Desleituras
Número 14
Setembro - 2025
ISSN: 2764-006X

FALAS E FENDAS:
caminhos literários para o sertão

Conselho Editorial:

Ana Claudia Silva (UnB)
Arturo Gouveia de Araújo (UFPB)
Ester Abreu V. de Oliveira (UFES)
Francisco Aurelio Ribeiro (UFMG/UFES)
Joel Cardoso (UFPA)
Wiliam Alves Biserra (UnB)

ARTURO GOUVEIA
ANDREA CERQUEIRA
WILIAM ALVES BISERRA
[Organizadores]

FALAS E FENDAS:
caminhos literários para o sertão

editora CALÊNDULA

Copyright by © 2025
Andréa Pereira Cerqueira *et al.*

Editor:
Wilbett Oliveira

Organizadores:
Arturo Gouveia
Andrea Cerqueira
Wiliam Alves Biserra

Diagramação eletrônica
Eros Cícero de Oliveira

Revisão:
Dos organizadores

1ª edição
Outubro de 2025

© 2025 **Desleituras:** revista de literatura, filosofia, cinema e artes afins é publicada pela Editora Calêndula. Permitida a reprodução parcial ou total por qualquer meio de impressão, em forma idêntica, resumida, parcial ou modificada, em língua portuguesa ou outro idioma, desde que citada a fonte.

Desleituras
Número 14 - setembro - 2025
São Paulo, SP
ISSN: 2764-006X
1. Publicação Periódica - Editora Calêndula

CDD 050

Todos os direitos reservados.

editora CALÊNDULA
Avenida Paulista, 726, Sala 1202,
Bela Vista, São Paulo-SP - CEP 01310-910
www.editoracalendula.com.br
editora@editoracalendula.com.br
@editoracalendula
(11) 9 4322-4207
(27) 9 7722-3034
(61) 9 8260-9396

"O sertão é dentro da gente."
[*Guimarães Rosa*]

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO
FALAS E FENDAS: CAMINHOS LITERÁRIOS PARA O SERTÃO 9

CAPÍTULO UM
MACABÉA E O SERTÃO SIMBÓLICO: AUSÊNCIA,
SILÊNCIO E PRECARIEDADE EM "A HORA DA ESTRELA", DE CLARICE LISPECTOR.....13
Andréa Pereira Cerqueira — Wiliam Alves Biserra

CAPÍTULO DOIS
A PAX SERTANEJA DE ARIANO SUASSUNA ESCULPIDA
EM *O DESERTOR DE PRINCESA* E A GUERRA TRIBUTÁRIA DO SERTÃO
QUE PRECEDEU UMA REVOLTA ARMADA.....37
Thiago Aguiar de Pádua — Dinah lima

CAPÍTULO TRÊS
A TESSITURA ENTRE AS IMAGENS E O TEXTO NA COMPOSIÇÃO
DO "ROMANCE D'A PEDRA DO REINO", DE ARIANO SUASSUNA 63
Juliana Marafon Pereira de Abreu — Sidney Barbosa

CAPÍTULO QUATRO
SERTÕES EM RESISTÊNCIA: AS RELAÇÕES HUMANAS ENTRE VEREDAS
E CACAUAIS 93
Gabriel Augusto Wanghan da Silva — Danielly Samara Mafra Pereira
Itamar Rodrigues Paulino

CAPÍTULO CINCO
A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO SOCIOLINGUÍSTICO, DO "ETHOS" FEMININO
TRANSGRESSOR E SEU PROTAGONISMO EM "A PRISÃO",
DE ASCENDINO LEITE 119
Felipe pereira batista — Simone marinho

CAPÍTULO SEIS
O DISCURSO AMOROSO NA ESTRADA E NO SERTÃO:
MILTON NASCIMENTO E GUIMARÃES ROSA 145
Márcia Cristina Maesso — Kelly Fabíola Viana dos Santos

CAPÍTULO SETE
O SERTÃO E A SUBJETIVIDADE HUMANA EM "SARAPALHA",
DE JOÃO GUIMARÃES ROSA 163
Andréa Pereira Cerqueira — Wiliam Alves Biserra — Ana Claudia da Silva

CAPÍTULO OITO
TOCANTINS, O SERTÃO, O RIO E A GÊNESE DE UM ESTADO:
UMA JORNADA LITERÁRIA E HISTÓRICA..... 187
Júlio Edstron S. Santos — Fabrício Jonathas A. S. Rodrigues
Leiliane Rodrigues Corrêa Silva

CAPÍTULO NOVE
A MIGRAÇÃO FEMININA NO ROMANCE BRASILEIRO DO SÉCULO XX:
"LUZIA-HOMEM" E "AS MULHERES DE TIJUCOPAPO" 223
Carina Rodrigues Lobato

CAPÍTULO DEZ
REGIONALISMO NA LITERATURA BRASILEIRA: LIMITES, IMPRECISÕES
E PERSPECTIVAS CRÍTICAS 249
Luiz Izaac dos Santos Ribeiro — Maria do Socorro Pinheiro — Wiliam Alves Biserra

CAPÍTULO ONZE
A AUTORIA FEMININA COMO INOVAÇÃO: UMA ANÁLISE DA OBRA
"CLARANÃ", DE CIDA PEDROSA 267
Isadora Abreu — Luana Santos

CAPÍTULO DOZE
"HOMENS REPERDIDOS SEM SALVAÇÃO" CATRUMANOS:
REPRESENTAÇÃO, AMEAÇA E LIMITES EM "GRANDE SERTÃO: VEREDAS" 289
Ana Daniela Rezende Pereira Neves

CAPÍTULO TREZE
OS IMAGINÁRIOS DO SERTÃO NA SALA DE AULA: UM DIÁLOGO
ENTRE A LITERATURA E A GEOGRAFIA 317
Luiz Silva — Hebert Carvalho

CAPÍTULO QUATORZE
A RELAÇÃO ISOMÓRFICA ENTRE O UNIVERSO DE GUIMARÃES ROSA
E O MODO DE EXPRESSÁ-LO 343
Fernanda Gomes da Silva

FALAS E FENDAS: CAMINHOS LITERÁRIOS PARA O SERTÃO



O sertão não é só terra, poeira ou cacto. Ele é corpo, memória e espírito. É chão ressequido e rio que corre silencioso. É a secura do vento que atravessa os ossos e o calor do sol que queima a pele, mas também é a ternura que se esconde nas mãos calejadas, nos olhares que se cruzam nas feiras e nos encontros furtivos das veredas. Ele não se dobra aos mapas nem às fronteiras; escapa como fenda aberta na história e na imaginação. É espaço de ausência e presença, de solidão e de comunhão, de dor e de beleza.

O sertão pulsa nos passos de quem caminha sobre a terra seca. Ele vive nas jornadas das retirantes, nos rostos marcados pelo tempo, na travessia dos rios e nas pedras que sustentam histórias. Cada vereda é um caminho de descobertas e perdas, cada árvore é testemunha do silêncio e do grito. Ele é geografia e metáfora, realidade e invenção, lugar de resistência e refúgio. O sertão é uma linguagem própria: fala no vento, na areia que escapa entre os dedos, no canto da noite, nos ritos antigos que atravessam gerações. É narrativa e poesia, é memória e sonho.

O sertão é corpo feminino e masculino, jovem e velho, ausente e presente. Ele se faz nas mãos calejadas que trabalham a terra e nas vozes que resistem à invisibilidade. Ele é feito das lágrimas das mães, dos passos das crianças que correm descalças, do suor dos homens e mulheres que cruzam caminhos áridos em busca de sustento, dignidade e liberdade. Ele é travessia e permanên-

cia, movimento e enraizamento. É resistência silenciosa e coragem explícita, é força que se dobra e não quebra, é fogo que aquece e queima, que transforma e revela.

O sertão é memória e invenção. Ele se inscreve nas palavras da literatura, nos contos, romances, cordéis, poemas e músicas que atravessam o país. É em cada frase que a imaginação se encontra com a realidade, em cada verso que o passado dialoga com o presente. Ele se faz nas histórias dos migrantes, nas lembranças de cidades pequenas, nas canções que falam de amor, de perda e de esperança. Cada narrativa que o percorre é ato de criação e preservação, gesto de resistência e afirmação.

O sertão é história viva. Ele se revela nas lutas travadas entre o homem e a seca, na resistência contra injustiças e desigualdades, nos conflitos de classe, nos duelos de poder. Ele está nas revoltas, nas batalhas silenciosas, nos mitos e nas lendas que atravessam o tempo. É espaço de memória coletiva, mas também de invenção individual, de criação artística e literária. É onde o humano se mostra em sua fragilidade e em sua grandeza, onde se aprende a suportar a dor e a transformar o sofrimento em beleza, em palavras, em imagens, em música.

O sertão é poesia e prosa. Ele se encontra na prosa que constrói mundos e na poesia que dá voz ao invisível. Ele pulsa nos cantos do cordel, nas narrativas de Guimarães Rosa, nas gravuras de Suassuna, nas crônicas de Ascendino Leite, nas canções de Milton Nascimento. Ele está na literatura que não apenas descreve, mas encarna, transforma, faz sentir e pensar. Ele é a própria linguagem do Brasil profundo: áspero, intenso, imenso e infinito.

O sertão é infinito. Ele se desdobra em cores, sons, odores e sensações: o azul do céu que se mistura com

a poeira; o vermelho do sol que incendeia as pedras; o cheiro da terra molhada após a chuva; o canto dos pássaros que corta a manhã; o eco das vozes que contam histórias de amor, perda e resistência. Ele é feito de imagens que se entrelaçam e se repetem, de memórias que atravessam gerações, de experiências que desafiam o tempo. É espaço de contemplação e de ação, de silêncio e de fala, de ausência e presença.

O sertão é travessia. Cada caminho percorrido, cada rio cruzado, cada vereda explorada é jornada de autodescoberta. Ele ensina sobre limites e liberdade, sobre o peso do mundo e a leveza da imaginação. Ele é liminaridade: lugar de transformação, vulnerabilidade e coragem. É no sertão que o sujeito se constrói e se reconhece, que se descobre na ausência e na presença do outro, na dor e na beleza do mundo.

O sertão é universal. Embora nasça do Nordeste, da Amazônia, das veredas do interior, ele transcende fronteiras. Ele é metáfora da condição humana, de suas lutas, paixões, desejos e impossibilidades. É lugar de ética e estética, de reflexão e criação, de resistência e invenção. É espaço onde o humano se encontra consigo mesmo e com os outros, onde a literatura revela o que é visível e o que está oculto, onde cada palavra se torna ponte entre memória, história e imaginação.

O sertão é fenda e pulsação, espaço que se abre e que acolhe, que rasga e que transforma. Ele está nas falas que resistem, nos gestos que atravessam o tempo, nas histórias que insistem em ser contadas. Ele é vida, morte e renascimento; é sombra e luz; é vazio e plenitude. Ele nos desafia a caminhar, a escutar, a sentir e a inventar.

Que Falas e Fendas seja, assim, mais do que uma coletânea: que seja travessia, que seja fenda aberta, que

seja o sertão pulsando dentro de cada leitor. Que ele revele o Brasil profundo, múltiplo, resistente, imaginativo e humano. Que, ao percorrer suas páginas, o leitor sinta a poeira sob os pés, o vento nas mãos, o calor e a secura, a dureza e a ternura, e descubra que o sertão não se lê apenas: ele se habita, se escuta, se sente e se vive.

O sertão está em nós. Ele é memória, invenção, resistência, travessia, presença e ausência. Ele corre nas palavras, no pensamento, na emoção, na poesia e na prosa. Ele é fenda, é caminho, é vereda. Ele não acaba. Ele se expande, se multiplica, se reinventa. Ele é infinito e é aqui, nestas páginas, que encontramos seu pulsar mais intenso, mais profundo, mais humano.

Os organizadores

MACABÉA E O SERTÃO SIMBÓLICO: AUSÊNCIA, SILÊNCIO E PRECARIEDADE EM "A HORA DA ESTRELA", DE CLARICE LISPECTOR



Andréa Pereira Cerqueira
Mestranda em Literatura (Universidade de Brasília)
Especialista em Literatura Contemporânea Brasileira
e Literatura em Língua Inglesa.
E-mail: prof.andreacerqueira@gmail.com

Wiliam Alves Biserra
Doutor em Teoria Literária e em Psicologia Clínica e Cultura
(Universidade de Brasília)
Professor adjunto de Literaturas de Língua Inglesa (UnB)
E-mail: wiliamalvesbiserra@gmail.com



DOI: 10.56372/desleituras.v14i14.208

Resumo: Este artigo analisa a representação de Macabéa no romance *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, investigando como a trajetória da personagem reconfigura a noção de sertão em chave simbólica e existencial. A análise parte de uma leitura minuciosa do texto literário em articulação com a crítica especializada, destacando quatro eixos: (1) o vazio de si e a ausência de historicidade que caracterizam a protagonista; (2) a alienação cotidiana e os dispositivos culturais que moldam sua percepção de mundo; (3) a condição de minoria resultante da sobreposição de privações materiais, corporais e identitárias; e (4) o estatuto simbólico da personagem como figura coletiva da exclusão. O estudo evidencia que o sertão não é apenas referência geográfica, mas permanece como metáfora da precariedade e da invisibilidade que atravessam a experiência da protagonista no espaço urbano. Assim, a obra de Clarice Lispector não apenas narra a história de uma migrante, mas problematiza a permanência das desigualdades sociais e a dimensão existencial da exclusão, projetando Macabéa como figura-limite da modernidade brasileira.
Palavras-chave: Clarice Lispector. *A hora da estrela*. Simbolismo. Exclusão social. Invisibilidade.

