, teve uma importante participação política e ideológica no referido período: por suas convicções ideológicas e militância frente à Ditadura Militar, foi um dos principais perseguidos pelo regime ditatorial. Marighella foi morto na noite de 4 de novembro de 1969, em uma emboscada na cidade de São Paulo.

A relação de Marighella com a Igreja Católica se deu tanto no sentido de oposição ao regime militar como também do compartilhamento de alguns aspectos ideológicos quanto ao papel da luta social. É importante ressaltar ainda que essa relação e atuação não era homogênea em relação à Igreja Católica²⁸, muitos de seus representantes não concordavam com o posicionamento que alguns de seus membros tomaram em relação à defesa e militância social.

Sobre a tensão vivida na Igreja Católica em decorrência dos diferentes posicionamentos de seus representantes, Frei Betto destacou: “Toda a história da Igreja é como uma teia entrelaçada por experiências místicas e disputas ideológicas, influencias culturais e manobras políticas, heresias doutrinárias e inovações pastorais” (BETTO, 1982, p. 47). A atuação de representantes católicos em favor de uma atuação social bem como de uma militância contra a ditadura militar se deveu, especialmente, pela presença de grupos católicos de esquerda como a JUC (Juventude Universitária Católica) e a AP (Ação Popular).

28 Aliás, o próprio Vaticano, especialmente a partir do papado de João Paulo II tratou de conter o avanço da Teologia da Libertação na América Latina. O papado de João Paulo II é marcado por algumas peculiaridades: notadamente três aspectos foram combatidos, a Teologia da Libertação, o comunismo e a Teologia Liberal europeia, destacando uma atuação mais sintonizada com os conservadores.

Ora, pensar o próprio título do livro *Batismo de Sangue* (1982) aqui analisado pode nos dizer muito quanto à ideia de uma prática libertadora compartilhada por alguns clérigos no referido contexto. Pois bem, para a Igreja Católica, o batismo é “o fundamento de toda a vida cristã, o pórtico da vida no Espírito (*«vitae spiritualis ianua* – porta da vida espiritual») e a porta que dá acesso aos outros sacramentos”²⁹. É a partir deste sacramento, deste rito de passagem que, para a Igreja, homem e mulher se tornam cristãos, tornando-se membros de Cristo e incorporados à Igreja e à sua missão. Neste sentido, é possível pensar a ideia de um “batismo de sangue” para aqueles que viveram e sofreram lutando ao lado e em favor dos mais pobres, posicionando-se contra as formas de torturas e opressões do Estado, podemos destacar esse batismo banhado a sangue lembrando-se daqueles que, literalmente, derramaram seu sangue e sofreram as dores pujantes das torturas físicas e psicológicas nos porões da Ditadura.

Mais rico de significados e simbolismos é perceber que esse “batismo de sangue” foi um rito de imersão dos próprios membros católicos, os quais, já batizados pelas águas do primeiro batismo, convertem-se agora num batismo de luta e entrega às causas mais urgentes, mais alarmantes e práticas em favor da defesa dos direitos fundamentais dos homens e mulheres. O batismo de sangue ao qual se referia Betto em sua obra, diz respeito a esse sangue derramado em nome da fé, mas não só aquela espiritual, transcendental: uma fé vinculada a uma prática libertadora, a uma crença na luta pela liberdade. Muitos desses clérigos e leigos vincularam-se a grupos de esquerda.

Tais grupos de esquerda católicos são, inclusive, anteriores ao desenvolvimento da Teologia da Libertação. O desenvolvimen-

29A CELEBRAÇÃO DO MISTÉRIO CRISTÃO (§1066-1690). SEGUNDA SECÇÃO (§ 1210-§ 1211). Disponível em: http://www.vatican.va/archive/cathechism_po/index_new/p2s2cap1_1210-1419_po.html Acesso: 25/06/2015

to da TdL³⁰ na América latina conheceu sua face mais forte no Brasil. Isso porque algumas peculiaridades fizeram-se mais presentes neste contexto, dentre estas, destaca-se a presença de uma esquerda católica forte nos anos 1960 em alguns movimentos, tais como a JUC (Juventude Universitária Católica) e, posteriormente, a AP (Ação Popular). Especialmente a primeira teve certa relevância nesse cenário, pois, representou um movimento pioneiro que teve à frente jovens universitários católicos abordando temas sociais através da articulação entre fé cristã e política³¹. Setores da Igreja se faziam presentes em organizações, sindicatos rurais, etc.

O próprio Frei Betto, autor da obra aqui analisada, começou sua militância e atuação religiosa como membro da JEC (Juventude Estudantil Católica). Assim também, Frei Tito, personagem da obra *Batismo de Sangue* (1982), foi também membro da JEC e da JUC (Juventude Universitária Católica). E é a partir de desses grupos que muitos jovens católicos ingressam na vida religiosa, como também foram desses movimentos que saíram os principais dominicanos atuantes no período do regime militar no Brasil.

Frei Betto nasceu em Belo Horizonte (MG), é autor de mais de 60 livros publicados no Brasil e no exterior, foi estudante de jornalismo, antropologia, filosofia e teologia. Entrando na vida religiosa tornou-se Frade dominicano e escritor, recebeu o principal prêmio literário do Brasil, o Jabuti, em 1982, pelo seu livro *Batismo de Sangue*. Ainda foi ganhador de inúmeros prêmios pelas suas obras e honrado com homenagens pela sua atuação em favor dos direitos humanos.

30 Forma abreviada para o termo Teologia da Libertação.

31 Segundo Michael Löwy (1989) "A JUC dos anos 1960-62 representou a primeira tentativa, em todo o continente, de desenvolver um pensamento cristão utilizando elementos do marxismo. Trata-se, portanto, de um movimento pioneiro com surpreendente criatividade intelectual e política, que, apesar de seu fracasso imediato, lançou sementes que iriam germinar mais tarde - no Brasil e na América Latina" (LÖWY, 1989, p. 12).

A obra de Frei Betto, além de trazer narrativas das quais foi testemunha, evidencia-se pelo arcabouço de pesquisa em jornais e processos pesquisados pelo autor. *Batismo de Sangue* (1982) é uma obra que permite uma leitura agradável pela sua forma poética e intensa, pelas narrativas fortes das torturas, perseguições e violação das liberdades individuais ocasionadas pelo regime ditatorial no Brasil.

Apesar de evidenciar as figuras de Carlos Marighella e Frei Tito, a obra destaca ainda a participação de vários padres dominicanos e “anônimos” que participaram das manifestações e resistiram à ditadura militar destacando como se mobilizavam com cautela para desviar-se da vigilância imposta pelos militares, quais os meios de fuga para aqueles perseguidos de forma mais evidente. *Batismo de Sangue* (1982) colabora também para a compreensão do projeto proposto pela ALN, Ação Libertadora Nacional, dirigido por Carlos Marighella. É possível, ainda, perceber na obra de Frei Betto o cenário efervescente, comandado, especialmente, por estudantes universitários, sob a influência dos movimentos de 1968, sobre isso, Frei Betto destaca:

José Arantes, ex-presidente do diretório da Faculdade de Filosofia da USP e vice-presidente da UNE, liderara as manifestações estudantis que, em maio de 1968, transformaram a Rua Maria Antônia numa praça de guerra. O prédio da escola fora ocupado vários dias pelos estudantes. No acampamento improvisado, o rosto de Che Guevara nas paredes mantinha os olhos fixos acima dos jovens que liam Lênin ao som dos Beatles. Chegaram a manter como refém uma agente policial descoberta entre eles e que adotava a burlesca alcunha de Maçã Dourada (BETTO, 1982, p. 76).

Foi no ano de 1968 que foi decretado o AI 5 (Ato Institucional), que conferiu maiores poderes ao presidente e também acentuou de forma evidente a censura das liberdades individuais, aumentando as formas de repressão. “Foi decretado o Ato Institucional n°. 5, o golpe no golpe” (BETTO, 1982, p. 68). Em contrapartida à censura imposta pelo AI 5, Frei Betto destaca o sentimento de resistência e participação de estudantes dominicanos em expressivas parcelas da geração universitária disposta a opor-se ao regime ditatorial. Fazendo parte desse grupo de resistência, o autor destaca nomes como o de Frei Rattton, que posteriormente passou a ser um dos principais procurados pela polícia. Assim, o autor descreve Frei Rattton:

Embora filho de uma das mais ricas famílias de Minas, Rattton possuía uma simplicidade sertaneja, cabeça muito inteligente, os óculos caídos à ponta do nariz, a barriga estufada sobre a fivela do cinto, um modo engraçado de falar das coisas mais sérias. Fomos companheiros na JEC de Belo Horizonte, onde conhecemos Henriquinho que, mais tarde, adota o nome de Henfil e inspira-se na figura de Rattton para criar o mais apreciado dos fradinhos, o Baixinho (BETTO, 1982, p. 68-69).

Ora, o envolvimento de membros da Igreja Católica em movimentos sociais e de resistência não se restringiu aos dominicanos; além destes, franciscanos, teólogos e leigos ligados à Igreja envolveram-se em vários setores sociais como nos movimentos pela terra, na luta pelos direitos humanos, pelas liberdades individuais, etc.

O direcionamento da narrativa de Frei Betto abordando a participação dos dominicanos se explica, especialmente, por fazer parte do contexto de vivência do próprio autor, assim como por ter sido também preso junto a personagens como Frei Tito. Neste sen-

tido, apesar de *Batismo de Sangue* ser uma obra que aborda inúmeras questões, nos debruçaremos mais nitidamente na trajetória de um dos seus personagens mais marcantes: Frei Tito.

Para tanto, é necessário ainda uma breve ressalva quanto à corrente de pensamento desenvolvida especialmente na década de 1970, denominada “Teologia da Libertação”- TdL³², da qual fizeram parte e comungaram muitos daqueles religiosos e leigos ligados à Igreja Católica e preocupados com as questões sociais de seu contexto. O termo ficou conhecido graças ao livro do dominicano peruano Gustavo Gutierrez intitulado *Teologia da Libertação: perspectivas* (1971). Nesta obra o autor discutiu temas fundamentais que nascem da reflexão de uma doutrina sistematizada a partir do contexto latino-americano, dentre estas: a Igreja dos pobres, a unidade dos cristãos e a abertura da Igreja ao mundo moderno.