Abstract: This article analyzes the representation of Macabéa in Clarice Lispector's novel *A hora da estrela*, investigating how the character's trajectory reconfigures the notion of the sertão (backlands) from a symbolic and existential perspective. The analysis begins with a thorough reading of the literary text in conjunction with specialized criticism, highlighting four axes: (1) the protagonist's self-emptiness and lack of historicity; (2) the everyday alienation and cultural devices that shape her perception of the world; (3) the minority status resulting from the overlapping of material, bodily, and identity-related deprivations; and (4) the character's symbolic status as a collective figure of exclusion. The study highlights that the sertão is not merely a geographical reference, but remains a metaphor for the precariousness and invisibility that permeate the protagonist's experience in urban space. Thus, Clarice Lispector's work not only tells the story of a migrant, but also problematizes the persistence of social inequalities and the existential dimension of exclusion, projecting Macabéa as a limiting figure of Brazilian modernity.
Keywords: Clarice Lispector. *A hora da estrela*. Symbolism. Social exclusion. Invisibility.

INTRODUÇÃO

A personagem Macabéa, de *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, figura como um dos mais agudos e perturbadores emblemas da condição marginal no cânone da literatura brasileira contemporânea. Ao longo do romance, Clarice constrói uma existência que parece, à primeira vista, marcada pelo deslocamento físico: Macabéa deixa o sertão alagoano e instala-se no Rio de Janeiro. No entanto, essa transposição espacial não produz a metamorfose identitária esperada pela narrativa de modernização urbana; ao contrário, o sertão, entendido aqui não apenas como espaço geográfico, mas como conjunto de marcas socioeconômicas, históricas e subjetivas, permanece inscrito no corpo, nos hábitos e na experiência temporal da personagem. Como observa a própria escritora, a jovem "só vagamente toma conhecimento da espécie de ausência que tinha de si em si mesma" (Lispector, 1993, p. 39): essa "espécie de ausência" será o ponto de partida desta investigação.

O problema central deste ensaio consiste em responder por que e como a migração de Macabéa não rompe com a estrutura existencial que a caracteriza, de modo que se pode afirmar heurística e criticamente que Macabéa saiu do sertão, mas o sertão não saiu dela. Em vez de conceber o sertão como simples topografia, propomos tratá-lo como estrutura de sentidos, uma condição de precariedade material, de invisibilidade social e de limitação simbólica, que sobrevive e se reproduz no espaço urbano. Assim, a hipótese deste trabalho é que a passagem de Macabéa ao Rio de Janeiro encena uma continuidade histórica da exclusão: a cidade não redime

a personagem; antes, reinscreve nela as marcas da marginalização sertaneja.

Para sustentar essa hipótese, o artigo articula uma leitura minuciosa do texto ficcional com o debate crítico acerca da figura de Macabéa. São eleitos como eixos de análise: (1) o vazio de si e a ausência de historicidade que definem a personagem, projetando-a numa temporalidade suspensa; (2) a alienação cotidiana e a força dos dispositivos culturais que limitam sua percepção de mundo; (3) a condição de minoria expressa na conjunção das privações materiais, corporais e identitárias; e (4) o estatuto simbólico de Macabéa como figura coletiva, na qual a precariedade individual se converte em metáfora social. O debate é conduzido em diálogo com críticos como Clarisse Fukelman, Suzi Frankl Sperber e Héléne Cixous. Nesse percurso, mobiliza-se ainda a perspectiva foucaultiana sobre repressão e invisibilidade social, útil para compreender os mecanismos de apagamento que atravessam a trajetória da protagonista.

Adotamos também uma abordagem qualitativa: leitura hermenêutica do romance articulada a uma revisão crítica dos estudos sobre a personagem e sobre as representações do Nordeste na literatura brasileira. Privilegiamos a atenção ao estilo narrativo de Clarice, seu uso da ironia, do narrador implicado e das rupturas temporais, como meios através dos quais o próprio romance evidencia a persistência do sertão em Macabéa. Ao mesmo tempo, problematizamos a recepção crítica que tende, por vezes, a reduzir a personagem a rótulos (incompetente, anônima, vítima) sem examinar plenamente as forças sociais que tornam possível essa condição.

Ao propor que "o sertão não saiu" de Macabéa, este artigo busca deslocar a pergunta tradicional sobre

migração — que costuma perguntar "para onde vai o indivíduo?" — para outra: "que permanece em quem migra?" A resposta, aqui, será menos geográfica do que histórica e ética: o que permanece é a materialidade da exclusão e a narrativa social que torna invisíveis vidas como a de Macabéa.

O VAZIO E A TEMPORALIDADE DO PRESENTE EM MACABÉA

Um dos traços mais contundentes da personagem de Clarice Lispector é a ausência de um projeto existencial definido. Macabéa vive numa espécie de suspensão, como se sua vida fosse composta por fragmentos sem continuidade narrativa. O romance evidencia desde o início que a jovem não tem consciência de si. Macabéa não é apenas uma mulher pobre e sem oportunidades; ela é alguém que desconhece sua própria condição de sujeito, alguém incapaz de se perceber como presença plena no mundo.

Clarisse Fukelman (1993) interpreta esse traço como o oposto daquilo que se poderia esperar de uma figura heroica. Se o herói clássico é marcado por consciência de sua missão e pela clareza de seus objetivos, Macabéa se constrói justamente pelo avesso: é uma personagem "sem rumo", que não projeta futuro, não elabora passado e se mantém prisioneira do presente imediato. Essa prisão no "agora" não é, no entanto, uma escolha deliberada: trata-se de uma imposição histórica, que deriva tanto da sua origem no sertão alagoano quanto da sua inserção precária no espaço urbano.

A ausência de identidade é reforçada pelo modo como Macabéa ocupa a cidade. Embora viva no Rio de Janeiro, ela não se integra ao ritmo urbano, não participa de seus fluxos de consumo ou de sociabilidade de forma efetiva. Sua presença é quase fantasmática, reduzida ao mínimo vital: trabalho mal remunerado, um quarto compartilhado com outras moças, a dieta precária de cachorro-quente com refrigerante, o consumo passivo da Rádio Relógio. A cidade não lhe oferece horizontes novos; antes, intensifica sua condição de anonimato. A personagem é uma mulher miserável que mal tem consciência de existir. Essa consciência rarefeita é o que faz da narrativa de Clarice um mergulho naquilo que poderíamos chamar de "ontologia da ausência": um ser que não se afirma, mas que tampouco deixa de existir, ocupando um espaço invisível entre a vida e a não vida.

Outro aspecto decisivo é a relação da protagonista com o tempo. Suzi Frankl Sperber (1983) destaca que Macabéa não elabora um projeto futuro e tampouco revisita o passado como matéria de reflexão. Sua vida é pura duração, marcada pela sobrevivência. Essa fixação no presente é também uma característica de sujeitos submetidos a condições de precariedade extrema: quando a luta pela sobrevivência se torna prioridade, pensar no futuro torna-se um luxo inacessível. O sertão, nesse sentido, não se esgota como geografia, mas se perpetua como regime temporal: a impossibilidade de projetar-se, a condenação a um "tempo circular" de fome, trabalho precário e solidão.

Uma leitura que poderia ser essencial Macabéa representa o "não ser. Esse "não ser" não deve ser entendido como uma abstração metafísica, e sim como fato histórico: a ausência de perspectivas materiais e simbó-

licas que marca uma camada da população brasileira. A personagem encarna a negatividade social daqueles que não encontram lugar nem no sertão de onde vieram nem na cidade para onde migraram.

Essa condição existencial reverbera na própria linguagem da narrativa. Rodrigo S. M., narrador da história, insiste na dificuldade de escrever sobre Macabéa, como se a ausência da protagonista contaminasse o ato narrativo. Ele mesmo reconhece: "nada cintilará, trata-se de matéria opaca e por sua própria natureza desprezível por todos" (Lispector, 1993, p. 30). Essa opacidade não é apenas carência de acontecimentos, mas sobretudo a incapacidade de inscrever-se numa narrativa. Se a literatura se funda na memória e na projeção, Macabéa desafia esse princípio: sua história parece não caber em história alguma. Hélène Cixous (1999) retoma esse ponto ao afirmar que a personagem é "um grão de poeira", cuja fragilidade desestabiliza o próprio escritor. Para narrar Macabéa, é preciso aceitar a escrita do nada, do vazio, do quase apagamento.

Essa relação entre vazio de identidade e tempo presente também encontra ecos na crítica foucaultiana sobre os mecanismos de invisibilidade social. Como sugere Foucault (1988), a sociedade moderna produz zonas de silêncio em torno de sujeitos que não se enquadram nos regimes dominantes de discurso. Macabéa, nesse sentido, é uma dessas zonas: mulher, pobre, migrante, órfã, nordestina, datilógrafa medíocre. Cada uma dessas categorias a empurra mais para o espaço da não visibilidade. Sua fixação no presente, portanto, não é apenas psicológica ou cultural, mas sobretudo resultado de um dispositivo social de apagamento.

O vazio identitário e a prisão no presente transformam Macabéa em uma figura-limite. Sua trajetória não é de evolução, mas de repetição. Sua existência não é marcada por conquistas, mas por faltas sucessivas. Ao migrar para o Rio de Janeiro, a personagem leva consigo o sertão, não como lembrança ou nostalgia, mas como marca indelével: a ausência de projeto, a condenação ao presente, a precariedade que não se dissolve mesmo diante da promessa da cidade grande.

A ausência de identidade em Macabéa não se manifesta apenas no conteúdo da narrativa, mas também no modo como Clarice Lispector estrutura a obra. A estética clariceana — marcada por fragmentação, pausas, digressões e metalinguagem — é parte constitutiva da experiência do vazio. Rodrigo S. M., o narrador, revela-se incapaz de produzir uma narrativa linear sobre a protagonista; constantemente interrompe a si mesmo, reconhece sua impotência, declara não ter assunto. Esse "fracasso narrativo" não é um defeito, mas um recurso estético que espelha a própria condição de Macabéa. Se a personagem é feita de ausências, a narrativa não poderia ser construída senão a partir de lacunas e hesitações.

Essa estética do inacabamento identifica como um dos traços centrais do romance: a consciência de que a vida de Macabéa não cabe na moldura épica nem na lógica tradicional do romance burguês. Ao invés de construir uma história de ascensão, Clarice expõe a precariedade de uma vida que mal tem consciência de existir. A linguagem não encobre essa precariedade; pelo contrário, revela-a em sua nudez. O silêncio, as pausas, as repetições se tornam instrumentos literários para transmitir o esvaziamento existencial da protagonista.

Hélène Cixous (1999) observa que Macabéa é "um grão de poeira" que exige um autor especial para ser narrado. Esse autor, no caso, é Rodrigo S. M., mas sua tentativa de narrar acaba sempre marcada pela insuficiência. A estética clariceana, portanto, constrói-se na tensão entre a necessidade de dar voz a quem não tem voz e a impossibilidade de preencher plenamente essa falta. É nesse espaço de oscilação — entre a escrita e o silêncio, entre a palavra e a ausência de palavra — que se configura a experiência estética do romance.

A própria temporalidade fragmentária da narrativa reforça a condição de Macabéa. A protagonista vive no presente absoluto, incapaz de projetar futuro ou resgatar o passado. Clarice reproduz essa experiência ao construir uma narrativa que não progride de maneira linear. Os capítulos curtos, as interrupções constantes, os retornos ao mesmo ponto e até o anúncio antecipado da morte da personagem fazem com que o leitor também se sinta preso a um tempo suspenso. Assim como Macabéa, o leitor habita um "agora" prolongado, em que não há promessa de devir.

Essa relação entre estética e existência aproxima a narrativa de *A hora da estrela* daquilo que Roland Barthes (1973) chama de "escrita do neutro" — uma escrita que não se deixa capturar pelos polos de afirmação e negação, mas se mantém em suspenso, trabalhando no intervalo. A escrita de Clarice é neutra porque não oferece soluções, não reconcilia os opostos, não conduz a personagem a uma redenção. A estética é, em si mesma, um espelho da precariedade de Macabéa: hesitante, lacunar, interrompida.

Portanto, ao abordar a dimensão estética do romance, é possível perceber que a forma narrativa não é

mera moldura, mas substância. A linguagem de Clarice carrega em si o mesmo vazio que define a personagem. O estilo fragmentado e metalinguístico funciona como prolongamento formal da ausência de identidade e da prisão no presente. Dessa forma, o sertão que não sai de Macabéa não é apenas condição social ou existencial, mas também efeito estético: o texto, tal como a personagem, carrega o peso daquilo que não se pode plenamente dizer.

ALIENAÇÃO COTIDIANA E OS DISPOSITIVOS CULTURAIS NA VIVÊNCIA DE MACABÉA

A mudança geográfica de Macabéa para o Rio de Janeiro não acompanha uma mudança de consciência; pelo contrário, ela intensifica sua exposição a dispositivos culturais que alienam sua percepção de mundo e reforçam o vazio existencial. Esses dispositivos (rádio, anúncios, celebridades, mitos) funcionam como espelhos e muros, isto é, refletem o que ela gostaria de ser ou pertencer, mas, ao mesmo tempo, erguem barreiras que acentuam sua invisibilidade.

Desde muito jovem, Macabéa encontra no rádio uma companhia constante.

> Todas as madrugadas ligava o rádio emprestado por uma colega de moradia, Maria da Penha, ligava bem baixinho para não acordar as outras, ligava invariavelmente para a Rádio Relógio, que dava "hora certa e cultura", e nenhuma música, só pingava em som de gotas que caem – cada gota de minuto que passava. E sobretudo esse canal de rádio aproveitava intervalos entre as tais gotas de minuto para dar anúncios comerciais – ela adorava anúncios. Era rádio perfeita pois também entre os pingos do tempo dava curtos ensinamentos dos quais talvez algum dia viesse precisar saber. Foi assim que

> aprendeu que o Imperador Carlos Magno era na terra dele chamado Carolus. Verdade que nunca achara modo de aplicar essa informação. Mas nunca se sabe, quem espera sempre alcança (Lispector, 1993, p. 53).

A rádio exerce um duplo papel: funciona como instância de consolo e de ilusão. Fukelman (1993) observa que Macabéa vive em um tempo meramente físico, sem projeções subjetivas – logo, esses fragmentos que chegam pela rádio assumem uma dimensão mítica: ela espera algo grande a partir do trivial. É como se cada anúncio, cada frase da rádio fosse um sussurro de pertença, ainda que ela não saiba como usá-los.

Outro dispositivo alienante é a publicidade e o culto à celebridade, que Macabéa admira profundamente. As estrelas de cinema, os anúncios publicitários, tudo que reluz, tudo que sugere beleza ou sucesso, exerce sobre ela uma atração irresistível. Sperber (1983) diz que ela era presa fácil dos mitos e produtos da indústria cultural, fascinada pelos anúncios publicitários.

> Esqueci de dizer que no dia seguinte ao que ele lhe dera o fora ela teve uma ideia. Já que ninguém lhe dava festa, muito menos noivado, daria uma festa para si mesma. A festa consistiu em comprar sem necessidade um batom novo, não cor-de-rosa como o que usava, mas vermelho vibrante. No banheiro da firma pintou a boca toda e até fora dos contornos para que seus lábios finos tivessem aquela coisa esquisita dos lábios de Marylin Monroe. Depois de pintada ficou olhando no espelho a figura que por sua vez a olhava espantada (Lispector, 1993, p. 79).

Essa fascinação revela duas coisas: primeiro, que Macabéa desperta para o desejável, para o belo como imagem distante; segundo, que essas imagens funcionam

como padrões reguladores que lhe são inacessíveis, o que agrava sua sensação de inadequação. Ela se compara, se mede com essas imagens, mesmo que inconscientemente. É um contínuo enfrentar modelos aos quais nunca terá acesso. Essa exposição constante ao objeto de desejo reforça a alienação — ela acaba alicerçando sua ideia de felicidade num ideal inatingível.

A linguagem que Macabéa ouve e reproduz da rádio, dos anúncios, dos mitos é essencialmente fragmentária, vazia de conteúdo transformador, mas cheia de apelos simbólicos. Por exemplo, o trecho: "na Rádio Relógio disseram uma palavra que achei meio esquisita: mimetismo." (Lispector, 1993, p. 72) é tipo de frase que ilustra como Macabéa capta símbolos sem compreender seus significados, repetindo-os como resíduo de uma cultura a que ela pertence apenas como receptáculo silencioso.

Além disso, ela assiste ao mundo pela vitrine mediática: ela "admirava as estrelas do cinema e sentia-se fascinada pelos anúncios publicitários". (Fulkeman, 1992, p. 14). Esses anúncios não oferecem diálogo, mas imposições de desejo: o que vestir, como agir, o que almejar. Adotar essa linguagem é quase uma estratégia para tocar algo que lhe parece transcendente (beleza, sucesso, pertencimento), mas que permanece sempre fora de alcance.

O dispositivo simbólico mais cruel talvez seja aquele que promete futuro: a cartomante ou o mito de que algo luminoso pode acontecer. Macabéa termina acreditando numa profecia de que seu destino será diferente, mais promissor. Ainda assim, essa crença não se sustenta porque a alienação contínua impede que haja mudanças concretas em sua situação social.

Essa espera de algo que venha de fora, um acaso, uma promessa, uma revelação, está em consonância com

o que Sperber chama de alienação inconsciente, mas também com a leitura de Portella: o vazio de Macabéa é histórico, não apenas afetivo. A esperança se torna estrutura narrativa: há sempre um momento de delírio simbólico em que Macabéa se imagina diferente, mas ao fim, retoma-se o real brutal. A cidade não cumpre a promessa que o mito ou o anúncio sugeriu.

Todos esses dispositivos culturais, rádio, publicidade, mitos, promessas, atuam para tornar mais presente o vazio de Macabéa. Eles não apenas acompanham sua vida na cidade; fazem parte dela, porque reproduzem as mesmas condições simbólicas do sertão: invisibilidade, falta de voz, espera, ausência de interlocutores que reconheçam sua humanidade.

Para Macabéa, sair do sertão significa confrontar uma urbanidade que oferta iluminação (cinema, rádio, anúncios), mas que permanece alheia. Ela vive entre percepções e discursos que a definem sem permitir que ela se defina. Essa é a dimensão da alienação cultural: ela existe num mundo de símbolos e signos que não lhe pertencem plenamente, e é nesse ambiente que o sertão "mora" nela, invisível mas presente, traduzido nas suas fantasias idealizadas, nas ausências de sentido, no consumo passivo dos signos que supostamente dariam sentido à sua existência

O CORPO AUSENTE: A PRECARIEDADE MATERIAL COMO EXTENSÃO DO SERTÃO

A presença de Macabéa no Rio de Janeiro nunca se converte em pertencimento, pois sua corporeidade denuncia constantemente a condição de exclusão que a

acompanha desde o sertão. O deslocamento geográfico não alterou a essência de sua vida marcada pela carência: ela continua a existir como se fosse "um ser sem espaço", uma mulher que ocupa apenas fragmentos de realidade. Suzi Frankl Sperber (1983, p. 83) sintetiza essa condição ao afirmar que Macabéa reúne em si todas as formas de pobreza: "econômica, física, alimentar e intelectual, de saúde, de costumes, de lazer, sempre de acordo com os padrões dominantes. Além disto, é mulher, meio mestiça na raça e na religião. Ela é minoria. Representa, portanto, os grupos minorizados."

Esse corpo frágil e desprotegido aparece reiteradamente no romance. O narrador o define com uma brutalidade desconcertante: "Tão jovem e já com ferrugem" (Lispector, 1993, p. 40) ou "Nem se dava conta de que vivia numa sociedade técnica onde ela era um parafuso dispensável" (Lispector, 1993, p. 44). O "ferrugem" metaforiza não apenas a tuberculose que a acomete, mas a própria corrosão de uma existência que envelhece sem nunca ter florescido. Macabéa, como lembra Castello (1998), é uma mulher miserável, que mal tem consciência de existir, e essa inconsciência é inseparável da degradação de seu corpo.

A precariedade física também se traduz em sua alimentação mínima: cachorro-quente e Coca-Cola, um cardápio que simboliza a redução da vida à sobrevivência. A escolha não é fruto de gosto, mas de falta de condições. Até a tristeza lhe é negada, uma vez que tristeza era luxo. O corpo que não tem sequer o direito de sentir tristeza revela a violência simbólica de uma sociedade que retira até a experiência subjetiva de quem está à margem.

Mais do que biológica, a carência de Macabéa é ontológica. Clarice a descreve como alguém que "[...]era

incompetente. Incompetente para a vida. Faltava-lhe o jeito de se ajeitar. Só vagamente tomava conhecimento da espécie de ausência que tinha de si mesma (Lispector, 1993, p. 39). A ausência de si dentro de si, a falta de identidade, aponta para uma subjetividade corroída. Interpretamos esse vazio como um dado histórico: o vazio de Macabéa não é uma instância metafórica: é um fato. Ou seja, o não ser da protagonista não deriva apenas de seu caráter psicológico, mas das determinações sociais e econômicas que moldam sua condição.

É nessa perspectiva que o corpo de Macabéa pode ser compreendido como a permanência do sertão dentro dela. Não o sertão paisagem, mas o sertão como categoria de exclusão: um corpo que não participa, um corpo que não projeta futuro, um corpo que se apaga na multidão da metrópole. A lembrança da canção desafinada de roda, em que só podia "ouvir sem participar porque a tia a queria para varrer o chão" (Lispector, 1993, p. 48), ilustra essa exclusão. Desde a infância, seu corpo foi retirado do jogo, da brincadeira, da experiência comum da coletividade. O gesto se repete na vida adulta: ela observa, mas não age; deseja, mas não realiza.

Além disso, o corpo de Macabéa é um corpo sem espaço. Como observa Sperber, "o espaço ocupado pela 'heroína' do livro é nenhum" (1983, p. 83). Dividindo um quarto com quatro colegas, ela precisa de um artifício para usufruir sozinha do lugar que habita. O espaço urbano, supostamente acolhedor, repete a lógica do sertão: falta-lhe lugar, falta-lhe chão. É uma "existência-casulo", como a crítica diz, em estado de hibernação.

No limite, a morte surge como a única experiência capaz de devolver-lhe corpo e identidade. O narrador

mostra isso de forma paradoxal: Macabéa "nasce" apenas no momento da morte. Só no instante final, quando já não há mais futuro, ela se torna visível, ela se torna estrela. Hélène Cixous (1999, p. 129) interpreta essa passagem com intensidade: "Macabéa não é (apenas uma) personagem de ficção. Ela é um grão de poeira que entrou no olho da autora e provocou uma torrente de lágrimas." O corpo frágil e invisível, no ato da morte, ressurge como presença que força o olhar do leitor.

Assim, a corporeidade de Macabéa confirma o paradoxo central de sua existência: mesmo no espaço urbano, permanece ligada ao sertão, não porque conserve a paisagem de origem, mas porque traz consigo a mesma precariedade material, a mesma condição de invisibilidade social, o mesmo destino de quem vive sem espaço, sem identidade e sem direito ao sofrimento.

INVISIBILIDADE SOCIAL E MARGINALIZAÇÃO DE GÊNERO E REGIONALIDADE

Macabéa não apenas vive no Rio de Janeiro, mas está, de forma simbólica, ausente do espaço social. Sua invisibilidade se manifesta na indiferença dos que a cercam e na própria narrativa que a relata. Clarice Lispector, ao descrevê-la, utiliza imagens que reforçam a fragilidade da protagonista diante de um mundo que a nega como "um cabelo na sopa. Não dá vontade de comer" (Lispector, 1993, p. 78). A metáfora do cabelo indica a presença indesejada, intrusa e desprezada: Macabéa existe, mas sua existência é considerada irrelevante e até incômoda.

Sperber (1983, p. 83) reforça essa ideia ao apontar que Macabéa representa "grupos minorizados" e que sua alienação a torna inapta para a luta social. Ela não é percebida como protagonista de sua própria vida, mas como figura secundária em meio às imposições da sociedade urbana. A marginalização é, portanto, dupla: social e simbólica, ligada ao gênero feminino e à origem nordestina.

A condição feminina de Macabéa intensifica a exclusão. Ela era uma figura feminina sem corpo que "sonhava estranhamente em sexo, ela que de aparência era assexuada" (Lispector, 1993, p. 50). A descrição evidencia a alienação sexual e afetiva que acompanha a personagem: seu corpo não é visto como corpo de mulher, sua sexualidade não é reconhecida nem validada pela sociedade. Essa negação reforça a invisibilidade: ser mulher na condição de Macabéa implica uma interdição dupla, social e cultural, sobre o direito de existir e de ser percebida como sujeito.

Além do gênero, sua origem nordestina acentua a marginalização. Fukelman (1993) observa que Macabéa "em tudo e por tudo, é o oposto do herói épico", vivendo um cotidiano marcado pela impossibilidade de grandes feitos e pela inabilidade frente aos desafios da vida urbana. Ela carrega consigo o sertão como memória, como marca de exclusão, transportando para o Rio de Janeiro um espaço simbólico que a sociedade não reconhece nem acomoda. Brose reforça essa leitura ao afirmar que, apesar de Olímpico e Macabéa serem a negação que o sistema niilizou, há momentos irônicos que revelam positividade, mas essa é sempre limitada e efêmera, não alterando a invisibilidade social.

A morte surge como a única forma de Macabéa adquirir presença e ser vista, pois até então, sua exis-

tência é ignorada e subestimada. A personagem alcança sua visibilidade plena apenas no último instante: "Hoje, pensou ela, hoje é o primeiro dia de minha vida: nasci" (Lispector, 1993, p. 99). O reconhecimento que a morte proporciona reforça a dimensão trágica de sua marginalidade: Macabéa só se afirma como sujeito social quando o futuro lhe é negado.

Hélène Cixous (1999, p. 129) interpreta a personagem como "um grão de poeira que entrou no olho da autora e provocou uma torrente de lágrimas", destacando que Macabéa não é apenas um objeto literário, mas também um instrumento para interrogar o leitor sobre as estruturas sociais que invisibilizam determinados sujeitos. A invisibilidade, portanto, não é um acidente da narrativa, mas uma marca intencional da condição feminina, nordestina e pobre.