O livro *Batismo de Sangue* (1982) ressaltou bem esse cenário de participação de membros católicos em movimentos sociais e de resistência. O próprio autor tem uma relação muito íntima com isso: Frade dominicano e escritor, ele foi coordenador e auxiliou na formação de vários movimentos sociais como a CUT (Central Única dos Trabalhadores) e a CMP (Central de Movimentos Populares), bem como auxiliou as Comunidades Eclesiais de Base (CEBs), etc³³. Foi preso entre 1969 e 1974, acusado de integrar a Ação Popular ao lado do guerrilheiro Carlos Marighella, sofreu torturas físicas e psicológicas. Conviveu com vários companheiros

32 O desenvolvimento da TdL na América Latina foi mais forte no Brasil. Isso porque algumas peculiaridades fizeram-se mais presentes neste contexto, dentre estas destaca-se a presença de uma esquerda católica forte nos anos 1960 em alguns movimentos, tais como a JUC (Juventude Universitária Católica) e posteriormente a AP (Ação Popular). Especialmente a primeira teve certa relevância nesse cenário, pois, representou um movimento pioneiro que teve à frente jovens universitários católicos abordando temas sociais através da articulação entre fé cristã e política. Setores da Igreja se faziam presentes em organizações, sindicatos rurais, etc.

33 Informações consultadas no site da União Brasileira de Escritores. Disponível em: <http://www.ube.org.br/biografias-detalle.asp?ID=1005> Acesso: 16/01/2015.

de luta na prisão e é desta experiência que o autor busca na memória para compor grande parte das narrativas que são apresentadas na obra *Batismo de Sangue: os dominicanos e a morte de Carlos Marighella* (1982).

A narrativa de Frei Betto se reflete na experiência que teve na prisão, ao lado de outros dominicanos, dentre os quais, Frei Tito, que conviveu com a tensão e as torturas e é desta experiência que o autor narra o martírio vivido por Frei Tito. “Caçula entre onze irmãos, Tito de Alencar Lima nasceu em Fortaleza a 14 de setembro de 1945. Aluno dos jesuítas, ingressou na JEC, afirmando-se logo como um dos seus mais ativos militantes” (BETTO, 1982, p. 273).

No decorrer da obra é possível perceber o martírio sofrido por Frei Tito durante as sessões de interrogação e torturas, como no trecho reproduzido a seguir:

Dependurado, nu, com mãos e pés amarrados, recebi choques elétricos, de pilha seca, nos tendões dos pés e na cabeça. Eram seis os torturadores, comandados pelo Capitão Maurício. Davam-se ‘telefones’ [tapas nos ouvidos] e berravam impróprios. Isso durou cerca de uma hora. Descansei quinze minutos ao ser retirado do pau-de-arara. O interrogatório se reiniciou. As mesmas perguntas, sob cutiladas e ameaças. Quanto mais eu negava, mais fortes as pancadas. A tortura, alternada de perguntas, prosseguiu até as vinte e duas horas. Ao sair da sala, tinha o corpo marcado por hematomas, o rosto inchado, a cabeça pesada e dolorida (BETTO, 1982, p. 261).

Assim como um ritual cotidiano, várias vezes ao dia, o torturado era levado, exposto aos mais diversos castigos físicos acompanhados de torturas psicológicas. Ao término de cada sessão o preso era conduzido a uma pequena cela, me-

dindo aproximadamente 3 x 2,5 m, cheia de pulgas, baratas, ratos, etc. Era esse o martírio diário dos torturados nos porões da Ditadura. Os que passaram por esses sofrimentos carregaram por toda a vida as marcas físicas e psicológicas das torturas. Outros, como é o caso de Frei Tito, não suportaram os fantasmas que o atormentaram. “De modo exemplar, Frei Tito encarnou todos os horrores do regime militar brasileiro. Este é para sempre um cadáver inseulto” (BETTO, 1982, p. 289). Levado ao extremo da dor Frei Tito acabou suicidando-se. “Seu testemunho sobreviverá à noite que nos abate, aos tempos que nos obrigam a sonhar, à historiografia oficial que insiste em ignorá-lo. Permanecerá como símbolo das atrocidades infundáveis do poder ilimitado, prepotente, arbitrário” (BETTO, 1982, p. 289).

A prisão e posterior suicídio de Frei Tito elevou a discussão sobre o contexto ditatorial e de repressão que estava vivendo o Brasil, especialmente por ter ganho grande repercussão internacional: o suicídio de um Frei perseguido e torturado pela Ditadura. O memorial dedicado à sua vida e obra destaca o abalo emocional e as experiências traumáticas sofridas por Frei Tito, assim como tantos outros, que deixaram marcas indeléveis. “Tito não recupera, no exílio, a paz que lhe fora seqüestrada. No dia 10 de agosto de 1974, um estranho silêncio paira sob o céu azul do verão francês, envolvendo folhas, ventos, flores e pássaros. Nada se move” (BETTO, CORREIO DA CIDADANIA, 2009)³⁴.

A obra *Batismo de Sangue: os dominicanos e a morte de Carlos Marighella* (1982) narra de forma intensa o cotidiano e as torturas às quais Frei Tito, assim como tantos outros, foram submetidos. Em um dos trechos Betto destaca uma das sessões de tortura sofrida por Frei Titom “Revestidos de parâmetros litúrgicos, os policiais me fizeram abrir a boca ‘para receber a hóstia sagra-

34 Disponível em: <http://www.correiodacidade.com.br/antigo/ed407/betto.htm> Acesso: 03/07/2015.

da. Introduziram um fio elétrico. Fiquei com a boca toda inchada, sem poder falar direito” (BETTO, 1982, p. 264).

As experiências vivenciadas nas salas de tortura demonstram a crueldade a qual eram submetidos os presos políticos em nome de uma Segurança Nacional. Frei Tito foi banido do Brasil em 1970 pelo General Médici, conseguiu sair da prisão por ter tido seu nome incluído na lista de presos políticos trocados pelo embaixador suíço Giovanni Bucher. Transferido para um convento na França, não conseguiu livrar-se do espectro de seu torturador mais cruel: o delegado Fleury, e cometeu suicídio. “O suicídio foi o seu gesto de protesto e de reencontro, do outro lado da vida, da unidade perdida. Deixara registrado nas páginas de sua Bíblia que ‘é melhor morrer do que perder a vida’” (BETTO, CORREIO DA CIDADANIA, 2009).

REFERÊNCIAS

A SANTA SÉ, A CELEBRAÇÃO DO MISTÉRIO CRISTÃO (§1066-1690). SEGUNDA SECÇÃO (§ 1210-§ 1211).. Disponível em: <<http://w2.vatican.va/content/vatican/it.html>> Acesso em 26 de junho de 2015.

ALVES, Marcio Moreira. *A Igreja e a política no Brasil*. Editora: Brasiliense. 1979.

ARNS, D. Paulo Evaristo. *Da Esperança à Utopia: testemunho de uma vida*. Rio de Janeiro: Sextante, 2001.

BEOZZO, José Oscar (org). *A Igreja latino-americana às vésperas do Concílio: História do Concílio Ecumênico Vaticano II*. São Paulo: Edições Paulinas, 1993.

BETTO, CORREIO DA CIDADANIA, Disponível em: <<http://www.correiodacidade.com.br/antigo/ed407/betto.htm>> Acesso em 3 de julho de 2015.

_____. 30 anos do martírio, Disponível em: <http://www.adital.com.br/freitito/por/irmao_artigos_30anos.html> Acesso em 13 de fevereiro de 2015.

_____. *Batismo de Sangue*. Edição integral Copyright, São Paulo, 1982.

DIAS, Danyele Nayara Santos. Literatura, História e Memória: As contribuições da literatura de Frei Betto para a construção da memória dos frades dominicanos na Ditadura do Brasil (1960-1980). *XXVII Simpósio Nacional de História: conhecimento histórico e diálogo social* (ANPUH), Natal, Julho de 2013.

DIAS, Danyele Nayara Santos. SILVA, Franscino Oliveira. Religião e Política na Ditadura Militar do Brasil: A participação dos freis dominicanos no livro *Batismo de Sangue* de Frei Betto. (1960/1970). *XVIII Encontro Regional* (ANPUH), Minas Gerais, Julho de 2012. Disponível em: <http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/LA/article/view/11541> Acesso: 15/01/2015.

FREI TITO Memorial on-line. Disponível em: http://www.adital.com.br/freitito/por/irmao_artigos_30anos.html Acesso: 15/01/2015

FREI TITO, Memorial on-line: Disponível em: http://www.adital.com.br/freitito/por/irmao_artigos_30anos.html Acesso 13/02/2015.

GUTIERREZ, Gustavo. *Teologia da Libertação: perspectivas*. Edição Loyola. São Paulo, 2000.

LÖWY, Michael. *Marxismo e Cristianismo na América Latina*, São Paulo, 1989.

NEWNUM, Maria. Batismo de sangue: É preferível morrer que perder a vida. *Revista Espaço Acadêmico*, nº 95, abril de 2009, Ano VIII – ISSN 1519. 6186.

VELASCO, Breno Ricardo da Silva. PEREIRA, Edvaldo Santos. COSTA, Regina Barbosa. Batismo de Sangue: resistência da palavra contra a ditadura no Brasil. *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo*, nº 13 – Novembro de 2013 – ISSN 1679-849x.

DIOGO MAINARDI E A DESCONSTRUÇÃO³⁵ DO SERTANEJO MÍTICO NO ROMANCE REGIONALISTA NORDESTINO

Rozeane Albuquerque Lima
rozeanelima@hotmail.com

Algumas leituras tem o poder de nos provocar, de nos instigar, de incitar um posicionamento da nossa parte. O cotidiano acadêmico, no entanto, nos faz deixar passar algumas destas provocações sem que a análise do texto seja realizada. Há momentos, no entanto, em que uma ideia do passado te agarra pela garganta, te sufoca e diz: “só te largo quando me você me der atenção”. Ideia que ficou latente, perdida na memória, até que aqueles *flashes* a trazem à superfície de forma tão intensa que você não consegue fazer nada antes de executá-la. Ao aventar a possibilidade de trabalhar com história e literatura, o texto de Diogo Mainardi se assentou no meu ombro e ficou sussurrando em meu ouvido. O projeto era da década de 1990, quando o livro *Polígono das Secas* foi lançado e eu cursava a graduação em história. Na época fiquei na dúvida

35 Ao pensarmos a desconstrução na obra de Mainardi temos em mente o conceito elaborado por Jacques Derrida que se pautou em uma crítica aos pressupostos filosóficos propondo uma inversão nas relações hierárquicas do pensamento ocidental: binário e anunciador de verdades. “Desconstruir uma oposição é mostrar que ela não é natural e nem inevitável, mas uma construção, produzida por discursos que se apoiam nela, e mostrar que ela é uma construção num trabalho de desconstrução que busca desmantelá-la e reinscrevê-la - isto é, não destruí-la, mas dar-lhe uma estrutura e funcionamento diferentes” (Culler, 1999, p.122). Algo bastante relevante para este ensaio se pauta no fato de que a interpretação de que houve uma desconstrução do sertanejo mítico do romance regionalista na obra em questão é da autora. Mainardi não se afirma leitor de Derrida ao longo da sua obra. Para uma melhor compreensão do tema, ver: DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2002. Ver também: DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

entre analisar Mainardi e João Ubaldo Ribeiro. Escolhi o segundo e o outro texto foi jogado naquelas caixinhas de memória que você não ousa abrir para não te incomodarem. De repente elas se abrem sem sua permissão. Aqui começa esta história: realizando uma catarse depois de 20 anos da primeira leitura da obra.