Por fim, a marginalização de Macabéa evidencia a complexa articulação entre classe, gênero e regionalidade na sociedade brasileira. A personagem revela que a exclusão não é apenas econômica, mas simbólica: ela não tem espaço, não tem voz, não tem projeção social, e sua existência é quase ignorada até pelo próprio narrador. A invisibilidade de Macabéa é, portanto, a concretização do sertão que não sai dela — uma presença ausente que denuncia as estruturas de desigualdade e preconceito que atravessam a sociedade urbana.

A DIMENSÃO SIMBÓLICA DO SERTÃO

O sertão em *A hora da estrela* não se apresenta como paisagem geográfica, mas como uma categoria simbólica que habita o corpo e a consciência de Macabéa. O deslocamento da personagem para o Rio de Janei-

ro não elimina o sertão: ele permanece como ausência, precariedade, silêncio e invisibilidade. Mais do que origem, o sertão em Macabéa é destino.

Clarice Lispector constrói a protagonista como alguém sem consciência de si mesma". Essa ausência é a interiorização do sertão — um espaço marcado pelo não ser, pelo vazio e pela falta de identidade. Diferente do sertão de Euclides da Cunha ou de Guimarães Rosa, que se configura como palco de resistência e de mitificação do herói, em Clarice o sertão se torna invisibilidade: o espaço em que a vida não chega a florescer.

O sertão é transposto para a cidade como realidade concreta, uma condição existencial que sobrevive mesmo após a migração. O corpo mal nutrido, a saúde debilitada, a alienação cultural e a exclusão social são extensões desse sertão que se instala na personagem, independentemente do cenário urbano que a envolve.

Suzi Frankl Sperber (1983, p. 83) identifica em Macabéa um sujeito "alienado, inapto para a luta social", e acrescenta que ela reúne todas as formas de pobreza. Essa constelação de privações corresponde, no plano simbólico, ao sertão como categoria de carência absoluta. O espaço urbano não a ressignifica: ao contrário, repete a lógica do sertão, transformando-a em presença apagada, em "um cabelo na sopa" (Lispector, 1993, p. 78).

O sertão, portanto, é vivido como memória e como destino. Desde a infância, Macabéa foi retirada do jogo coletivo. O gesto de exclusão se perpetua no Rio de Janeiro: permanece sempre à margem, observando a vida sem dela participar. O sertão, internalizado, torna-se a metáfora da impossibilidade de inclusão.

Nesse ponto, a leitura de Hélène Cixous (1999, p. 129) ilumina o alcance simbólico do sertão em Macabéa: "Macabéa não é (apenas uma) personagem de ficção. Ela é um grão de poeira que entrou no olho da autora e provocou uma torrente de lágrimas." O sertão deixa de ser apenas lugar e torna-se condição universalizada: o grão de poeira que incomoda, a ausência que obriga o olhar.

Assim, em *A hora da estrela*, o sertão em Macabéa não se define por geografia, mas por simbolismo: é a metáfora da exclusão, da invisibilidade e da ausência de identidade. Não importa que esteja no coração do Rio de Janeiro; o sertão permanece dentro dela como marca indelével. Macabéa é a encarnação do sertão enquanto condição de não ser, de precariedade e de silêncio, revelando que o sertão é menos um espaço externo e mais uma dimensão íntima, interior e existencial.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A hora da estrela configura-se como um dos romances mais contundentes da literatura brasileira no tratamento da invisibilidade social e existencial. A trajetória de Macabéa, longe de representar apenas uma nordestina migrante no espaço urbano, revela-se como metáfora do sertão que persiste para além de seus limites geográficos. O sertão, aqui, não é apenas um lugar, mas uma condição simbólica que se encarna no corpo e na subjetividade da protagonista.

A crítica literária, em diferentes frentes, contribui para iluminar essa dimensão. Suzi Frankl Sperber destaca a alienação da personagem e a ausência de espaço real

que ocupa, reforçando sua condição de sujeito em estado de casulo. Interpreta-se também o vazio de Macabéa como dado concreto da narrativa, afastando a leitura meramente metafórica e evidenciando o peso social de sua exclusão. Fukelman enfatiza sua oposição à figura épica, reduzida à sobrevivência sem feitos, sem herança e sem horizonte. Hélène Cixous, em uma leitura mais afetiva, vê em Macabéa a condensação de uma presença mínima, mas capaz de provocar o olhar e desconcertar o leitor.

Desse conjunto de leituras, emerge a percepção de que o sertão em Macabéa não se restringe ao passado nordestino, mas se reinventa como ausência persistente no espaço urbano. O Rio de Janeiro não a ressignifica: apenas repete, em outro cenário, a lógica da exclusão. O corpo frágil, a falta de identidade, a inexistência de futuro e a alienação cultural são manifestações de um sertão que deixou de ser paisagem para se tornar condição de ser.

Enquanto em outras elaborações literárias o sertão foi palco de resistência, de luta ou de mitificação do herói, em Clarice ele se apresenta como precariedade absoluta, como impossibilidade de voz. A personagem encontra, paradoxalmente, um momento de revelação apenas na morte, quando a ausência se converte em presença. A morte, aqui, não é mero fim, mas a única possibilidade de reconhecimento.

Assim, Clarice Lispector ressignifica a tradição do sertão na literatura brasileira. Em vez da força épica, encontramos a fragilidade extrema; em vez da luta coletiva, a solidão de uma existência apagada; em vez da memória territorial, a interiorização simbólica de uma condição de não ser. Macabéa é o sertão que sobrevive no corpo urbano, o retrato mais radical da exclusão e da invisibilidade.

A hora da estrela, portanto, ultrapassa a história individual da protagonista e se afirma como reflexão universal sobre a precariedade humana. Ao mostrar que o sertão pode existir no coração da cidade, a obra denuncia que a marginalização não é geográfica, mas estrutural. Nesse sentido, o romance de Clarice Lispector consolida-se como uma narrativa que, ao mesmo tempo em que dá voz ao silêncio, revela a dimensão simbólica do sertão como metáfora da condição humana em sua vulnerabilidade mais profunda.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

CIXOUS, Hélène. *A hora de Clarice*: viver a laranja; à luz da maçã; o verdadeiro autor. Rio de Janeiro: Exodus, 1999.

CHIAPPINI, Lígia. *Pelas ruas da cidade:* uma mulher precisa andar, leitura de Clarice Lispector. [s.d]. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/ls/arti cle/view/682 Acesso em: 18 de set. de 2025.

FERREIRA, Teresa Cristina Montero. *Eu sou uma pergunta:* uma biografia de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I*: a vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Alburquerque e J.A. Guilhon Alburquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1988.

FUKELMAN, Clarisse. Escrever estrelas (ora, direis). *In:* LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. 22 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Anotações à margem do regionalismo. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada/ FFLCH-USP, n. 5, p. 44-55, 2000

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

NUNES, Benedito. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo. Quíron, 1973.

SPERBER, Suzi F. Jovem com ferrugem. In: SCHWARZ, Roberto (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 154- 164.

SILVA, Cátia Aparecida Fialho da. *Macabéa:* o retrato de um Nordeste minorizado. Perspectivas Sociais, Pelotas, vol. 06, nº 01, p. 111-135, 2020.

A PAX SERTANEJA DE ARIANO SUASSUNA ESCULPIDA EM O DESERTOR DE PRINCESA E A GUERRA TRIBUTÁRIA DO SERTÃO QUE PRECEDEU UMA REVOLTA ARMADA



Thiago Aguiar de Pádua

Doutor em Direito, com Pós-Doutoramento (Perugia, Univali e Instituto de Literaturas UnB). Curso de Giustizia Costituzionali e Diritti Umani pela Facoltà di Giurisprudenza dell'Università degli Studi di Bologna; Alma Mater Studiorum. Professor Convidado do Doutorado da Disciplina "Fronteiras da Literatura - Literatura & Direito" no Instituto de Letras da UnB - Universidade de Brasília. E-mail: professorthiagopadua@gmail.com

Dinah Lima

Mestranda em Direito. Bolsista da FAP/DF. Especialista em Direito de Família. Direito Processual Civil e Direito Previdenciário. Integrante de Comissões da Ordem dos Advogados do Brasil. Ex-Conselheira do CRPS - Conselho de Recursos da Previdência Social. Foi Professora Convidada da ABA. Monitora de Disciplinas do Mestrado Acadêmico em Direito de Grupos de Pesquisa. Consultora e Advogada. E-mail: dinahlima@hotmail.com



DOI: 10.56372/desleituras.v14i14.209

Resumo: O capítulo discute algumas condições de possibilidade num diálogo entre uma realidade trágica e uma peça que nela se inspirou. Se em Roma a construção do monumento "Ara Pacis" teve como propósito celebrar a paz depois da guerra, com nítida utilização como local transformador dos espíritos da guerra e de comando, no depósito do imperium militiae e a sua conversão em imperium domi, em *Cantam as harpas de Sião* (peça reescrita como *O desertor de Princesa*) Ariano Suassuna esculpiu uma espécie de "Pax Taperoanibus Sertanejae", uma "Pax Sertaneja", descrevendo a vida dura do camponês, recrutado pelas forças do estado para morrer, como dever, enquanto uma outra classe estava destinada a viver. E na lida deste conflito bélico, Ariano denuncia mentiras oficiais, mortes sem sentido, mas o faz dentro de uma casa com detalhes propositalmente descritos com arcos romanos, utilizando a metáfora da vela que deve permanecer acesa pelo resto dos dias do pai que permanecerá eternamente de luto, numa "noite que nunca se acaba", entremeando observações sobre a forma possível de se acabar com a brutalidade, que deve ser o "tornar-se bruto" como os brutos que são combatidos, sujando-se de poeira e de sangue, num dia de luta que também não parece ter possibilidade de acabar.
Palavras-chave: Ariano Suassuna. Sertão. Literatura. *O desertor de princesa*.

Abstract: This chapter discusses some conditions of possibility in a dialogue between a tragic reality and a play inspired by it. If in Rome the construction of the "Ara Pacis" monument was intended to celebrate peace after the war, clearly serving as a place to transform the spirits of war and command, the deposit of the imperium militiae and its conversion into imperium domi, in *Cantam as Harpas de Sião* (a play rewritten as *O desertor de Princesa*) Ariano Suassuna sculpted a kind of "Pax Taperoanibus Sertanejae," a "Pax Sertaneja," describing the hard life of the peasant, conscripted by the state forces to die as a duty, while another class was destined to live. And in dealing with this armed conflict, Ariano denounces official lies, senseless deaths, but he does so within a house with details purposefully described with Roman arches, using the metaphor of the candle that must remain lit for the rest of the days of the father who will remain eternally in mourning, in a "night that never ends", interspersing observations on the possible way to end brutality, which must be to "become brute" like the brutes who are fought, getting dirty with dust and blood, in a day of struggle that also seems to have no possibility of ending.
Keywords: Ariano Suassuna. Backlands. Literature. *O desertor de princesa*.

INTRODUÇÃO

Ao longo dos anos, para usar uma construção conhecida e repetida, conhecemos a expressão "*Pax*" como a deusa da paz em Roma (Irene, entretanto, era seu nome em Grécia), homenageada no Campo de Marte, onde havia um templo denominado "*Ara Pacis*", sem esquecermos um outro templo no Fórum da Paz. Era pintada pelos artistas com ramo de oliva, um cornucópia e um cetro.

Seu altar estava localizado topograficamente em uma área externa ao *pomerium*, demarcando o limite ritual dos auspícios urbanos, sendo, portanto, o ponto em que Augusto, ao retornar das províncias pela via Flamínia, deveria depor seu *imperium militiae* antes de cruzar a linha pomerânia e assumir os poderes próprios do *imperium domi* (Delgado Delgado, 2016, p. 80). Um ponto – linha – simbólico (a) de transformação.

O primeiro termo designa o poder do magistrado de governar dentro da cidade, atuando essencialmente como força policial, incluindo a capacidade de manter a ordem, aplicar as leis e resolver disputas dentro de Roma. A segunda referia-se ao comando militar do magistrado, exercido fora dos muros da cidade, conferindo-lhe o poder de liderar exércitos e travar guerras.

Eram os dois poderes supremos atribuídos aos magistrados (cônsules, ditadores, pretores): o *imperium domi*, o poder de polícia em Roma, em tempos de paz; e o *imperium militiae*, o comando do exército em tempos de guerra, muito embora, para evitar ataques à liberdade dos cidadãos, a partir do século II a.C., o conteúdo desses poderes foi configurado de forma diferente, quando o *imperium domi* foi severamente limitado, ao contrário

do *imperium militiae*, que permaneceu ilimitado (Dizionari Simone).

Ariano Suassuna, a seu modo, construiu aquilo que podemos chamar de "*pax sertaneja*", ao edificar a obra dramática "O Desertor de Princesa" (SUASSUNA, 2018, p. 964), cujo nome originário era "Cantam as Harpas de Sião". Essa é a nossa leitura sobre as diversas camadas da obra, a ser explorada no presente capítulo, e sobre o sentido e ressignificação de "*imperium militiae*" e "*imperium domi*" na reconfiguração da "Pax Sertaneja de Suassuna". Não podemos deixar de mencionar que a "Revolta de Princesa" é ainda mencionada por Ariano Suassuna em dois outros textos, quais sejam: "Romance d'A Pedra do Reino" (SUASSUNA, 2017) e a obra póstuma "O sedutor do sertão" (SUASSUNA, 2020), textos que não serão aqui abordados.

Logo no início da peça somos transportados para a "sala de casa de pequeno proprietário sertanejo, na cidade de Taperoá", com a descrição seguinte:

> Dando para um quarto, uma porta que, quando está aberta, deixa ver uma vela sobre uma mesinha, única luz quando o pano abre. O resto são paredes grossas, alvíssimas com portas em forma de arco romano, inclusive uma que dá para um corredor, o qual se perde para o interior da casa. Quando o pano abre, o Cego está sentado no chão, no centro da cena, quase no proscênio, com uma cuia de dinheiro e um bastão ao lado e com uma viola na mão. Usa um chapéu de feltro vermelho de grandes abas e alpercatas" (Suassuna, 2018).

A vela traz a luz, rompendo a escuridão e iluminando através da pouca força de uma única tora que é permanentemente substituída quando se esgota, lam-

bendo a penumbra dos arcos romanos que desenham a impressão dos portais, ambientando um local em que será enunciada uma cantiga, qual oração que invade um verdadeiro templo pelo dedilhar da viola e a voz do poeta Cego. Aqui, local e mensagem, templo e cantiga de oração, enunciam:

> Junto ao rio e junto ao mar,
> foi ali que me sentei
> e que me pus a chorar
> me lembrando do sertão.
> Nos galhos da gameleira
> pendurei minha viola:
> os que me mantinham preso
> exigiam que eu cantasse,
> pra beber minha alegria.
> E diziam: "Canta, cego,
> as cantigas do sertão!"
> Mas eu, com pena de mim,
> cego e preso junto ao mar,
> respondia: "Como posso
> cantar as canções de Deus,
> sangue do meu coração,
> aqui, preso, em terra estranha,
> longe do sol do sertão?. (Suassuna, 2018)

Sobre o último ponto do verso, em seu aspecto analítico, a observação de Alexei Bueno: "Duas vezes durante a peça, primeiro nos versos do Cego e depois numa das falas de Antônio, e como já indicava o seu título original, há uma transposição sertaneja do Salmo 137, o mesmo que deu origem às imortais redondilhas sobre Babel e Sião, ou "Sôbolos rios que vão", de Camões" (Bueno, 2018, p. 823).

Prossegue o mesmo Alexei Bueno, observando a não tão sutil troca, em consideração ao nome original da peça: "Sendo Sião substituído na peça por sertão, de fato o cenário mítico e místico de toda a obra do autor, assim como o cerne máximo daquelas de Euclides da Cunha e de Guimarães Rosa".

Assim, descreve o sofrimento dos exilados, que se sentavam à beira dos rios da Babilônia e choravam com as recordações de Sião, no contexto em que os exilados são desafiados a cantar canções de Sião, mas estes não aceitam a proposta, ilustrando a impossibilidade de celebrar canções festivas em terra estrangeira, havendo ainda uma maldição no salmo contra os babilônios e seus descendentes, profetizando-lhes alguma retribuição pelo sofrimento e pela destruição da cidade natal, e a troca pelo imaginário sertanejo se adapta.

Interpola, após, com um fragmento de fala: "Eita, velha terra cheia de sol, toda embebida de sangue! É de noite ou de dia?", e após a pergunta, volve a cantar:

> Morreu alguém hoje à noite,
> morreu sem se lamentar.
> Corpo de mulher ou homem?
> Logo o povo saberá.
> As estrelas o cravaram,
> mas há de ressuscitar.
>
> Deus do céu fez este mundo
> com tudo o que nele tem.
> Primeiro formou o sol
> e a terra embaixo também,
> tudo é no poder de Deus,
> fora dele mais ninguém.

Morreu alguém hoje à noite.
Quantos foram? Quem será?
Quantos foram não importa,
mas quem foi importará.
A vida já foi sangrada,
a morte é quem vai cantar.

Alguém virou-se na cama
sentindo a morte passar.
Outro gritou, mas o vento
esse grito há de apagar.
Morreu alguém hoje à noite,
morreu sem se lamentar.
(Suassuna, 2018)

Com os versos devidamente rimados, nos trouxe a *persona* ("morte") que vai cantar, quando a vida já foi profanada (cantou-se: "a vida já foi sangrada"), no paradoxo quanti-qualitativo: "quantos foram não importa, mas quem foi importará", a nos dizer que um número plural – por ser um número – não importa, mas a vida unitária, essa sim, ressoará, não confundindo o todo com a parte, apontando, antes, que somente será um todo plúrimo com a importância de cada parte. Mas não há lamento sobre a morte própria, havendo profecia sobre seu ressuscitar, e crença que coloca a fé a serviço da oração. Aqui o Campo de Marte e o "*Ara Pacis*" começam a ser transformados em "*Pax Taperoanibus Sertanejae*".

Conforme sabemos, a obra teatral de Ariano Suassuna começa em 1947, com "Uma Mulher Vestida de Sol", um importante texto trágico de 3 atos, escrito quando Ariano tinha apenas vinte anos. O texto seguinte, "O desertor de Princesa", versa tragédia de ato único. Em seus traços de juventude começam a ganhar corpo

os elementos que posteriormente seriam solidificados na obra posterior. Observa Alexei Bueno (BUENO, 2018, p. 819), que certos traços começam a se destacar, como:

> a ambiência sertaneja, o fundo popular, a utilização de trechos em verso entremeados com a prosa; e, naqueles, uma sensível, e aliás confessa, influência do romanceiro ibérico, às vezes marcadamente espanhol, inclusive no uso de rimas toantes — que se misturam, no entanto, com as consoantes — de tradição mais sólida na terra de Cervantes do que na de Camões.

De fato, como observado por Fábio Oliveira, o cânone suassuniano é repleto de "complexidade compositiva. Fatos históricos da Paraíba, motivos populares, citação de folhetos de cordel e aproveitamento cromático, tudo isso se concentra na elaboração de uma obra rica em detalhes" (Oliveira, 2022, p. 141-157).

No específico caso da obra "O desertor de Princesa", há ainda a mescla com a tragédia pessoal do próprio autor, que teve seu pai, João Suassuna, assassinado covardemente pelas costas, após intriga política diretamente relacionada com os fatos que inspiraram a obra.

ANTECEDENTES: A 2ª GUERRA MUNDIAL E A *REVOLTA DA PRINCESA*

Essa obra de Suassuna, datada de 1948, na verdade escrita em Recife entre 18 de abril a 20 de maio de 1948 e reescrita entre 12 e 13 de maio de 1958, recebe a influência do período, vale dizer, fortemente engajada sobre as discussões inerentes aos conflitos bélicos no período

imediato após a 2ª Guerra Mundial, também recebendo bastante influência do conflito regional mais próximo ao autor: a "A revolta de Princesa" [1].

Neste último caso, objeto de nossa preocupação mais imediata, cuidou-se de movimento rebelde liderado por José Pereira Lima, com origem no município de Princesa (atual Princesa Isabel, na Paraíba), em fevereiro de 1930, em oposição ao governo estadual de João Pessoa, então companheiro de Getúlio Vargas na chapa da Aliança Liberal, concorrendo à vice-presidência da República nas eleições de março daquele ano, mas em decorrência do assassinato de João Pessoa, tal movimento perdeu aderência, quando seus líderes entraram em acordo com o governo central (União Federal) para a pacificação do Estado da Paraíba.

Pelo contexto da narrativa suassuniana, houve uma proposital regionalização dos problemas bélicos mundiais que assolaram a civilização entre 1939 e 1945, quando Ariano Suassuna trouxe ao centro da discussão o episódio da "Revolta de Princesa", que teve sua origem a partir da posse de João Pessoa como governador da Paraíba (lembremos: o nome da época era presidente estadual), em 22 de outubro de 1928, com a intenção de realizar inteira reforma administrativa, comercial e tributária, de forma a impulsionar as finanças do estado, optando por deslocar para o litoral a hegemonia do comércio estadual, considerando-se o fato de que, até aquele momento, as cidades do interior comercializavam diretamente com os estados vizinhos, especialmente o

1 Devido as dimensões deste breve capítulo, as informações sobre a "Revolta de Princesa" são retiradas inteiramente da leitura concentrada do verbete de mesmo nome, escrito por Vera Calicchio para o CPDOC/FGV, com as palavras dos autores.

estado de Pernambuco, diante da ausência de qualquer barreira tributária.

O sistema jurídico foi um importante instrumento de tentativa de mudança cultural em termos mercantis e tributários, a partir da edição da Lei 673, de 17 de novembro de 1928, que implementou medidas que tornariam praticamente impossível o comércio sertanejo com os estados vizinhos, com o rigoroso implemento de sistema de arrecadação tributária que realizava distinção entre mercadorias importadas pelo litoral, por meio do porto de Cabedelo e as mercadorias que ingressavam na Paraíba pelas fronteiras terrestres.

A medida atingiu diretamente os comerciantes de Recife, no estado de Pernambuco, quando os irmãos Pessoa de Queiróz (primos de João Pessoa) lideraram uma pesada campanha jornalística – pelas páginas do periódico Jornal do Comércio – contra essa "guerra tributária". A seu turno, o jornal "A União", periódico oficial do estado da Paraíba, defendia o presidente estadual dos ataques e denúncias que eram realizadas pelo jornal de Pernambuco.

Os chefes políticos do interior da Paraíba e de Pernambuco não ficaram contentes com a discussão travada através da imprensa, uma vez que vinham sendo desprestigiados pelo governo Paraibano e sua reforma mercantil e tributária, chegando a haver determinação de João Pessoa para apreensão de armas "do caboclo ao coronel", além da promulgação de leis que restringiam o domínio dos chefes políticos locais.

Velhos correligionários do PRP – Partido Republicano da Paraíba ficaram ressentidos com João Pessoa, passando a se notar atritos, não obstante houvesse anteriores laços de fidelidade entre aqueles e seu tio Epitácio

Pessoa, então senador da república em segundo mandato, e, anteriormente ministro da Justiça e Negócios Interiores (1898-1901), ministro do Supremo Tribunal Federal (1902-1912), senador em primeiro mandato (1913-1919) e Presidente da República (1919-1922), fato que indiscutivelmente o tornava o maior líder político da Paraíba.

Entre os líderes políticos atingidos por João Pessoa encontrava-se José Pereira, membro da comissão executiva do PRP, possuidor de laços que transcendiam os limites municipais, alcançando o Estado e a União Federal. Ele era considerado um dos maiores chefes coronelistas do Nordeste e o mais poderoso da Paraíba, tendo no município de Princesa o seu reduto político, localizado a 428 km da capital, que então se chamava Paraíba (e antes possuiu diversos nomes, e depois viria a se chamar João Pessoa), local bastante próximo da fronteira pernambucana, condições que tornavam sua economia dependente do estado vizinho.

Outro fator de destaque é o contexto de aproximação das eleições presidenciais de 1930, quando as unidades da federação passaram a ser consultadas a respeito do apoio à chapa composta por Júlio Prestes e Vital Soares, que era apoiada pelo presidente da República Washington Luís, ocasião em que João Pessoa, então presidente do PRP, reunindo o diretório do partido político, anuncia não apoiar a chapa oficial, atitude que deu origem ao "Nego", que seria posteriormente inserido na bandeira do estado, após o assassinato do político.

Com efeito, a resistência a chapa do Catete teria resultado na escolha do nome de João Pessoa para ingressar na chapa da Aliança Liberal ao lado de Getúlio Vargas, com alguma pacificação estadual em torno do presidente do estado, muito embora, por outro lado, te-

nha resultado em uma série de medidas de revanche por parte do governo central, num contexto em que paralelamente às eleições presidências de 1930, também seriam realizadas eleições para a Câmara dos Deputados e para a renovação de 1/3 do Senado.

Neste episódio, haveria a presença do político e bacharel João Suassuna, pai do próprio Ariano Suassuna, na intriga política causada pelos apoios e dissidências então existentes, eis que a questão passava a ser, naquele momento, a discussão sobre a possibilidade de reeleição ou da renovação dos candidatos. João Pessoa defendia o princípio da não reeleição, propondo revezamento dos postulantes, mas a ideia da renovação total dos candidatos não obteve unanimidade de votos.

Com essa manobra política, de fato, João Pessoa buscava afastar João Suassuna do poder, ele que havia sido anteriormente presidente do estado e deputado federal em duas legislaturas, além de aliado de poderosas famílias políticas do interior, como os Pereira Lima e os Dantas, o que resultaria no rompimento partidário, com saída em massa do PRP para o PRC, que defendia a candidatura de Júlio Prestes e Vital Soares, sendo a data da cisão partidária, ocorrida em 24 de fevereiro de 1930, considerada como o início do movimento rebelde de Princesa.

A luta armada na revolta de Princesa marcaram a história do estado. De modo a evitar que as eleições em Princesa alterassem seus objetivos, João Pessoa determinou o esvaziamento da máquina administrativa e burocrática municipal, tornando o município de Princesa "fora da lei", enviando contingentes da polícia estadual, sob o pretexto de garantir o pleito, ao passo que o líder local, José Pereira, vinha armando seu pessoal, garantin-

do aproximadamente dois mil homens, quando a polícia estadual contava com apenas 850 homens.