É verdade que se não tivesse lido o livro quando de seu lançamento, em 1995, provavelmente não tivesse interesse nem disponibilidade para ler um romance de Mainardi atualmente, considerando os seus posicionamentos anti-esquerdistas e anti-nacionalistas veiculados não apenas na coluna da revista semanal *Veja*, na qual trabalhou até 2009, mas também nos programas dominicais *Manhattan Connection* transmitido pela *Globo News* (canal de TV por assinatura), dos quais discordo completamente. As polêmicas que tem o autor de *Polígono das Secas* como protagonista não vieram à tona quando da escrita e lançamento da obra em questão. Este ensaio é, portanto, o resultado de reflexões de uma releitura do livro, considerando o lugar de fala do escritor e o cenário da época em que o romance chegou ao mercado.

Polígono das Secas apresenta os temas dos romances regionalistas tentando desconstruir obras de autores como Euclides da Cunha (*Os sertões*), Graciliano Ramos (*Vidas secas*) e Guimarães Rosa (*Grande sertão: Veredas*). Seca, morte, coronéis, jagunços, cangaceiros, políticos corruptos, personagens fantásticos, o cordel, a paisagem da Caatinga, a migração para fugir do “flagelo da seca”, a escassez de água e de alimentos dão o tom da obra que tem quatro protagonistas: Manoel Vitorino, um homem que tentava enterrar o filho e que Mainardi, mais adiante, na própria obra, afirma ser uma alusão ao *irmão das almas* de João Cabral de Melo Neto (*Morte e Vida Severina*); o jagunço Januário Cicco baseado nos jagunços criados por Guimarães Rosa; Piquet Carneiro, um personagem inspirado na literatura de cordel e que se transforma em um boi como castigo por suas maldades; e Demerval Lobo, segun-

do o autor, inspirado na obra de Graciliano Ramos, um retirante em direção ao litoral com o objetivo de pedir ajuda ao governo.

Mainardi, ao apresentar o antagonista, o Untor: um homem que percorre todo o Polígono das Secas - seu território, espalhando um ungento pestilento amarelado que leva as pessoas à morte, faz questão de afirmar que ele é “o verdadeiro protagonista desta história” (p.15). O ambiente da obra é o que Mainardi chama do território do Untor: o Polígono das Secas. Como uma obra pensada para problematizar a literatura regionalista, o autor percorre o Polígono detalhando seus vértices, citando nomes de cidades que estão em seu recorte, dando um dos muitos tons de realidade presentes no texto.

Mas, se os temas são os mesmos trabalhados na primeira metade do século XX na literatura regionalista, o que Mainardi traz de novo em *Polígono das Secas* em 1995?

Que elementos tornam a obra digna de análise no cenário em que foi escrita? Quais as articulações que podemos fazer entre os autores de literatura, a crítica literária, os historiadores e o livro em questão?

Ao ler o romance percebemos uma aproximação das ideias do autor com o naturalismo do fim do século XIX, principalmente com o romance naturalista regionalista *A fome*, de Rodolfo Teófilo, que tem por tema a seca de 1877-79 no Nordeste brasileiro. O naturalismo, uma sequência do realismo, tem como propostas o não romantismo, a fundamentação em fatos científicos, a descrição crua, detalhada do cotidiano, entre outras. A descrição seca e a tentativa de chocar o leitor estão presentes na obra de Mainardi, aliadas à sua preocupação em detalhar informações, como ocorre na página 17, ao situar a cidade de Poções “um dos vértices do Polígono das Secas. Lei 1348, de 10 de março de 1951. Artigo Primeiro “[...] a poligonal que limita a área dos Estados sujeitos aos

efeitos da seca terá por vértices [...]’. De Poções em diante, descortina-se o deserto” (p.17); ou, mais adiante, ao falar do uso da flora da Caatinga, no caso em questão da farinha de macambira, para alimentação em períodos de estiagem: “a análise bromatológica da farinha de macambira: umidade, 9,50%; amido, 63,10%; açúcares, 4,36%; proteínas, 5,14%; minerais 4,27%; fibras, 13,63%” (p.24). Apesar destas aproximações, não podemos afirmar que o texto de Mainardi é apenas uma revisão naturalista da literatura regionalista. Alguns críticos literários, dentre eles a Laís Azevedo, em publicação de 2010 na revista *on line Literatura em foco*, o classificam como “obra típica da literatura pós-moderna” pelo fato do autor valer-se do “pastiche, da paródia e do esfacelamento do indivíduo” ao longo do seu texto ³⁶.

Há, no romance, a tentativa de destruir a construção imagética alimentada pelos romancistas regionalistas modernistas, de um sertanejo forte e mítico. O Untor é colocado na obra com esta função: matar as mulheres de nome Catarina Rosa (uma alusão a Guimarães Rosa- *Grande sertão: Veredas*) que encontrar e, em seu caminho ir destruindo os sertanejos que habitam o Polígono das Secas: jagunços, políticos, retirantes ou pessoas que estejam sofrendo o “flagelo da seca”. Um a um, o Untor vai matando os personagens, e, com eles, os mitos sertanejos.

Há, também, por parte do autor, uma tentativa de desconstruir o folclore e a cultura popular alimentada por folcloristas como Câmara Cascudo³⁷. Por exemplo, na página 21, quando Mainardi argumenta que o cordel não é fruto da cultura popular

36 Para mais detalhes sobre a análise de Laís Azevedo, que vai muito além da classificação da obra de Mainardi, ver: <http://www.literaturaemfoco.com/?p=2746> acesso em 06/07/2014.

37 Ao discorrer sobre fabricação do folclore Albuquerque Junior aponta Câmara Cascudo como um dos principais nomes que tratam sobre o tema no Nordeste. Ver ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. *A feira dos Mitos. A fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920-1950)*. São Paulo: Intermeios, 2013.

nordestina: “Como demonstram numerosos estudos etnográficos, o cordel não é fruto da imaginação dos versejadores nordestinos. Deriva diretamente dos romances de cavalaria medievais. O folclore local baseia-se numa moral rasteira e numa fantasia roubada...” (p.21). Nestas desconstruções encontra-se o elemento novo da obra de Mainardi na década de 1995, que tanto incomodou os leitores do regionalismo, os críticos e os pesquisadores.

Dois capítulos destoam de um romance tradicional: *Nomes e Bibliografia*. No primeiro o autor entra em cena para explicar os nomes dos personagens e sua inspiração para construí-los, em *Bibliografia* o estilo polêmico e arrogante de Mainardi se sobressai em afirmações como: “A bibliografia não é longa. O autor considera que toda a literatura sertaneja pode ser resumida a seis ou sete títulos. Os outros não acrescentam nada, não merecendo nem mesmo uma citação” (p.88) ou em: “Na realidade, o autor deste romance consultou muito mais livros do que seria necessário. Livros que pretende eliminar de sua biblioteca assim que terminar o trabalho. Livros que pretende queimar” (p.88).

Para Mainardi as bibliografias que merecem ser mencionadas são: João Cabral de Melo Neto (*Morte e vida Severina*), Euclides da Cunha (*Os sertões*), Guimarães Rosa (*Grande sertão: Veredas*), Graciliano Ramos (*Vidas Secas*) e, com menor importância, José De Alencar (*O sertanejo*), José Lins do Rego (*Fogo morto*), José Américo de Almeida (*As secas do Nordeste*), Franklin Távora (*O cabeleira*), Leonardo Motta (*No tempo de Lampião*) e Câmara Cascudo (*Cinco livros do povo*). O autor não avalia que os autores (estes e os demais) falam em épocas diferentes, com cenários diferentes e não considera suas peculiaridades na própria produção literária. Autores como Jorge Amado e Gilberto Freyre sequer são citados. Também os romances regionalistas naturalistas oitocentistas, dos quais *Polígono das Secas* se aproxima, não são referenciados. Em se tratando de uma interferência do autor no meio do texto do ro-

mance para explicitar a fundamentação do livro, a referência a críticos literários e livros acadêmicos que tratassem do tema enriqueceria e traçaria um melhor cenário da obra. Estas considerações dificilmente seriam feitas por Mainardi que inicia o capítulo em tom de defesa: “O autor deste romance intervém novamente; no caso, com a bibliografia. A intervenção pode desagradar o leitor, mas o autor não se incomoda. O romance é dele - tem o direito de intervir como bem entende. É sua única prerrogativa” (p.88).

É no capítulo *Bibliografia* que Mainardi reflete sobre a produção dos regionalistas afirmando que a literatura regionalista incorporou os elementos da cultura sertaneja e, assim, atribuiu “ao homem comum o poder de interpretar a realidade, conferindo uma dimensão alegórica às suas atividades cotidianas, mitificando-lhe a mentalidade vulgar, de sua linguagem às suas credices” (p.88) e completa a citação com uma suposição sobre o que ele afirma ser a cultura sertaneja: “como se séculos de obscurantismos tivessem gerado um maior grau de compreensão do mundo” (p.88). O sertanejo é, portanto, incapaz de ser este ser mágico, mítico, forte da literatura regional, por viver em uma cultura obscurantista.

Mainardi afirma ainda: “quando as credices do homem comum são legitimadas, ele logo trata de infligi-las a seus semelhantes” (p.89). Este é o motivo que leva o Untor a contaminar os sertanejos, matando, simbolicamente, todos os mitos da literatura regionalista.

Ao fim do capítulo é anunciada a tese do livro: os regionalistas não produzem:

[...] verdadeira literatura. A verdadeira literatura demonstra que o sertanejo não sabe nada, não muda nada, não aprende nada, não entende nada, não vale nada. A verdadeira literatura destrói as veleidades do homem acerca de si. A partir do momento em que acredita nas próprias ideias, o homem começa a impô-las (p.90).

Mainardi afirma acreditar na existência de uma literatura verdadeira, de um texto no qual os autores sejam imparciais. Esta postura é problemática para um texto classificado como pós-moderno. O autor destrói verdades tendo por fundamento uma outra verdade que se afirma maior³⁸. Assim, Mainardi sobrepõe à construção imagética do sertanejo herói, forte e mítico dos romances regionalistas, o sertanejo bárbaro construído ao longo do seu romance.

Atualmente uma possibilidade de leitura da obra se abre a partir da leitura do livro tese de Albuquerque Júnior *A invenção do Nordeste e outras artes*, lançado em 1999. Albuquerque Junior escreve no final da década de 1990, portanto, seria impossível que Mainardi, à época da escrita, tivesse acesso à análise deste. No entanto, verificando a forma como os autores de literatura são analisados em *A invenção do Nordeste e outras artes* e como o autor analisa e demonstra a regularidade do discurso regionalista, percebe-se a originalidade da obra de Mainardi, a diferença entre a proposta da sua obra e a proposta das obras analisadas por Albuquerque Junior.

“O discurso regionalista não mascara a verdade da região, ele a institui” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 1999, p.49). A instituição da verdade regionalista anunciada pelos autores literários é desconstruída por Mainardi para que a sua verdade seja instituída. Percebe-se, no entanto, que o que Mainardi faz é substituir uma construção imagético discursiva da literatura por outra que lhe convém e que não faz diferente da construção anterior: reforça todos os elementos que inventaram o Nordeste brasileiro como uma região rural, atrasada, arcaica, presa à tradição (ligada à fabricação de uma cultura popular para a região) entre outras características.

Na teia desta invenção da região, inventa-se também um nordestino: um sertanejo forte, um ser mítico, um herói com o

38 Para mais detalhes sobre discurso e verdade ver: FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. 5ª ed., São Paulo: Edições Loyola, 1999.

cotidiano associado ao rural e à construção que da Caatinga se faz - açudes secos, terra esturricada, cactus usados para a alimentação, roupas e chapéis de couro, entre outros elementos. Um homem capaz de se sobressair às dificuldades que a seca lhe impõe: um vencedor. Parte desta identidade também é reforçada por Diogo Mainardi, ainda que ele tenha usado artifícios diferentes dos demais regionalistas. Ao construir o sertanejo bárbaro, Mainardi se aproxima do personagem Fabiano, de Graciliano Ramos e de tantos outros que ele tenta desconstruir. O que ele faz a estes personagens é apenas retirar o seu caráter de vitorioso, de herói, de mítico, de forte. Resta a construção de um ser ignorante, violento, desprovido de valores morais e éticos, que vive em um obscurantismo imensurável. Esta construção alimenta a discriminação do nordestino atribuindo à este qualidades negativas apenas pelo fato de nascer e habitar um determinado espaço.

Que bom seria se pudéssemos nos ver e nos dizer enquanto seres humanos, com nossas subjetividades e identidades³⁹ relativizadas, sem o gesso e o peso que a literatura regionalista, entre muitas outras manifestações artístico-culturais sobre o Nordeste tem nos imposto. Que bom seria se, ao invés de alimentar preconceitos devido aos distanciamentos, pudéssemos fomentar o respeito às diferenças, a alteridade e às possibilidades de diálogos que tanto enriquecem o ser humano. Quiçá, tal qual Albuquerque Junior fez ao problematizar a invenção do Nordeste brasileiro no meio acadêmico, tenhamos novas abordagens literárias sobre este espaço, que, pontuando suas peculiaridades, não estimulem um preconceito geográfico⁴⁰ nem promovam a segregação dos que nele habitam.

39 Para o conceito de identidade em um sentido mais fluído, sem gessos, ver: HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

40 Albuquerque Júnior discorre sobre a construção de um preconceito alimentado a partir do lugar de nascimento, ver: ALBUQUERQUE JUNIOR. *Preconceito contra a origem geográfica e de lugar*. As fronteiras da discórdia. São Paulo: Cortez, 2007.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. *A feira dos Mitos. A fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920-1950)*. São Paulo: Intermeios, 2013.

_____. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 1999.

_____. *Preconceito contra a origem geográfica e de lugar. As fronteiras da discórdia*. São Paulo: Cortez, 2007.

ALENCAR, José de. *O Sertanejo*. 7ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977. v. 5. (Edição comemorativa do centenário de morte do autor).

ALMEIDA, José Américo de. *As secas do Nordeste*. 2ª ed. Mossoró: Fundação Guimarães Duque, 1981.

AMADO, Jorge. Seara Vermelha. São Paulo: Martins, 1946.

CASCUDO, Câmara. *Cinco livros do povo*. 2ª Ed. João Pessoa: ed. Univ. UFPb, 1979.

CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Becca, 1999.

CUNHA, Euclides Da. *Os Sertões*. São Paulo: Editora Nova Cultura, 2002.

DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. 5ª ed., São Paulo: Edições Loyola, 1999.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1998.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

MAINARDI, Diogo. *Polígono das Secas*. São Paulo: Companhia das Letras. 1995.

MELO, NETO, João Cabral de. *Morte e vida severina e outros poemas para vozes* - 1. ed. especial. 167p. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

MOTTA, Leonardo. *No tempo de Lampião*. Fortaleza: IUC, 1967.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 23ª ed. São Paulo: Martins, 1969.

REGO, José Lins do. *Fogo Morto*. 26ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1983.

RIBEIRO, João Ubaldo. *O Sorriso do Lagarto*. São Paulo: Circulo do Livro. 1989.

RIBEIRO, João Ubaldo. *Sargento Getúlio*. 16ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1982.

RIBEIRO, João Ubaldo. *Viva o Povo Brasileiro*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1984.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 11ª ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1976.

TÁVORA, Franklin. *O cabeleira*. São Paulo: Ática, 1971.

TEÓFILO, Rodolfo. *A fome*. São Paulo: Tordesilhas. 2011.

SITES CONSULTADOS:

<http://www.literaturaemfoco.com/?p=2746> acesso em

“AQUI NÃO É CASA DE FURA-GREVE!”: AS RELAÇÕES FAMILIARES NA PEÇA TEATRAL *ELES NÃO USAM BLACK-TIE.*

Paula Sonály Nascimento Lima (UFCG)
paula.sonaly@hotmail.com

A peça teatral *Eles não usam Black-tie*, escrita por Gianfrancesco Guarnieri, foi encenada pela primeira vez no dia 22 de fevereiro de 1958 no Teatro de Arena de São Paulo⁴¹, quando o Cinema Novo⁴² começava a surgir, trazendo uma nova forma de interpretar os problemas sociais que estavam ocorrendo no Brasil.

Gianfrancesco Sigfrido Benedetto Martinenghi de Guarnieri nasceu em 6 de agosto de 1934, em Milão, na Itália. Com dois anos, emigrou para o Rio de Janeiro com os pais, que fugiam do regime fascista de Benito Mussolini. Tornou-se militante do movimento estudantil enquanto iniciava sua carreira no teatro. Sua primeira peça trouxe o operariado como protagonista: a peça *Eles não usam Black-tie*⁴³, de 1958, aborda temas como greve e luta de classes.

41 Teatro em que os atores são colocados no centro da sala de exibição, como nos circos, ficando circundados pelos espectadores. A ideia do Teatro de Arena nasceu nos Estados Unidos, por motivos de ordem econômica, mantendo-se e desenvolvendo-se, contudo, por motivos também artísticos, isto é, pela intimidade, pela comunicação que estabelece entre o público e os atores. O Teatro de Arena de São Paulo iniciou suas atividades em 1953, e em 22 de fevereiro de 1958 estreou a peça *Eles não usam Black-tie*. A partir desta encenação, o Arena se compromete com a invenção de uma dramaturgia enraizada na história do país (PORTO; NUNES, 2007).

42 Nos anos 50, um grupo de jovens começa a discutir a ideia de se criar um cinema nacional que construísse uma identidade político-cultural para o povo brasileiro. Posteriormente vieram a criar o Cinema Novo. Essa luta em prol de um cinema nacional ganhou força a partir do começo dos anos 60 (SIMONARD, 2006).

43 O dramaturgo foi líder estudantil e um exemplo de representante da dramaturgia engajada. Para saber mais sobre o autor: <http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/gianfrancesco-guarnieri/trajetoria.htm>.

O texto teatral situa-se em uma favela do Rio de Janeiro nos anos 1950 e se divide estruturalmente em três atos que tem como tema a história de operários do Rio de Janeiro e a formação de uma greve reivindicando melhores salários. O enredo narra um conflito entre o pai, Otávio, e o filho, Tião, que possuem diferentes posições ideológicas e morais, além de fazerem divergentes escolhas, consolidando uma ruptura na relação familiar. É o que dá o ponto dramático do texto.

Enquanto o pai é operário, revolucionário e um dos líderes do movimento, o seu filho Tião, criado na cidade, não convive com o mundo de luta e reivindicação da classe operária do seu pai, isso faz Tião pensar primeiramente em seu próprio futuro já que está para se casar com Maria que está esperando um filho seu, motivado por acreditar que a greve não terá grandes resultados. Toda a peça perpassa pela preocupação que a greve trazia e os seus benefícios vistos pelo pai, e malefícios interpretados pelo filho. Percebe-se então que a peça trata de uma família, moradora de uma favela que tem como meio de sobrevivência o trabalho em uma fábrica, assim, toda a trama se desenrola em torno de uma greve na fábrica.

Além dos protagonistas, há personagens que são indispensáveis, dentre eles Romana, a mulher de Otávio, que mesmo com seu jeito rude, tem um grande amor por sua família; Maria, a noiva de Tião, que demonstra que o amor não basta: o ser humano também tem que ser leal para com os amigos e seu povo. Com eles, e mais outros personagens, o autor Guarnieri compôs uma peça que tem um tom romântico ao mesmo tempo em que retrata a luta por moradia e por dignidade na favela carioca.

A linguagem da peça é composta de diálogos coloquiais e, acompanhada pela descrição da favela, torna a encenação mais próxima ao público. O texto representa uma história do país em que os problemas sociais abordados foram e são provocados de-

vido ao trabalho nas indústrias, com as lutas reivindicatórias por melhores salários. O texto teatral traz implicitamente as ideologias marxistas, no momento em que se critica o regime capitalista estratificando as classes e gerando desigualdades sociais. A greve surge para suscitar o questionamento do operariado e a condição econômica a que estavam submetidos, ou seja, baixo valor salarial e muitas horas de trabalho. Para além do contexto social, a peça demonstra o conflito de gerações com a defesa de que as circunstâncias moldam o indivíduo, quando o pai se considera responsável pela escolha do filho.

Ao longo dos atos que formam a peça pode se perceber semelhanças entre a representação e o momento histórico do governo de Juscelino Kubitschek, com o lema de campanha “Cinquenta anos em cinco”, que conseguiu implantar um processo de rápida industrialização. O governo, no entanto, adquiriu dívidas e promoveu um arrocho salarial, o que levou a uma desorganização social, aumentando o crescimento das favelas e agravando as péssimas condições de trabalho do operariado; Tal situação fez eclodir reações diversas tais como as manifestações sociais. Foi neste contexto que Guarnieri escreveu *Eles não usam Black tie*.