Após as eleições ocorridas em 1º de março, tem início a luta armada no interior do sertão paraibano, sendo certo que os rebeldes de Princesa contavam com o auxílio em dinheiro, armas e munição vinda dos Pessoa de Queirós, baseados em Pernambuco, além do assentimento do governo federal, que impedia Minas e Rio Grande do Sul de enviar reforços, uma vez que o governo central era interessado na derrota política de João Pessoa.

Havia o interesse dos rebeldes, aliás, em forçar a intervenção federal no estado da Paraíba, que ocasionaria a queda de João Pessoa através da nomeação de um interventor, chegando a haver, em 3 de maio de 1930, sugestão do Presidente da República Washington Luís ao Congresso para que este lhe apresentasse um pedido formal de intervenção na Paraíba, o que foi rechaçado, uma vez que isso somente ocorreria se o próprio João Pessoa a solicitasse, o que não iria ocorrer.

Nos dias que se passaram, diante da relutância do Congresso Nacional em avançar na questão formal da intervenção, Washington Luís envia 5 batalhões de caçadores do Exército e um navio de guerra, ao mesmo tempo em que os Pessoa de Queirós e demais líderes da revolta planejam forçar a intervenção, quando propuseram proclamar Princesa como "território livre", mediante decreto a ser promulgado por José Pereira, com a subsequente edição de um jornal oficial (o "Jornal de Princesa"), causando intensa polêmica na Câmara dos Deputados.

Diante de tais acontecimentos um avião do governo do estado sobrevoou Princesa e fez cair um boletim intimando os revoltosos a se renderem, sob pena de o

começar um bombardeio no local, recebendo como resposta um telegrama dirigido a João Pessoa, com ameaça de "invadir o estado e implantar o terror".

Contudo, o desfecho ocorrido 26 de julho de 1930, com o assassinato de João Pessoa em Recife por João Duarte Dantas, aliado de José Pereira e de João Suassuna, ocasionaram mudança no comportamento do governo federal, que decidiu finalizar a revolta de Princesa, enviando o general Lavenère Wanderley, comandante da 7ª Região Militar, com sede em Recife, e cujo primeiro ato foi enviar telegrama para José Pereira, dando notícia de que as forças do Exército iriam ocupar Princesa, enviando-se um contingente de seiscentos homens em 11 de agosto de 1930, ao tempo em que diversos batalhões passaram a guarnecer as fronteiras do estado, fazendo com que José Pereira entregasse ao Exército os armamentos de seu pessoal, mas o assassinato de João Pessoa entra para a história como fator decisivo para o movimento revolucionário que ocorreria em 3 de outubro de 1930.

Enquanto João Pessoa foi assassinado em Recife no dia 26 de julho de 1930, pouco menos de três meses depois, em 9 de outubro, João Suassuna foi assassinado no Rio de Janeiro. Fato notório, a propósito, é que no bolso do seu paletó foi encontrada uma carta endereçada a sua esposa Ritinha, com os dizeres: "...eu sou inocente na morte de João Pessoa (...) se me tirarem a vida, saibam todos os nossos que foi calamitosa injustiça. Não alimentem, apesar disto, ideia ou sentimento de vingança contra ninguém. Recorram para Deus. Para Deus somente. Posso ter errado, mas não pequei ou não delinqui conscientemente. Seja Deus testemunha destas declarações".

Esse o devido contexto histórico do drama escrito por Ariano Suassuna, claramente avesso ao conflito, em crítica as versões oficiais do governo estadual e contra João Pessoa.

A PEÇA E A "*PAX TAPEROANIBUS SERTANEJAE*"

Após a cantiga inicial do cego, mencionada na introdução, que foi devidamente contextualizada, chegamos ao momento seguinte da peça, com a seguinte descrição, quando o Cego desaparece e entra Antônio, como quem vem sendo perseguido:

> Está vestido com a farda usada pela polícia paraibana em 1930, mas está sem as perneiras, sem o quepe e o dólmã está todo esburacado, coberto de manchas e de poeira. Ele entra na sala mas, de repente, ouvindo fora uma tosse de homem e vendo uma luz que se aproxima, esconde-se, aterrorizado, atrás de um móvel. Entra NESTOR, com uma vela pregada num pires. Ele entra, passeia pela sala olhos que não veem nada, pois está com o pensamento longe; vai à porta, abre-a, entra no quarto, substitui a vela que está lá, quase acabada, pela sua, volta à sala e, colocando o toco de vela que trouxe do quarto diante de si, encosta a cabeça sobre o braço na mesa e põe-se a soluçar. ANTÔNIO aproveita isso, esgueira-se e entra no quarto da vela, onde se esconde (Suassuna, 2018).

Assim, segue-se o diálogo entre Maria e seu pai, Nestor, lamentando pela morte de Amaro, seu outro filho: "[...[*tudo está perdido. Agora que meu filho morreu, que descanso posso ter*?". A filha tenta acalmá-lo, consolá-lo, ao que o pai retruca: "*Nunca mais essa noite se acaba*!". Aqui entram em tensão simbólica a vela que é substituída, como esperança, e a lamúria de um pai pelo

filho assassinado, sendo importante notar o contexto do levante de Princesa, a partir do diálogo que se segue:

> **MARIA** — Talvez a madrugada mude tudo, com o vento e com as estrelas! Não era assim que o senhor falava quando eu e Amaro éramos pequenos?
> **NESTOR** — Naquele tempo as balas não tinham atravessado o corpo dele. Agora atravessaram, no sol e na poeira. Chegou mais alguma notícia?
> **MARIA** — O presidente João Pessoa disse que vai mandar um avião bombardear Princesa e que agora o coronel José Pereira se entrega (Suassuna, 2018).

Percebemos o apelo ao infinito do tempo (a madrugada, o vento e as estrelas), e o rechaço da nostalgia que poderia acalmar o peito de um velho pai, quando as balas representam o choque da dor e da realidade.

Os lamentos se ampliam, especialmente quando pai e filha discutem o caráter inóspito do local, e a precariedade das notícias que dão conta de que o filho morreu, mas o amigo (em verdade, irmão de criação) teria sobrevivido. No primeiro caso, registram: "*É um lugar amaldiçoado, todo cercado de pedras. Só é o que tem lá, pedra e sol.*". Já com relação a sobrevivência de um (Antônio), acompanhado da morte do outro (Amaro), registram: "*eu sei que foi Amaro quem morreu! É com isso que não me conformo. Antônio, esse desgraçado que não tem ninguém por ele, que não tem nem família, criado por nós desde pequeno apesar de ter o sangue ruim que tinha, esse escapou, enquanto meu filho, tão moço, tão alegre...*".

O fato de Antônio ser rejeitado desde criança será fator central para o desfecho da peça. Maria recorda como era antes do conflito armado, trazendo a saudade

que carregam suas palavras: "*Se fosse tudo como antigamente, nós quatro já estávamos dormindo. De madrugada, saíamos. Nós dois, para tirar o leite das vacas, Antônio e Amaro para cuidar da terra e do roçado*". Era a vida simples do interior que aquecia as lembranças de Maria.

Chegam ao momento relevante da discussão sobre a culpa pela morte, se pertencia aos cangaceiros do sertão de Princesa ou aos integrantes da Polícia oficial do estado da Paraíba:

> **NESTOR** — A terra em que meu filho se encontra agora não será mais lavrada. Só passam por ela agora as alpercatas dos cangaceiros e as botinas dos soldados.
> **MARIA** — Os cangaceiros! Meu pai fala assim, mas a culpa da morte de Amaro foi da polícia.
> **NESTOR** — Por que você diz isso?
> **MARIA** — Foi ela quem levou Antônio e Amaro para a luta de Princesa, foi ela que se enfurnou em Tavares. Se não fosse tudo isso, meu irmão não tinha morrido. Tanto que eu pedi a ele que não fosse! Não sei por que, mas estava achando aquilo tudo tão ruim... Nossa família nunca tinha tido ninguém na polícia!
> **NESTOR** — A culpa foi de José Pereira e de Antônio. De José Pereira porque se revoltou contra o governo. De Antônio porque foi ele quem inventou de se alistar no Batalhão Provisório. Não foi esse enjeitado desgraçado quem inventou de ser macaco? Foi isso o que influiu meu filho para se meter nessa briga amaldiçoada (Suassuna, 2018).

Maria culpa a polícia e, por sua vez o estado da Paraíba. As forças policiais. Seu pai, por outro lado, imputa culpa ao líder revoltoso José Pereira, e a influência de Antônio, que teria sido a má influência que arrastou seu filho para o conflito. A dor humana de um pai em franca oposição à dor da irmã sobre o aspecto da imputação de responsabilidades, são uma das chaves interpretativas do drama.

Antônio era uma espécie de irmão, criado como filho "enjeitado" pela esposa de Nestor, ao lado de Amaro e de Maria, que agora enfrentava a ira paterna, que não lhe reconhecia como filho de criação, e cuja criação estaria baseada em uma superstição, como afirma Nestor logo adiante: "*Ele tem sangue ruim, é ingrato e duro. Mas como foi enjeitado numa Sexta-Feira da Paixão, fiquei com medo de recusar o menino. Agora, minha paga é essa, meu filho morreu por causa dele*".

Mais adiante, conversam sobre a trégua que teria ocorrido em dia santo, e se ambos os lados seriam ruins a ponto de merecerem o castigo da morte. A trégua vem discutida como um sinal de paz temporária:

> **NESTOR** — A luz vai e vem, como se coisas ainda piores estivessem para acontecer. Ontem, à meia-noite, pararam o tiroteio de Tavares, porque era o dia da morte de Nosso Senhor. Mas será que já recomeçaram a atirar?
> **MARIA** — Talvez. Faz três dias que a madrugada começa desse jeito esquisito.
> **NESTOR** — E isso a gente sabendo que está na Sexta-Feira da Paixão! Com essa briga, hoje, amanhã, todos os dias são iguais. Se fosse antes de começar esse cerco maldito de Princesa, poderíamos ter certeza de que era um dia de paz em que não se matam nem os pássaros.
> **MARIA** — É verdade. De que adianta essa trégua? Param de matar porque é o dia da morte de Deus e no outro dia começa tudo de novo, mal chega a madrugada (Suassuna, 2018).

O diálogo é complementado com a chegada do Capitão que busca desertores, a serviço da força policial e a mando de João Pessoa, que passa a ser questionado por Maria sobre a importância do conflito, quando diz inocentemente: "*Não é fácil saber quem está com a razão*", sendo repreendida pela oficial: "*é preciso ter*

cuidado com o que faz e com o que diz. Nem todos são tolerantes como eu e poderiam estranhar o que ela diz contra o presidente João Pessoa. Já houve gente sangrada por muito menos do que isso".

E o argumento do medo cresce de importância, quando questionam com iriam pegar o desertor, ao que o Capitão prontamente responde: "*Eu conto é com o medo do povo. Estou espalhando em todo canto que quem for pegado escondendo o desertor morre sangrado*". E logo na sequência Ariano Suassuna, pela boca do Capitão, conta o verdadeiro motivo do conflito, em sua visão:

> **CAPITÃO** — Aqui e em toda parte, moça. Não foram eles que quiseram, esses cachorros que são contra o presidente? Iam ganhar a eleição em Teixeira, em Princesa e no Catolé do Rocha. Então é assim? O presidente não podia ficar desmoralizado. Foi por isso que nós invadimos Teixeira e vamos tomar Princesa. Enquanto houver um cabra vivo do lado de José Pereira, é preciso fazer medo, queimando as cercas, matando o gado...
> **MARIA** — E sangrando (Suassuna, 2018).

Logo a peça ingressa no ódio desencadeado pelo fato de morrerem apenas soldados, mas não oficiais, numa distinção entre aqueles que devem morrer e que, implicitamente, estabelece os que devem viver:

> **MARIA** — Pergunte a meu pai, ele sabe melhor do que eu.
> **CAPITÃO** — A seu pai?
> **MARIA** — Sim. E se ele não souber também, vá perguntar a meu irmão, sepultado entre as pedras de Tavares.
> **CAPITÃO** — O que aconteceu com ele, podia ter sucedido comigo.
> **MARIA** — Podia mesmo? Quantos oficiais já morreram?
> **CAPITÃO** — Até agora nenhum, mas estão todos lá, cumprindo a obrigação.

> **MARIA** — A obrigação deles parece que é sempre mais fácil, porque os que estão morrendo são todos soldados, como meu irmão.
> **CAPITÃO** — Ele morreu do lado do governo, era a obrigação dele (Suassuna, 2018).

Num momento seguinte, Ariano Suassuna trará o enigmático diálogo sobre o sangue dos mortos, que ajuda a compreender a visão sobre a inutilidade da guerra e dos conflitos bélicos, já nas vocês de Maria e de Antônio, seu irmão de criação:

> **ANTÔNIO** — O capitão... Você não sabe quem é ele, Maria. Esse desgraçado foi queimado pelo sol do diabo. Você duvida? Olhe com cuidado e talvez possa ver o sangue em torno dele.
> **MARIA** — O sangue?
> **ANTÔNIO** — Sim, é o sangue dos mortos. Vai se juntando na roupa dos que matam. Veja: estou todo sujo de sangue!
> **MARIA** — Você também?
> **ANTÔNIO** — E então? Eu também. Quando o sol batia de tarde, nas trincheiras, era insuportável, o sangue dos mortos escurecia tudo e espalhava por todo canto seu cheiro de faca enferrujada. Não pude suportar mais. Todos nós estamos assim (Suassuna, 2018).