A peça tem a sua escrita relacionada ao Teatro de Arena enquanto marco histórico e filiação ideológica, pois o teatro, nesta época, tentava estabelecer um tipo de encenação propriamente brasileira, e a peça apresentada se encontrava como um texto de nacionalidade brasileira, em que até a linguagem, por exemplo, trazia a peça ainda mais próxima da realidade do país, do cotidiano dos populares, isto era o que o Teatro Arena estava pretendendo. Era uma forma de trazer ao palco a linguagem do povo, representando as classes populares⁴⁴. Podemos observar na imagem abaixo como estava formado o Teatro, e como era encenada a peça:

44 “O texto, *Eles Não Usam Black-tie*, nasce em concordância com o projeto do Arena, de dentro de um Seminário e Dramaturgia promovido pelo grupo, a fim de encontrar



Lélia Abramo (Romana); Francisco de Assis (Jesuino); Miriam Mehler (Maria); Celeste Lima (Terezinha); Flávio Migliaccio (Chiquinho); Oduvaldo Vianna Filho (Tião); Riva Nimitz (Dalva); Xandó Batista (Otávio); Henrique César João (João).

Figura 1 (Imagem retirada do Teatro de Arena [recurso eletrônico]. PORTO; NUNES – Orgs. 2007).

A peça tenta fazer o público refletir sobre o cotidiano da classe trabalhadora, repleto de tensões e conflitos, cheio de dificuldades; sobre as relações familiares, o lugar da mulher, entre outros aspectos que são abordados durante a peça e sobre uma questão social e econômica: se discute a necessidade de trabalhar tantas horas por dia para o sustento da família.

No primeiro ato da peça a descrição dos personagens e o cenário da casa dos moradores demonstra que a moradia é pequena, o filho mais novo tem que dormir no sofá, não havia refeições familiares: estas eram feitas apressadamente para irem trabalhar. É neste primeiro ato também que transcorrem as notícias do planejamento da greve, como podemos ver em uma fala da peça:

esse “texto nacional” num processo que pressupunha o coletivo. [...] Em 58, o Arena passava por dificuldades financeiras sérias e já se sabia que não haveria meios de mantê-lo nesse quadro. O diretor José Renato, um dos principais fundadores e diretores do grupo, decide montar o texto de Guarnieri afinal; se o Arena terá de acabar, que acabe com um texto que expresse de forma completa as motivações mais profundas do grupo (NOSELLA, 2010, p.31).

OTÁVIO – Farra?... Farra vão vê eles lá na fábrica. Sai o aumento nem que seja a tiro!... Querendo podem aproveitá o guarda-chuva, tá furado mas serve... Eu acho graça dêses caras, contrariam a lei numa porção de coisas. Na hora de pagá o aumento querem se apoiá na lei. Vai se preparando, Tião. Num dou duas semanas e vai estourá uma bruta greve que eles vão vê se paga ou não. (vai até o móvel e pega uma garrafa de pinga). Pra combatê a friagem... Se não pagá, greve... Assim é que é... (GUARNIERI, 1985, p. 29).

O personagem Otávio tenta demonstrar o processo industrial brasileiro, em que empresários se utilizam da força de trabalho de modo exploratório, burlam várias leis trabalhistas, como trabalhar horas a mais do que as oito diárias. Quando há uma reivindicação para aumento salarial, os trabalhadores tem que mostrar que estão organizados e que não estão de acordo com o lucro que os patrões arrecadam, enquanto muito dos operários estão vivendo com pouco. Guarnieri destaca, sob várias formas, os aparelhos ideológicos de controle da classe operária, e como isto potencializa um problema social, que neste caso, tem que ser combatido o poder por meio de greve.

No segundo ato, acontece a preparação da greve e os questionamentos dos personagens para as escolhas futuras. Tião se questiona entre ir para greve e a situação em relação à Maria, sua noiva, e o filho que está por vir. Há, neste ato também, as diferentes visões de pai e filho, o que vai se expressar na indignação de Tião com a militância do pai, que traz um sofrimento para a família. Como já mencionado, Tião cresceu longe da indústria e não tem a concepção ideológica que o seu pai tem, que já participou de greves e nelas vê o meio revolucionário de conquistas trabalhistas. O ato traz o dilema de Tião e o assunto da greve, de interesse do pai, sempre preparado para a mesma. A escolha de Tião é feita em um

dos diálogos, que merece destaque, entre Tião e Jesuíno, a concepção de seu personagem:

TIÃO – Mas é o jeito... Esse negócio não dá futuro, Jesuíno... Greve! Greve! E daí? A turma fez greve o ano passado, já ta em outra... e assim por diante. **Tu consegues um aumento numa greve, eles aumentam o produto, condução, comida, tudo!...** Tu ta sempre com a corda no pescoço...

JESUÍNO – O jeito é o cara se defendê como pode!...

TIÃO – Sabe, Zuíno. Maria vai tê um filho meu.

JESUÍNO – O que?

TIÃO – Maria vai tê um filho meu!

JESUÍNO – Ta brincando!...

TIÃO – Ia brincá? Preciso casá no mês que vem... E te juro pela alma de mina mãe que eu caso com Maria e **não faço ela passá necessidade**. O negócio é conseguí gente com boas relação... Daí é subi... (GUARNIERI, 1985, p. 69 – grifo meu).

Tião fura a greve de forma aberta, pois ele toma a decisão e vai arcar com as consequências dela, não se escondendo. Para ele a greve não demonstra ser a solução, pois, mesmo com o aumento do salário, as outras despesas também serão aumentadas, como a alimentação e transporte. A sua vontade é de se casar e ter um conforto, como Tião diz, não fazer Maria passar necessidade, ou seja: a vida na favela sendo apenas um operário não seria a melhor forma de viver, para melhorar, ele precisa conseguir boas relações que o ajudem a subir de cargo. Guarnieri demonstra também que a decisão do personagem é motivada por interesses individuais, seu bem-estar, acreditando que estará perdendo o seu emprego caso compactue com a paralização. Todo o contexto considera que Tião aspira uma mudança de sua condição social.

Por fim, acontece, no terceiro ato, a efetivação da greve, a consolidação da decisão de Tião em furar a greve, a prisão de Otávio durante a realização de piquete na porta da fábrica e a saída de Tião da favela, sendo deixado até pela noiva. Tião aceita as consequências de seus atos diante do pai e da família. Nos diálogos com o pai, o autor coloca um teor dramático, quando coloca a fala em terceira pessoa para demonstrar a decepção de Otávio pela atitude de seu filho:

TIÃO – Papai...

OTÁVIO – Me desculpe, mas seu pai ainda não chegou. Ele deixou um recado comigo, mandou dizê pra você que ficou muito admirado, que se enganou. E pediu pra você tomá outro rumo, **porque essa não é casa de fura-greve!**

TIÃO – Eu vinha me despedir e dizer só uma coisa: não foi por covardia!

OTÁVIO – Seu pai me falou sobre isso. Ele também procura acredita que num foi por covardia. Ele acha até que teve peito. Furou a greve e disse para todo mundo, não fez segredo. [...] Ele acha, o seu pai, que você é ainda mais filho da mãe! Que você é um traidô que pensa que tá certo! Não um traidô por corvadia, um traidô por convicção! (GUARNIERI, 1985, p. 108).

Este diálogo corrobora que o protagonista Tião tem convicção do que fez e o seu destino está engendrado pela sua opção, ou seja, a consequência de sua decisão em meio ao que a maioria dos operários e moradores da favela acreditam. O ser covarde é visto como aquele que não tem uma boa conduta, da forma que é esperada pelos outros. Segundo a definição de Raphael Bluteau (IN: SANTOS, 2012), o verbete *covarde* traz como explicação, que é aquele que “deixa para os outros a honra e para si a segurança.

Fraco”. Por que assim, pela visão do pai, seu filho não traiu a greve por medo, ou por ser fraco, mas por estar convicto daquilo, e deixar de participar da greve não por medo das consequências e sim por acreditar que ela não traria os benefícios que ele queria. Portanto, Tião deixou para ele a segurança, e a honra, para os outros, os que participaram da greve.

Percebe-se também, neste diálogo, uma fala não de um pai que luta politicamente, mas de um pai decepcionado com seu filho. E durante essa cena, o ponto central é da visão que a família e amigos têm de Tião: estão vendo nele a figura de um traidor, de alguém que não apenas furou uma greve, mas que foi contra o que a sua família e os seus amigos consideravam como o correto, que seria lutar por melhorias, mesmo que perdesse o emprego, mas lutar juntamente com a classe social em que estava inserido: o operariado.

Esta visão é ainda mais ressaltada quando a sua noiva, Maria, se recusa a acompanhá-lo para fora da favela, pois mesmo grávida ela opta pela favela, pelo seu povo e a sua classe. Maria traz o papel da mulher enquanto sujeito de sua própria história, em que, mesmo sabendo que o noivo furou a greve para ter uma melhor condição para sustentar ela e o filho que está esperando, ela decidiu por não concordar com a escolha de Tião, e continua na favela, ao lado dos amigos, não querendo ser vista como a mulher do “fura greve”.

Mesmo a peça apresentando uma visão romântica da favela, é nesta construção que o autor demonstra a sua visão ideológica, com engajamento político, com questões de classe operária e a greve como seu instrumento de luta, além das relações familiares e o pertencimento ao lugar, pois ele direciona o seu pensamento para os proletários. Podemos ver toda a construção da peça, muitas vezes pelo olhar de Tião: o drama de sua escolha.

Apenas no final intervém o autor, fazendo a noiva abandonar o operário que, traindo a greve, traíra os seus amigos e companheiros. O autor necessitava externar de algum jeito o seu pensamento,

dizer afinal de que lado estava, deixando a neutralidade do puro naturalismo para entrar no terreno em que desejava colocar-se, o da peça de ideias e mesmo de ideias políticas (PRADO, 1964, p. 134).

Na perspectiva do texto teatral, a greve introduz um questionamento do operariado acerca de sua condição enquanto indivíduo, enquanto trabalhador, além de sua condição econômica. A proposta grevista reivindica a mudança do regime econômico adotada pelo Estado, a exploração capitalista, a desigualdade social. E o Estado responde por meio repressor, para permanecer no poder.

A peça aborda, até em sua própria denominação, *black-tie* (gravata preta, ou terno e gravata), a ideia da luta de classes, da desigualdade social entre patrões e operários. “O fato de não usar *black-tie* denota o posicionamento ideológico do sujeito que escreve, além de representar uma classe social, adotando e defendendo uma ideologia” (BOTELHO, 2006, p. 57). Visto assim, tanto há abordagem de um problema social – a desigualdade social no âmbito do operário – como o orgulho de não ser um patrão, que estaria explorando seus operários. É apresentada ao espectador a nação proletária dentro da nação brasileira capitalista, subentendido pela representação do momento político de 1958, no qual o governo de Juscelino Kubistchek estava sendo atacado pelos ideais socialistas⁴⁵.

Por isso, a peça retrata o sistema capitalista bem como as características desse sistema, na formação de uma desigualdade social, e, em oposição, as ideologias marxistas. Logo, o autor apoia uma organização social, como a greve, em prol de melhorias nas

45 Recebeu o nome de **Operação Pan-Americana** (OPA) uma iniciativa da diplomacia brasileira, sob o governo de Juscelino Kubistchek e que tinha como objetivo unir todos os países do continente americano em torno de um projeto de desenvolvimento social e econômico, combatendo assim a pobreza, o subdesenvolvimento e demais carências comuns a todas as nações americanas. Em um período em que a Guerra Fria estava no seu ponto mais crítico, a OPA era propagandeada como um meio de se evitar a fundação de regimes socialistas, que poderiam surgir justamente como resposta à insatisfação com a realidade econômica e social, na qual os Estados Unidos tinham grande participação (BATALHA, DUARTE, 2010).

condições de trabalho; e submete Tião à punição quando discorda da greve, sendo ele excluído e saindo da favela como um perdedor. Assim, Guarnieri demonstra o poder da ideologia, as diferenças ideológicas existentes dentro de uma mesma classe e as conquistas econômicas. “Em 1958, após a morte de Vargas e em pleno governo JK, a economia encontra-se em franca ascendência, o PC sai da clandestinidade, a classe operária encontra-se no auge de sua organização sindical e a utopia revolucionária está à flor da pele” (NOSELLA, 2010, p 41).

Por esta razão, quando a peça foi escrita, O Brasil vivia o auge da revolução sindical, da organização do proletariado e a revolta de alguns deles, como é retratada no texto teatral, gerando uma união dos trabalhadores, mesmo com algumas diferenças de pensamento. E, como foi citada, a defesa de seus salários é um destaque sobre os movimentos. Guarnieri utiliza-se desse motivo para evidenciar a greve, além das crises econômicas que o governo brasileiro estava passando.

Durante a década de 1960, quando se instituiu o regime militar, em que difundia o sentimento nacionalista como justificativa para as ações repressoras do governo, os militares tentavam legitimar seu discurso através da disseminação do ideal de progresso, ordem e defesa da pátria, e qualquer ato comunista ou questionador do Estado era visto como algo antinacional, desordenador. Durante a Ditadura, a luta de classe operária era um movimento de caráter específico, e a repressão faz com que as organizações sindicais não tenham força. E os movimentos que surgiram seriam propícios ao fracasso devido à violência da ditadura.

Eles não usam Black Tie é uma peça que falava de revolução, greve, melhoria para a classe trabalhadora e, principalmente, ideologias socialistas. Estas são as razões pelas quais ela foi censurada no período da Ditadura Militar, só entrando em cena no ano 2000. O sucesso da peça de Guarnieri justificou a ênfase em

trabalhos que traduzissem a realidade brasileira, articulando-os à ideia de que, por meio da mobilização das massas, o país seria modificado. A transformação do país, enquanto ameaça ao Estado, tornava-se um perigo também aos idealizadores da mesma (BOTELHO, 2006, P.72).

Depois deste ano a dramaturgia brasileira não seria mais a mesma. Mesmo escrevendo um drama com os problemas que tentamos apontar, Guarnieri deu início ao capítulo brasileiro do teatro épico. Talvez seja exatamente por seus problemas que *Eles não usam Black tie* tem tanta importância na história da dramaturgia brasileira (COSTA, 1993, p. 154).

Guarnieri representa uma leitura de um cotidiano sofrido, com conflitos e tensões, demonstrando as dificuldades da vida do trabalhador brasileiro. Uma percepção do cotidiano também vivido por trabalhadores nos dias atuais, uma vez que as dificuldades não foram superadas totalmente, pois o regime capitalista proporciona outras formas de consumo aparentando uma sensação de ascensão social – como as linhas de crédito, no entanto, muitas pessoas continuam vivendo sem uma infraestrutura necessária, ou em péssimas condições. São permanências históricas.

Por fim a utilização da peça como fonte histórica foi de importância relevante devido à possibilidade de identificar representações, ao considerarmos “[...] o documento literário e o artístico como plenamente históricos, sob a condição de ser respeitada a sua especificidade” (LE GOFF, 2003, p.11). A abordagem da vida dos trabalhadores em *Eles não usam Black tie* traz uma proximidade com a plateia, de acordo com a identificação dos sujeitos. A peça não se constituiu apenas como um grande sucesso de mais de um

ano em cartaz, como também iniciou uma linha de prestígio da dramaturgia brasileira. “A partir do êxito de *Eles não usam black-tie*, achava-se que nossos atores deveriam se voltar para a realidade nacional, em seus múltiplos aspectos. Por isso, sucederam-se em cartaz obras que foram desnudando parcelas específicas da realidade” (MAGALDI, 1992, p. 260, in: BOTELHO, 2006, p. 114).

REFERÊNCIAS

BATALHA, Camila Fernanda; DUARTE, Thiago Silva. *Política Externa do Governo Juscelino Kubitschek - Operação Pan-Americana*. Portal Jurídico Investidura, Florianópolis/SC, 26 Jun. 2010. Disponível em < www.investidura.com.br/biblioteca-juridica/artigos/politica/164527 > . Acesso em: 19 Fev. 2015.

BOTELHO, Jeanne Cristina Sampaio. *A escrita censurada na dramaturgia brasileira*. Programa de Pós-Graduação em Letras, UFSJ, 2007. < http://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/mestletras/DISSERTACOES_2/a_escrita.pdf > Acesso em:

BLUTEAU, Raphael. Vocabulário português e latino. Coimbra, 1712-1728, p. 25. Disponível < <http://leb.usp.br/online/dicionarios/Bluteau.> > In: SANTOS, Fabio Lobao Marques dos; *Entre Honras, Heróis e Covardes*. Niterói: UFF, 2012, p. 105. Disponível em < <http://www.historia.uff.br/stricto/td/1562.pdf> > acesso dia 15/04/2015.

COSTA, Iná Camargo. *A crise do Drama em Eles não usam Black-tie: uma Questão de Classe*. Discurso (20), 1993, página 147-155.

GOMES, Angela de Castro (Org.). *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1991. Disponível em: <http://www.cedec.org.br/files_pdf/OgovernoKubitschek.pdf > . Acesso em:12. Fev. 2015.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 5º ed. São Paulo: Editora da Unicamp, 2003.

MARX, K & ENGELS, F. *O Manifesto do Partido Comunista*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

NOSELLA, Berilo Luigi Deiró. *Eles não usam black-tie: a forma como conteúdo histórico-ideológico*. 2010. < <http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/8296> > Acesso em:

PORTO, Joyce Teixeira; NUNES, Marisa, orgs. *Teatro de Arena* [recurso eletrônico]– São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007 82 p. em PDF – (Cadernos de pesquisa; v.20). <http://www.centrocultural.sp.gov.br> ????

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

SANTOS, Marcio Hideo dos. *Eles não usam Black tie: um estudo sobre Cinema e História* (Leon Hirsxman, 1981). São Paulo, 2014.

SIMONARD, Pedro. Origens do Cinema Novo: a cultura política dos anos 50 até 1964. *Revista Acheegas.net*, nº9, jul. 2003. Disponível em: <http://www.acheegas.net/numero/nove/pedro_simonard_09.htm,> acesso em: 10. Fev, 2015.

O ESPAÇO TEATRAL COMO LUGAR DE MILITÂNCIA DURANTE A DITADURA MILITAR: DO ESPAÇO FÍSICO AO ESPAÇO SIMBÓLICO

Lays Honorio Teixeira
layswhisper@gmail.com
José Benjamim Montenegro
jbenjamimmontenegro@hotmail.com

Diferente do que se imagina o teatro não surgiu na Grécia⁴⁶. Por ser uma expressão artística presente em muitas culturas, ela se desenvolveu simultaneamente em vários povos. Antes mesmo do surgimento do teatro grego, o teatro egípcio já era bastante influente, tendo sido difundido por meio da religião e do culto a Osíris e Ísis. A partir disso, o teatro seguiu para a Grécia, sendo disseminado pelos dramaturgos gregos nos moldes que conhecemos atualmente por todo o ocidente.

No Brasil o teatro chega com os jesuítas sendo utilizado como meio de catequização dos índios. Apenas com a instalação de D. João VI e sua corte é que o teatro no país passa por modificações, levando à criação do Real Teatro de São João⁴⁷.

Em âmbito local, o teatro campinense surgiu, oficialmente, em meados do século XIX graça ao coronel Cristiano Lauritzen, que futuramente viria se tornar prefeito de Campina Grande. Este, juntamente com intelectuais da época, construiu o primeiro espaço da cidade voltado para a arte teatral. Décadas depois, o Teatro Municipal Severino Cabral, inaugurado um ano antes do início da ditadura militar, torna-se o principal ambiente de difusão da

46 Cf. MAGALHÃES JÚNIOR (1980).

47 Esse teatro existiu onde hoje se situa o Teatro João Caetano, na Praça Tiradentes, Rio de Janeiro.

cultura na cidade e um dos locais atingidos pela censura imposta pelo regime ditatorial.

Da fundação do primeiro teatro no país até a década de 1960, este passou por inúmeras transformações, tornando-se mais popular e erudito ao mesmo tempo. Popular diante da possibilidade de se frequentar o teatro aqui no Brasil e erudito porque apenas os nobres tinham acesso a essa possibilidade cultural.

Contudo, com a instauração do regime militar houve o “desmantelamento”⁴⁸ do teatro nacional nos anos 1960, assim como das outras expressões artísticas. Por mais de duas décadas, o Brasil viveu sob o comando dos militares, que ascenderam ao poder após deflagrarem um golpe de Estado que se instaurou em 1º de abril de 1964. A partir desse fato, o país tomou rumos imprevisíveis durante os chamados “anos de chumbo”.

O teatro, enquanto expressão artística e cultural sofreu, junto de outros segmentos sociais, as mudanças que ocorreram no país durante a ditadura militar. No entanto, não podendo passar imune aos seus efeitos, que atingiram a parte artística de forma efetiva, o momento histórico e político nacional acabou possibilitando e impulsionando mudanças que interferiram na estrutura física do teatro, no texto e na recepção social deste.

Miliandre Garcia (2008) em sua tese sobre a relação teatro e censura na ditadura militar nos apresenta como esse setor, além de responder às ordens do regime, também sofria pressão de setores civis como algumas entidades religiosas, demonstrando a importância que alguns civis detinham nesse contexto.

Como meio de legitimar para a sociedade a prática da censura, usava-se o argumento de que o conjunto de leis que norteava essa prática exercia uma “função pedagógica” e um “papel higienizador”, isto é, serviam como meio de proteção da população do

48 Cf. DESGRANGES (2006)

contato com mensagens consideradas subversivas configurando-se como “única arma” a dispor da sociedade.

Havia uma preocupação, por parte dos censores, para que as peças liberadas apresentassem a norma culta da língua portuguesa, sendo terminantemente vetado das peças palavrões e outras expressões consideradas “chulas”. Portanto, “Em linhas gerais, a proibição de peças com conteúdo político visava preservar o *status quo* do regime vigente e, portanto, conter ideias libertárias de subversão da ordem, conscientização popular e derrubada do poder” (GARCIA; 2008, 267).