O diálogo leva a uma reflexão sobre como acabar com o ciclo de mortes, ódio e crueldade. Para acabar com a brutalidade, diz Antônio, apenas se tornando igualmente bruto. Matar os brutos, tornando-se bruto, igualando-se a eles:

> **ANTÔNIO** — Desde pequeno que eu sofro com a brutalidade, e agora, lá em Tavares, vi que não tem jeito para ela. Para acabar a brutalidade, a gente tinha que sangrar todos os brutos da qualidade do capitão. Mas aí a gente ficava como eles, com a roupa cheia de sangue. (SUASSUNA, 2018)

Antônio ainda prossegue desabafando com Maria sobre sua raiva, uma sentimento que aflorava contra os responsáveis pelo conflito, de maneira a ingressar mais uma vez sobre a imputação de responsabilidades pelas mortes e como o conflito afetava a vida de muitas pessoas de maneira dramática, conforme as palavras da personagem:

> **ANTÔNIO** — Eu também estou. Com raiva de todos aqueles que me convenceram de que eu devia me meter nessa revolução, nessa mortandade. Que me fizeram ir para lá, pensando que com aquilo se acabava de vez com o cangaço e com a brutalidade. E o cangaço e a brutalidade, as mortes e a revolução eram a polícia e o governo que queriam. Malditos sejam todos eles! (Suassuna, 2018).

Tal fala contrasta com um diálogo anterior travado entre Nestor e Maria, também sobre a raiva desencadeada pelo conflito, igualmente imputando responsabilidades, que demandariam vingança, desejo que aflora no pai que perdeu o filho na estupidez da guerra. Mesmo que as mortes posteriores sejam sem sentido, importa a vingança:

> **NESTOR** — Isso foi antes. Agora, o que me interessa é que a polícia é quem vai vingar a morte de seu irmão.
> **MARIA** — Como?
> **NESTOR** — Matando! Matando e quanto mais melhor, para meu filho não ficar sozinho!
> **MARIA** — Para nós, o que é que adiantam essas mortes?
> **NESTOR** — Não sei, mas é assim que me sinto e não quero mais esconder (Suassuna, 2018).

O drama chega a seu ápice quando Nestor encontra Maria e Antônio, num diálogo que alimenta as suspeitas do pai, que busca saber de Antônio como o filho faleceu, criticando os desertores, e parecendo mandar uma men-

sagem a Antônio, que numera a quantidade de desertores em aproximadamente 50, quando o pai, a pretexto de ir até a rua comprar mais velas na farmácia, uma vez que sua postura passava a ser a de que alimentaria a vela no quarto do falecido filho pelo resto de seus dias, aproveitando para ir denunciar o desertor, seu filho de criação, ao Capitão. E quando este ingressa na casa, Antônio se esconde novamente, ocasionando o diálogo entre Maria e o Capitão, que usa a paz como metáfora:

> **CAPITÃO** — Você deve me entregar a resposta que eu ando procurando.
> **MARIA** — E se eu preferir a estrada dos espinhos?
> **CAPITÃO** — Os espinhos podem matá-la. Mas para você eu vou fazer uma exceção e deixar que você mesma escolha.
> **MARIA** — É um direito meu?
> **CAPITÃO** — Não, é um privilégio que lhe dou porque você é irmã do soldado morto.
> **MARIA** — Deixe em paz os que já morreram!
> **CAPITÃO** — Sim, é verdade. A paz dos que morreram. A gente pode quase sentir essa paz aqui. Devo levar isso em conta, pois até certo ponto justifica o que você quis fazer" (Suassuna, 2018).

O Capitão então faz uma proposta indecorosa para que Maria entregue o desertor, em troca perguntando se ela ainda seria "moça" e, em caso afirmativo, poderia ser uma espécie de amante do Capitão, que pouparia sua vida, mas a peça se desenvolve com o fim aterrador que testemunha ainda um derradeiro diálogo entre Antônio e Maria, revelando o desespero de uma vida desgraçada, de um amor que existia mas não conseguiu florescer, até o momento do assassinato de Antônio e do suicídio de Maria, terminando com a cantiga do Cego.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se em Roma a construção do monumento "*Ara Pacis*" teve como propósito celebrar a paz depois da guerra, com nítida utilização como local transformador dos espíritos da guerra e de comando, no depósito do *imperium militiae* e a sua conversão em *imperium domi*, em "Cantam as Harpas de Sião" (peça reescrita como "O desertor de Princesa") Ariano Suassuna esculpiu uma espécie de "*Pax Taperoanibus Sertanejae*", uma "Pax Sertaneja", descrevendo a vida dura do camponês, recrutado pelas forças do estado para morrer, como dever, enquanto uma outra classe estava destinada a viver.

E na lida deste conflito bélico, Ariano denuncia mentiras oficiais, mortes sem sentido, mas o faz dentro de uma casa com detalhes propositalmente descritos com arcos romanos, utilizando a metáfora da vela que deve permanecer acesa pelo resto dos dias do pai que permanecerá eternamente de luto, numa "noite que nunca se acaba", entremeando observações sobre a forma possível de se acabar com a brutalidade, que deve ser o "tornar-se bruto" como os brutos que são combatidos, sujando-se de poeira e de sangue, num dia de luta que também não parece ter possibilidade de acabar.

Esse contexto exige a reflexão sobre a carta encontrada no bolso do paletó do pai de Ariano Suassuna, assassinado covardemente pelas costas, mas com a mensagem de que se fosse morto seria injustiça e covardia, pois não teve tempo sequer de provar que não teve envolvimento na morte do presidente estadual que ordenou a invasão e a tomada do município de Princesa, embora as palavras que mais chamem atenção, muitos anos depois dos fatos e

da peça, é a recomendação para que seus amigos e familiares não se envolvessem em posturas de vingança: "*Não alimentem, apesar disto, ideia ou sentimento de vingança contra ninguém. Recorram para Deus. Para Deus somente. Posso ter errado, mas não pequei ou não delinqui conscientemente. Seja Deus testemunha destas declarações*".

Na verdade, como é nossa proposta de leitura, Ariano Suassuna denuncia o perverso e manipulado exercício do poder denominado de "*imperium militiae*", e, ainda, aponta a hipocrisia do exercício do poder denominado de "*imperium domi*". No caso de Princesa, buscando lucro estatal, transferindo o comércio do interior para o litoral, e buscando afastar adversários políticos da cena eleitoral, o então presidente do estado mobiliza camponeses para a morte, em oposição tanto aos vizinhos do estado de Pernambuco quanto ao governo central da União Federal, ou seja, em disputas políticas e econômicas, disputas essas que somente terminaram quando houve o assassinato de João Pessoa e depois o de João Suassuna, que sucederam diversas outras mortes fraternas entre irmãos.

A imagem simbólica de pais que perderam seus filhos, irmãos que perderam irmãos, filhos que perderam pais, todos com velas acesas em memória de seus mortos parece ser a forma com que Ariano Suassuna encontrou de nos falar de sua construção e ressignificação dos poderes militar e de domínio no Sertão que, a depender da **qualidade do morto** ("*Quantos foram não importa, mas quem foi importará*"), poderia fazer parar a guerra, e, ainda, num contexto em que também importa outra qualidade, a **qualidade do bruto** que deve ser sangrado ("*Para acabar a brutalidade, a gente tinha que sangrar todos os brutos da qualidade do capitão*"). Onde quem mata

e quem morre são relativos, desde que caiba aos camponeses pobres o dever de morrer.

O âmago da questão traduz uma mistura que relativiza a vida e a morte, que mescla o "*imperium militiae*" e o "*imperium domi*", que torna difícil a vida do sertanejo, permanentemente empurrado para conflitos absurdos derivados de conveniências de poderosos, ensejando resiliência, persistência e fé, perpetuada na metáfora da vela que é permanentemente alimentada, num ciclo que permite observar sangue e poeira que rega o solo e marca os galões de uniformes oficiais.

REFERÊNCIAS

BUENO, Alexei. O trágico na obra dramática de Ariano Suassuna. *In:* SUASSUNA, Ariano. *Teatro completo de Ariano Suassuna* (org. Carlos Newton Júnior). 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

CALICCHIO, Vera. Princesa, Revolta de (Verbete) *In: Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*, CPDOC/FGV, acesso em 11 de outubro de 2025.

DELGADO DELGADO, José A. Religión y culto en el ara Pacis Augustae. *Archivo Español de Arqueología*, n. 89, 2016.

OLIVEIRA, Fábio José Santos de. Quem arrisca perde e ganha: um estudo sobre O sedutor do sertão, de Ariano Suassuna. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 81, p. 141-157, abr. 2022.

SUASSUNA, Ariano. O desertor de princesa. *In:* SUASSUNA, Ariano. *Teatro completo de Ariano Suassuna* (org.

Carlos Newton Júnior). 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

SUASSUNA, Ariano. *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta.* 16. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

SUASSUNA, Ariano. *O sedutor do sertão ou o grande golpe da mulher e da malvada*. Fixação de texto e apresentação de Carlos Newton Júnior. Ilustrações de Manuel Dantas Suassuna. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020.

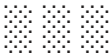
SUASSUNA, Ariano. *Teatro completo de Ariano Suassuna* (org. Carlos Newton Júnior). 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

A TESSITURA ENTRE AS IMAGENS E O TEXTO NA COMPOSIÇÃO DO "ROMANCE D'A PEDRA DO REINO", DE ARIANO SUASSUNA



Juliana Marafon Pereira de Abreu
Doutoranda e Mestre em Literatura e Práticas Sociais pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (PósLit/UnB). Licenciada em Letras – Português/Inglês e suas respectivas Literaturas pelo Centro Universitário de Brasília (CEUB).
E-mail: jmarafonpereira@gmail.com

Sidney Barbosa
Livre-Docente em Teoria e Crítica do Romance pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), *Campus* de Araraquara. Doutor em Literatura Francesa pela Universidade de São Paulo (USP). É Professor aposentado de Literatura Francesa no Depto. de Teoria Literária e Literaturas (TEL), da Universidade de Brasília. Atua no Programa de Pós-Graduação em Literatura (PósLit), da mesma Universidade.
E-mail: lucidney@uol.com.br



DOI: 10.56372/desleituras.v14i14.210

Resumo: Este estudo está fundamentado na tessitura entre as imagens e o texto na composição do *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, de Ariano Suassuna. Nesse sentido, desenvolveremos um diálogo entre a narrativa e as gravuras elaboradas pelo autor e inseridas na obra por meio da perspectiva do narrador protagonista, o personagem Quaderna. Desenvolveremos uma análise do movimento, a saber, o sebastianismo, que serviu como pano de fundo para o romance. Apresentaremos, ainda, aspectos como a identidade do Sertão Medieval, retratada por Quaderna e as Pedras do Reino (identidade monárquica) e a representação de um duelo entre os dicotômicos lados do azul e do encarnado, em alusão direta ao erudito e ao popular. Ademais, faremos também referência à simbologia disposta pelos elementos inseridos nas gravuras dos escudos de armas que foram selecionadas para constituir esse estudo e, enfim, abordaremos à dimensão iconográfica da substituição do leão pela onça na narrativa. Por fim, mostraremos as conexões estabelecidas entre as palavras e a iconografia representadas na obra desse autor da Literatura Brasileira.
Palavras-chave: Literatura Brasileira. *Romance d'A pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta.* Identidade. Arte. Gravuras.

Abstract: This study is grounded in the interweaving of images and text in the composition of Ariano Suassuna's *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*,. In this sense, we will develop a dialogue between the narrative and the engravings created by the author and inserted into the work through the perspective of the narrator protagonist, the character Quaderna. We will develop an analysis of the movement, namely Sebastianism, which served as the backdrop for the novel. We will also present aspects such as the identity of the Medieval Sertão, portrayed by Quaderna and the Stones of the Kingdom (monarchical identity), and the representation of a duel between the dichotomous sides of blue and red, in a direct allusion to the erudite and the popular. Furthermore, we will also reference the symbolism displayed by the elements inserted in the engravings of the coats of arms selected for this study and, finally, we will address the iconographic dimension of the replacement of the lion by the jaguar in the narrative. Finally, we will show the connections established between the words and iconography represented in the work of this author of Brazilian Literature.
Keywords: Brazilian Literature. *Romance d'A Pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Identity. Art. Engravings.

INTRODUÇÃO

Em primeiro lugar, precisamos considerar que Ariano Suassuna sempre afirmou que, "se todos os seus livros fossem queimados e ele tivesse o direito de salvar apenas um deles, ficaria com o *Romance d'A pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*." (Victor; Lins, 2007, p. 91). E justifica sua escolha dizendo que "essa foi a obra em que melhor conseguiu expressar o seu universo de escritor." (*Idem*, *ibdem*).