A partir da década de 1960, durante o período de vigência do golpe, o país passa por uma nova fase cultural, que sofreu com a censura e imposição militar. É através desse ponto que o presente artigo relembra o lugar social ocupado pelo teatro enquanto ferramenta de militância que se impôs contra o regime na cidade de Campina Grande. Para tanto, apresentamos uma reflexão acerca do teatro e como sua relação com o público se modificou diante das circunstâncias às quais foi exposto dentro do contexto da ditadura militar.

Independente do fim para o qual foi criado, o espetáculo teatral atinge dimensões subjetivas ao espectador. Como em um ciclo que necessita de retorno para se completar, a peça só se conclui quando o espectador recebe a mensagem. E é através do espectador que o teatro cumpre um de seus objetivos: o de informar. Assim,

Essas táticas manifestam igualmente a que ponto a inteligência é indissociável dos combates e dos prazeres cotidianos que articula, ao passo que as estratégias escondem sob cálculos objetivos a sua relação com o poder que os sustenta, guardado pelo lugar próprio ou pela instituição (CERTEAU; 1980, p.47).

Ao apresentar peças com mensagens que protestam contra o regime, as táticas descritas por Certeau que estão presentes nos atos como ler, escrever, e incluso aqui a arte de interpretar, o teatro e seus atores se impõem contra o regime, na tentativa de burlar o sistema da censura e informar o público sobre aquilo a que eles não tinham acesso, como as táticas de dominação aplicadas aos “subversivos”.

Durante a década de 1960 o teatro brasileiro passou por modificações como meio de sobrevivência, possibilitando uma nova forma de se fazer e pensar esse espaço. A partir de então, o espectador passou a ocupar um lugar de maior influência e destaque dentro da peça. Como nomeou Flávio Desgranges (2006), nesse contexto houve uma “desconstrução do espectador” por meio de uma interação maior do público com a arte, tornando o teatro mais vivo através da modificação/reflexão que produz na plateia. Com essa nova posição do espectador, as peças adquirem um novo caráter: o de formação política.

“O que é político, no princípio do teatro, não é representado, mas a representação: sua existência, sua constituição, ‘física’, por assim dizer, como assembleia, reunião pública, ajuntamento” (GUÉNOUN, 2003) Para Guénoun a convocação de pessoas a uma reunião de forma pública, independente do seu objetivo, é entendido como um ato político. Dessa forma o teatro também se configura enquanto atividade política pela natureza da reunião que se estabelece.

No entanto, é importante destacar que essas mudanças ocorridas não se deram de maneira generalizada e homogênea. O momento histórico influenciou de forma decisiva para que rupturas e continuidades ocorressem no teatro nacional. A decretação do AI- 5⁴⁹ dificultou ainda mais a atuação deste tipo de teatro crítico, visto que provocou o aumento da censura governamental. Na

49 O Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968, marcou o início do período mais duro da ditadura militar (1964-1985).

verdade, alguns autores comentam sobre a efervescência cultural ocorrida às vésperas do golpe. Nesse sentido,

A produção teatral estava preocupada e engajada na luta política que se instalava com urgência de uma tomada de posição em diversos países do mundo, voltando seus trabalhos para a denúncia dos mais diferentes abusos e a reflexão acerca das necessidades imediatas desta luta (DESGRANGES; 2006, p. 54).

Esse tipo de produção artística e engajada socialmente, que permaneceu no seu lugar de arte sem deixar de construir uma crítica, demandava outra dinâmica de produção. Para que houvesse uma publicação ou apresentação pública de qualquer gênero, antes era necessária a autorização dos órgãos responsáveis pela censura cultural. Como meio de infringir as regras do regime, as peças passaram a utilizar ainda mais analogias e metáforas.

As modificações ocorridas na relação espectador-ator, além de modificar as relações sociais, interferiram na estrutura física do teatro. Para aqueles não atentos, a arquitetura do teatro pode passar despercebida ou não receber a merecida atenção. Contrariamente a isso, um dos aspectos que mais influenciam na produção e execução da peça consiste no ambiente onde esta ocorrerá. Na verdade, o espaço está tão ligado à peça que o próprio nome, teatro, é aplicado para o local e para a expressão artística.

Percebendo essa importância, a arquitetura teatral tem sido objeto de estudos, uma vez que as companhias teatrais passaram a pensar do aperfeiçoamento do palco até eventuais substituições deste. Essas mudanças ocorridas no teatro durante a década de 1960, ao repensar o lugar do espectador, nortearam o surgimento de novas alterações no espetáculo teatral. Das décadas

de 1960 a 1980, diante da censura instituída pelo regime militar, o palco passou a ser repensado e adaptado às possibilidades de apresentação. Para que ocorresse, efetivamente, uma aproximação entre os artistas e a plateia, o ambiente também poderia ser outro que não o palco tradicional, configurando-se em uma apropriação dos espaços tendo em vista a dificuldade de se realizar essas apresentações teatrais nos locais comuns de antes.

É nesse sentido que se torna necessário refletir acerca do espaço cênico. Este é o espaço que vai além da estrutura física, estando vinculado à proposta poética da peça. Além do palco, a leitura também se encaixa na definição das práticas cotidianas, sendo uma forma de apropriação. “Um mundo diferente (o do leitor) se introduz no lugar do autor” (CERTEAU; 1980, p. 49). Dessa forma, a leitura feita pelo espectador da peça constrói um sentido para a mensagem veiculada, que além de pública, porque é comum a todos que participam/assistem a peça, se torna subjetiva porque é recepcionada de maneira individual. Mesmo assim, entendemos que o texto não compreende todas as dimensões desta, e que o espaço dialoga com a encenação, completando-se. Como o teatro se propõe a apresentar um diálogo entre o indivíduo e a sociedade, os espaços cênico e físico objetivam transmitir a mensagem da peça para além do texto.

Para analisar o espaço, Dória (2009) estabelece três princípios de partida: a *produção textual*, através da qual o autor se expressa; o *espaço cênico*, no qual a peça é executada; e a *recepção da plateia*, que é quando a peça atinge sua finalidade, chegando ao público. Assim,

Mas o palco, ou seja qual for o espaço de representação, estabelece, em nível de razão e emoção, uma reflexão e um diálogo vivo e revelador com a plateia, ou seja qual for o espaço dos especta-

res. Incapaz de agir diretamente no processo de transformação social, age diretamente sobre os homens, que são os verdadeiros agentes da construção da vida social (PEIXOTO; 1980, p. 12).

Como exemplo de espaço teatral que sofreu resistência à censura podemos citar o Teatro Municipal Severino Cabral localizado na cidade de Campina Grande, Paraíba, que, ao realizar o I FENAT – I Festival Nacional de Teatro Amador, realizado no ano de 1974, foi alvo de repressão militar que pretendia impedir a realização do festival.

Em entrevista concedida à revista promocional do 39º Festival de Inverno de Campina Grande, a atriz Eneida Agra Maracajá, que é fundadora e diretora desse festival, e que vivenciou esses momentos de repressão, fala com riqueza de detalhes sobre a posição dos militares durante o evento:

Durante os dez dias do I FENAT, a repressão deitou e rolou nos bastidores do Teatro Municipal, que foi fechado por ordem do censor Rogério Nunes, chefe do Departamento de Censura Federal em Brasília, para o espetáculo ‘Histórias do Zoológico’, de Albee (...) Reaberto o Teatro Municipal, graças ao prestígio do embaixador Paschoal Carlos Magno, presidente de honra do I FENAT, mesmo sob a asfixia da censura, o Festival terminou com êxito no dia 23/07/1974 (MARACAJÁ, 2014).

Outro episódio de censura ocorrido em Campina Grande refere-se à peça intitulada “A casa de Irene” de autoria do teatrólogo paraibano Evandro Barros. A peça em questão é uma tragédia e tem como enredo a história de uma família que viveu na Itália no ano de 1945, e faz uma representação das relações que existiam entre os órgãos de censura, os censores e os artistas.

O historiador Evandro Elias de Barros Neto, utiliza a peça em seu TCC (Trabalho de Conclusão de Curso) intitulado “A casa de Irene: censura no teatro campinense”, e apresenta uma análise do documento da peça censurada. Em seu texto, o historiador aponta quais os elementos de crítica ao regime, contidos na peça, além da censura aplicada pelo DCDP (Divisão de Censura de Diversões Públicas) ao texto. Só posteriormente, quando foram realizados os cortes impostos pelos censores, é que a peça pôde ser encenada no Festival de Inverno de Campina Grande em 1972.

O teatrólogo paraibano Paulo Pontes, nascido em Campina Grande, também foi alvo de censores na peça Gota D'água. Esta, que foi escrita em parceria com Chico Buarque, faz uma releitura da tragédia grega Medéia, de Eurípedes e trata-se de um drama que ocorre na contemporaneidade. Por meio dessa releitura, os autores tecem críticas a problemas sociais encontrados na vida do brasileiro como a manutenção do controle social e o problema de habitação popular. Da mesma forma como ocorreu com Evandro Barros, Paulo Pontes e Chico Buarque precisaram negociar alguns cortes no texto com os censores para que a peça pudesse ser encenada em 1975, na cidade de São Paulo.

Compreendendo a autonomia que o texto adquire na peça, o espaço cênico se torna parte essencial para o entendimento do espectador em relação à peça. É através dele que o espetáculo adquire sua concretude, uma vez que o local de encenação acrescenta mais uma possibilidade de entendimento ao texto por estar relacionado ao contexto das críticas presente nas peças, porque permite essa aproximação do tema com a situação local. Dessa forma, é possível pensar na readaptação e na apropriação de algumas peças dentro dos espaços possibilitados pela cidade.

“O poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e de fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo,

portanto, o mundo” (1989) Para Bourdieu o que justifica o poder das palavras é a crença na legitimidade destas e de quem as pronuncia. O poder simbólico muitas vezes se apresenta mais eficaz que as outras formas de poder, até mesmo as físicas, devido à forma de relação entre os que exercem o poder e os que lhe estão sujeitos.

Seguindo esse pensamento, pode-se afirmar que o teatro adquire um lugar simbólico que faz com que as peças teatrais, além de informar, mostrem-se democráticas, acessíveis e engajadas socialmente. Assim, verifica-se que em todo o país o teatro foi um dos segmentos mais engajados na tentativa de burlar o sistema ditatorial.

Nesse sentido, a arte foi utilizada também como meio de contestação às práticas e discursos autoritários da época explorando temas religiosos, políticos e culturais. A proximidade dos temas com a realidade era proposital para que o espectador recepcionasse a mensagem veiculada.

Nos primeiros momentos do golpe, o foco dos militares era “destruir uma elite política e intelectual reformista” (NAPOLITANO; 2014, 56), preservando artistas e escritores inicialmente, quando os militares ainda definiam suas prioridades. Essa elite, que desde o primeiro momento foi censurada, recebeu apoio das classes médias fazendo com que os quatro primeiros anos do golpe fossem marcados pela disputa seletiva dos militares com essa classe social e pela construção de uma ordem autoritária e centralista.

Segundo Napolitano (2014), quando o foco da censura se volta para as atividades artísticas, na tentativa de conter qualquer relação de uma cultura dita de esquerda com as massas, o teatro se tornou a área mais usada pela mobilização que exercia nos setores intelectuais de oposição. De acordo com o autor essa função censória é antiga, mas “(...) esta ficou um tanto completa após 1964, considerando-se a importância e o reconhecimento intelectual que o teatro ganhou como espaço da resistência e da afirmação de uma liberdade pública” (NAPOLITANO; 2014, 100).

A partir disso, pode-se concluir que, apesar da forte repressão ocorrida durante os mais de vinte anos de regime militar, o teatro e outras formas de arte resistiram, através das táticas adotadas pelos artistas para se expressarem diante dos limites impostos pela ditadura. Dessa forma, o espaço teatral se impôs enquanto espaço de militância, na luta pela liberdade artística. “Podemos afirmar também que espaço teatral é, de certa maneira, o lugar da história. Cada peça de teatro é um recorte de um momento sociopolítico e revela costumes, comportamentos e estruturas dessa sociedade” (DÓRIA; 2009, 95).

Assim, ao refletir sobre as práticas teatrais ocorridas a partir da década de 1960, o teatro se insere enquanto lugar de militância política e social, proporcionando uma reflexão do momento político, cultural e social no qual o Brasil estava inserido. Quanto ao movimento teatral na cidade de Campina Grande, este permanece vivo e ativo em meio à efervescência cultural da cidade.

REFERÊNCIAS

BARROS NETO, Evandro Elias de. *A casa de Irene: censura no teatro campinense*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2012.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Coleção Memória e Sociedade. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S. A. 1989.

CARDOSO, Ricardo José Brugger. *Inter-relações entre espaço cênico e espaço urbano in* LIMA, Evelyn Furquim Werneck (Org.) – Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

CARREIRA, André. *Teatro de invasão: redefinindo a ordem da cidade*. In. LIMA, Evelyn Furquim Werneck (Org.) *Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do teatro: provocação e dialogismo*. 3. ed. São Paulo: Editora Hucitec: Edições Mandacaru, 2011.

DÓRIA, Lílian Maria Fleury. *Linguagem do teatro*. Curitiba Editora Ipbex, 2009. (Coleção Metodologia do Ensino de Artes, v. 7).

GARCIA, Miliandre. "Ou vocês mudam ou acabam": *teatro e censura na ditadura militar (1964-1985)* – Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2008, 420 f.: 1v.

GUÉNOUN, Denis. *A exibição das palavras: uma ideia (política) do teatro*. Tradução Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

JÚNIOR, Raymundo Magalhães. *Teatro*. Volume 6. Biblioteca Educação e Cultura. - Rio de Janeiro: Bloch: FENAME, 1980.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Espaço teatrais de Lina Bo Bardi. Entre o Teatro Oficina e o Tetro Sesc fábrica da Pompéia*. In. LIMA, Evelyn Furquim Werneck (Org.) Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008

MARACAJÁ, Eneida Agra. *Resistir*. Campina Grande: Revista Promocional do 39º Festival de Inverno de Campina Grande, 2014 – anual.

MOÇO, Elisângela Cabral. *O Teatro Municipal Severino Cabral, da edificação às emoções: uma análise da cultura teatral campinense*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2010.

NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro* – São Paulo: Contexto, 2014.

PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro*. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

VIEIRA, Paulo. *Paulo Pontes: A arte das coisas sabidas*. 1989. 200 f. Dissertação (Mestrado em Jornalismo) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 1989.

ORGANIZADORES E AUTORES

Ana Carolina Monteiro Paiva

Estudante de Licenciatura em História na Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Bolsista do Programa de Educação Tutorial de História. Atua como estagiária voluntária na instituição Museu de Arte Assis Chateaubriand (MAAC) através do Setor Educativo, como organizadora e monitora do projeto mensal Cine Patrimonial

Elson da Silva Pereira Brasil

Graduado em História (Bacharelado) pela Universidade Federal de Campina Grande (2014). Foi aluno bolsista PET história da mesma instituição por três anos (2011-2014). Tem experiência na área de História, com ênfase em História da Educação e História das Relações de Gênero.

Gervácio Batista Aranha

Possui graduação em História pela Universidade Federal da Paraíba (1985), mestrado em Sociologia Rural pela Universidade Federal da Paraíba (1992) e doutorado em História pela Universidade Estadual de Campinas (2001). Atualmente é professor retido da Universidade Federal de Campina Grande. Tem experiência no ensino universitário na área de Teoria e Metodologia da História, atuando na graduação e na pós-graduação em História.

Iranilson Buriti de Oliveira

Possui graduação em História pela Universidade Federal da Paraíba (1994), mestrado em História pela Universidade Federal de Pernambuco (1997), doutorado em História pela Universidade Federal

de Pernambuco (2002) e pós-doutorado em História das Ciências e da Saúde na Casa de Oswaldo Cruz - Rio de Janeiro. Atualmente é pesquisador do CNPq. Professor Associado III da UFCG.

Janaína Leandro Ferreira

Possui graduação em História pela Universidade Federal de Campina Grande (2014). Foi bolsista do Programa de Educação Tutorial do curso de História (2011 a 2014). Atualmente é Mestranda no Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal de Campina Grande e monitora da UAMA (Universidade Aberta à Maturidade) e desenvolve pesquisas sobre Educação para a Maturidade.

Jaqueline Leandro Ferreira

Possui graduação em História pela Universidade Federal de Campina Grande (2014). Foi bolsista do Programa de Educação Tutorial do curso de História (2011 a 2014). Atualmente é Mestranda no Programa de Pós Graduação em História da UFCG. Desenvolve pesquisas sobre a Teologia da Libertação na cidade de Campina Grande-PB.

Jean Lucas Marinho Cavalcanti

Aluno do curso de História da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Atualmente é bolsista do Programa de Educação Tutorial (PET) de História, no qual desenvolve atividades nas áreas de pesquisa, ensino e extensão.

José Adriano Oliveira

Aluno do curso de História pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Atualmente, é bolsista do Programa de Educação Tutorial (PET) de História, no qual desenvolve atividades nas áreas de pesquisa, ensino e extensão.

José Benjamim Montenegro

Graduado em Bacharelado em História pela Universidade Federal da Paraíba (1988), mestrado em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1996) e doutorado em Sociologia pela Universidade Federal da Paraíba (2007). É professor da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG) desde 1990.

José dos Santos Costa Júnior

Pesquisador da infância. Licenciado em História na Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Mestrando no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Foi bolsista do Programa de Educação Tutorial do curso de História (2012 a 2015). Professor de História no curso Pró-E-NEM da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB).

Lays Honorio Teixeira

Aluna do curso de História na Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Atualmente, é bolsista do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID) de História, onde desenvolve atividades na área de ensino, visando o aprimoramento do processo de formação de docentes para a Educação Básica.

Lourival Andrade Júnior

Possui graduação em História pela Universidade do Vale do Itajaí (1993), especialização em Teatro pela Faculdade de Artes do Paraná (1995), mestrado em História pela Universidade Federal de Santa Catarina (2000) e doutorado em História pela Universidade Federal do Paraná (2008). É pós-doutorando no Programa de Pós-Graduação em História Social na Universidade Estadual de Londrina (UEL). Atualmente é Professor Adjunto IV na Universidade Federal do Rio Grande do Norte/CERES/Departamento de História em Caicó.

Lucas Tadeu Borges Viana

Aluno do curso de História pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Atualmente, é bolsista do Programa de Educação Tutorial (PET) de História, no qual desenvolve atividades nas áreas de pesquisa, ensino e extensão.

Maria Aline Souza Guedes

Possui graduação em História pela Universidade Federal de Campina Grande (2015). Foi bolsista do Programa de Educação Tutorial do curso de História (2013 a 2015) e do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID). Atualmente é Mestranda no Programa de Pós Graduação em História da UFCG. Desenvolve pesquisas sobre História e Educação.

Paula Sonály Nascimento Lima

Possui graduação em História pela Universidade Federal de Campina Grande (2015). Foi bolsista do Programa de Educação Tutorial do curso de História (2012 a 2015). Atualmente é Mestranda no Programa de Pós Graduação em História da UFCG. Desenvolve pesquisas sobre História e Cidade.

Paulo Montini de Assis Souza Júnior

Aluno do curso de História pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Atualmente, é bolsista do Programa de Educação Tutorial (PET) de História, no qual desenvolve atividades nas áreas de pesquisa, ensino e extensão.

Paulo Roberto Souto Maior Júnior

Atualmente é doutorando em História pela Universidade Federal de Santa Catarina. Tem graduação em História pela Universidade Federal de Campina Grande, na modalidade licenciatura (2013). Foi bolsista do PET História (Programa de Educação Tutorial).

Em 2013 ingressou no mestrado na Universidade Federal de Pernambuco tendo concluído em 2015. Interesse de pesquisa em práticas de confissão e visibilidade da homossexualidade.

Raquel Silva Maciel

Possui graduação em História pela Universidade Federal de Campina Grande (2014). Foi bolsista do Programa de Educação Tutorial do curso de História (2012 a 2015). Atualmente é Mestranda no Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal da Paraíba, desenvolve pesquisas sobre História e Literatura.

Regina Coelli Gomes Nascimento

Possui graduação em História pela Universidade Estadual da Paraíba, Mestrado e Doutorado em História pela Universidade Federal de Pernambuco. Atualmente é professora Associada I da Universidade Federal de Campina Grande e tutora do PET História da mesma instituição. Tem interesse de pesquisa sobre História da Educação e Ensino de História

Roberta dos Santos Araújo

Aluna do curso de História pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Atualmente, é bolsista do Programa de Educação Tutorial (PET) de História, no qual desenvolve atividades nas áreas de pesquisa, ensino e extensão.

Rozeane Albuquerque Lima

Possui graduação em Letras, em Direito e em História pela Universidade Estadual da Paraíba, Mestre em História pela Universidade Federal de Campina Grande (2014). Atualmente é professora substituta do Departamento de História da Universidade Estadual da Paraíba. Doutoranda em História na Universidade Federal de

Pernambuco. Tem interesse de pesquisa em História Ambiental e História da Educação.

Valber Nunes da Silva Mendes

Aluno do curso de História pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Atualmente, é bolsista do Programa de Educação Tutorial (PET) de História, no qual desenvolve atividades nas áreas de pesquisa, ensino e extensão.

Wendna Mayse Amorim Chaves

Aluna do curso de História pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Atualmente, é bolsista do Programa de Educação Tutorial (PET) de História, no qual desenvolve atividades nas áreas de pesquisa, ensino e extensão.