É nessa perspectiva que neste trabalho retratamos aspectos componentes na tessitura engendrada entre as imagens e o texto literário da obra em questão. Com referência à representação imagética fazemos uma abordagem que permita a identificação relativa ao erudito e ao popular. O propósito é revelar a interdependência entre as palavras e a composição criada pelos elementos das gravuras desenhadas, bem como abordar a representação do contexto político-literário de característica monárquico-sertaneja *costuradas* no romance.

Suassuna construiu a iconografia do *Romance d'A pedra do reino*[1] carregada de polissemia; porém, valeu-se ainda de registros verbais. Ao ancorar textos verbais e textos visuais, a leitura da obra resulta em múltiplos significados sem evidenciar um padrão único.

Apresentamos, em seguida, análises acerca dos seguintes assuntos: o personagem-protagonista em sua descendência relacionada à Pedra do Reino, a figuração do duelo entre o azul e o encarnado, a simbologia dos

1 A partir desse momento, o título da obra será referido apenas como *Romance d'A pedra do reino*.

escudos de armas e a substituição da figura do leão pela da onça. Com isso, intentamos contextualizar parte dessa obra que é considerada a mais significativa não somente pelo autor como igualmente pelo público leitor.

A IDENTIDADE DE UM SERTÃO MEDIEVAL

Este item apresenta a interdependência da narrativa e das gravuras a partir do imaginário do personagem Quaderna. Segundo Martine Joly, "as imagens engendram as palavras que engendram as imagens em um movimento sem fim" (Joly, 1996, p. 121). Portanto, ao selecionarmos três diferentes gravuras, analisamos a aproximação das características propostas pela presença dessa intermidialidade na obra. As imagens constantes da Pedra do Reino estão caracterizadas por meio dos desenhos artísticos do personagem Taparica (o artista), e foram encomendadas por seu irmão, Quaderna.

Suassuna utiliza o acontecimento de um dos mais sangrentos fatos históricos daquela região – o movimento messiânico da Pedra do Reino, que também ficou conhecido como Pedra Bonita e ocorreu de 1836 a 1838, em Pernambuco, inspirando-se no sebastianismo – com o propósito de garantir uma tessitura entre as relações histórico-literárias.

Façamos uma referência especial a esse fato histórico: intitulando-se líder, João Antônio dos Santos fez o povo acreditar que D. Sebastião estava prestes a desencantar e estava destinado a trazer riquezas para os seus seguidores. Assim, atraiu uma grande quantidade de pessoas, que deixavam de trabalhar nas fazendas e o se-

guiam na condição de guia espiritual. Inquietas, as autoridades, ao perceberem, conseguiram que um padre idoso, bastante prestigiado na região, dispersasse o grupo. Não obstante, dois anos depois, o cunhado de Santos, João Ferreira, que se intitulava *Rei*, retomou a pregação e convenceu seus seguidores de que dois enormes blocos de pedra eram as portas do Reino Encantado e única entrada do castelo de D. Sebastião onde ele desencantaria. Surgiram, então, as notavelmente conhecidas Pedras do Reino que ainda hoje existem. Com isso, à época, aproximadamente trezentas pessoas reuniram-se no local e ouviram que D. Sebastião só voltaria à custa de muito sangue, sendo necessário o sacrifício de adeptos. A matança ocorreu à revelia dos seguidores. Após três dias, o próprio *Rei* foi sacrificado, sendo substituído pelo cunhado Pedro Antônio, o qual ordenou a mudança do acampamento para um lugar mais distante, uma vez que o ar estava asfixiante devido à decomposição dos corpos. Durante o percurso, foram surpreendidos por um grupo policial destacado para abrir fogo contra eles. Parte dos seguidores pereceu, inclusive o novo *Rei*. Alguns sobreviventes fugiram, outros foram presos: as mulheres logo foram liberadas, os homens permaneceram encarcerados e as crianças foram distribuídas para adoção.

Usando esse contexto histórico como pano de fundo, Suassuna desenvolve no personagem-protagonista uma ligação direta com os eventos descritos no romance. Por seu lado, Quaderna apresenta-se como o herdeiro d'A Pedra do Reino, num fascínio de descendência monárquica. E, em concordância com uma literatura consagrada, o personagem usa a narrativa de Souza Leite para justificar suas pretensões ao trono brasileiro, apresentando-se:

> [...] sou, nada mais, nada menos, do que descendente, em linha masculina e direta, de Dom João Ferreira-Quaderna, mais conhecido como El-Rei Dom João II, O Execrável, homem sertanejo que, há um século, foi Rei da Pedra do Reino, no Sertão do Pajeú, na fronteira da Paraíba com Pernambuco. Isto significa que sou descendente, não daqueles reis e imperadores estrangeiros e falsificados da Casa de Bragança, mencionados com descabida insistência na *História Geral do Brasil*, de Varnhagen; mas, sim, dos legítimos e verdadeiros Reis brasileiros, os Reis castanhos e cabras da Pedra do Reino do Sertão, que cingiram, de uma vez para sempre, a sagrada Coroa do Brasil, de 1835 a 1838, transmitindo-se assim a seus descendentes, por herança de sangue e decreto divino (Suassuna, 2017, p. 37-38).

Afirmando ter conhecimento do texto do "genial Acadêmico sertanejo Antonio Áttico de Souza Leite" (Suassuna, 2017, p. 69), Quaderna apresenta o fato de o autor ser sertanejo e acadêmico, além de ser um homem ligado ao governo, para justificar o uso de tal texto como justificativa de suas pretensões. Em sua convicção, tais características garantem a integridade do depoimento de Souza Leite, e ele crê que o Relato, documento impresso e oficial, constitui uma fonte inquestionável para a apresentação dos fatos relativos ao massacre da Pedra Bonita. Entretanto, percebemos como o personagem Quaderna inconsciente, talvez conscientemente, distorce os fatos apresentados por Souza Leite, revestindo-os de uma importância e de uma dignidade inexistentes no texto original; tais fatos têm estreita ligação com os valores por ele encontrados em suas inúmeras leituras de novelas de cavalaria e folhetos de cordel: bravura, coragem, valentia. Quaderna valoriza seu vislumbre com uma percepção particular do assunto, posicionando-se contra a versão oficial mantida por aquela sociedade.

No primeiro "livro", *Prelúdio – A pedra do reino*, entre outros acontecimentos, Quaderna narra sua versão do que teriam sido os Quatro Impérios (reinados de seus antecedentes) e como sua coroação o levaria ao Quinto Império. E assim, nas palavras do personagem, "passo a contar logo a gloriosa e sangrenta ascensão dos Quadernas ao trono da Pedra do Reino do Sertão do Brasil." (Suassuna, 2017, p. 68).

Quaderna narra então sua perspectiva particular dos Reinados com brevidade, nomeando cada um dos seus antecedentes. O primeiro, foi o Rei Dom Silvestre I, que, na Serra do Rodeador, morreu degolado. O segundo, foi o Rei Dom João I, O Precursor, filho do irmão de Dom Silvestre I. Dom João I fixou-se nas terras da Serra do Reino já nas fronteiras da Pedra do Reino. Com o fim do segundo Império, Dom João II, O Execrável, cunhado de Dom João I, assume o reinado. Entre lutas, Dom Pedro I assume o Quarto Império. Com isso, vem a pergunta: "Quem reinará no Quinto Império?".

Nessa altura, compreendemos que na Pedra do Reino reinaram os dois braços familiares do protagonista: os Vieira dos Santos e os Ferreira Quaderna, nascendo, assim, no imaginário do personagem, o fundamento para ser coroado Dom Pedro IV, O Decifrador, o que o faz costurar todas as suas ações e palavras no sentido desse intento.

Faz-se agora oportuna a apresentação e leitura da primeira gravura, que retrata a imagem da Pedra do Reino produzida por Taparica. De um lado, a figura apresenta a matança levada a efeito no "Terceiro Império da Pedra do Reino", com a degola da Rainha Isabel e o posterior nascimento de seu filho, que viria a ser o futuro avô do personagem-protagonista. Do lado oposto, segue-se

a representação do Rei Dom João I, "O Execrável". No centro estão espelhadas as duas Pedras do Reino, com a representação do "Castelo" escolhido pelo Rei.

A partir da descrição da imagem, vemos uma nítida dependência da intermidialidade texto-imagem. Isso proporciona por raciocínio o desvelamento efetuado na atmosfera da obra, no qual a função da fantasia é transgredir questões ideológicas e pragmáticas. Tal aspecto suaviza o sofrimento do narrador quando o mesmo afirma que não mais se sentia envergonhado de sua ascendência, mas, sim, orgulhoso e envaidecido de pertencer à linhagem real do Sertão, pois, de acordo com um amigo seu, "todo reinado fazia-se à custa de muitas mortes e muito sangue derramado".

O trecho abaixo aborda a passagem na qual Quaderna, no auge de sua vaidade, aproveita a visagem das duas Pedras para consagrar seu momento de glória.

> Então, tomei coragem. Ergui-me, atei ao pescoço, jogando-o para as costas, o Manto real, subi à Pedra dos Sacrifícios onde fora degolada a Princesa Isabel, coloquei a Coroa sobre a cabeça e fiquei um momento, com o Cetro na mão direita e o Báculo na esquerda, de pé, na posição em que Dom João Ferreira-Quaderna, O Execrável, aparece na gravura do Padre. ... Eu não era mais Dom Pedro Dinis Quaderna, fidalgo arruinado e pobre, Escrivão e astrólogo do Cariri: era Dom Pedro IV, O Decifrador, Rei e Profeta do Quinto Império e da Pedra do Reino do Brasil. (Suassuna, 2017, p. 158-159).

Seguindo com a narrativa, sem que seus demais parceiros soubessem, para Quaderna as expedições para caçadas aventurosas travadas juntamente com os personagens Euclydes Villar, Malaquias, Luís Cachoeira e os irmãos Pereira seriam a oportunidade de sagração do

seu "Quinto Império". Isso porque fazia parte do caminho das expedições passar pelas famosas Pedras do Reino, trajeto no qual Quaderna vislumbrou o seu momento de glória. A referência à segunda imagem retrata a vista das duas pedras que, de fato, lembram as torres do Castelo de seu Império.

Seguindo a conexão entre as palavras e a imagem, apresentamos abaixo a passagem na qual Quaderna descreve a representação das torres que formam seu Castelo:

> Não é isso, porém, o elemento mais importante, ali, como fundamento de glória e sangue da minha realeza: são as duas enormes Pedras castanhas a que já me referi, meio cilíndricas, meio retangulares, altas, compridas, estreitas, paralelas e mais ou menos iguais, que, saindo da terra para o céu esbraseado, numa altura de mais de vinte metros, formam as torres do meu Castelo... A partir daí, toda vez que eu me lembrava dos dois rochedos gêmeos da Pedra do Reino, era como se eles fossem, além da Catedral Soterranha que os Reis, meus antepassados, tinham revelado, a Fortaleza e o Castelo onde se fundamentava a realeza do nosso sangue (Suassuna, 2017, p. 69-71).

A partir das duas primeiras gravuras feitas por Taparica, ele tomou-se de motivação com a possibilidade de ser Príncipe do Reino Encantado, difundida também por Quaderna na fantasia coletiva de seus irmãos, e por conta própria fez outra gravura, ao seu modo. Explicando a proposta de Taparica, inspirada novamente no desenho do Padre, seguem as palavras de Quaderna que se conectam à imagem:

> Dividiria a gravura com um traço horizontal, pelo meio. Na parte de cima, colocaria as duas torres de pedra, mas bem iguais e separadas, para ficar tudo mais claro. Entre as duas, colocaria um Sol, signo astrológico macho, como eu ensinara

> a ele. Na metade inferior, como figura central, a cara do nosso bisavô, o Rei, vista bem de perto, com a Coroa de Prata armada sobre o chapéu de couro, o Cetro na mão direita e o Báculo profético na esquerda, os ombros cobertos por um Manto, enfeitados com as cruzes do Cordão Azul dos Cristãos e com os crescentes do Cordão Encarnado dos Mouros. Nos quatro cantos da gravura, colocaria os signos masculinos, guerreiros e populares do Baralho, porque, como eu já lhe dissera, nosso bisavô era, mesmo, um Rei sertanejo de Paus e Espadas, degolador, auri-sangrento e negro-vermelho. Finalmente, ladeando a figura do Rei, os signos astrológicos de Marte e Escorpião, insígnias zodiacais daquele glorioso e terrível Quaderna (Suassuna, 2017, p. 161).

Numa divisão de vinte e dois "folhetos", o primeiro "livro" desenvolve também as oposições entre o erudito e o popular presentes entre "O Caso do Castelo Sertanejo" e "O Sonho do Castelo Verdadeiro". Para Quaderna, aos poucos se formava o projeto de ele mesmo erguer, poeticamente, seu Castelo pedregoso e amuralhado, como os de Cantadores. Seria seu "Reino literário, poderoso e sertanejo, um Marco, uma Obra cheia de estradas empoeiradas, caatingas e tabuleiros espinhosos, serras e serrotes pedreguentos, cruzada por Vaqueiros e Cangaceiros [...]" (Suassuna, 2017, p. 121). E segue, "Eu teria o cuidado de me fazer retratar junto das pedras, com as torres absolutamente iguais, reluzindo gloriosamente ao sol o chuvisco prateado que as recobria, formando, no meu sonho, o Castelo de pedra e prata do meu sangue" (Suassuna, 2017, p. 126).

Revestida no relato de Quaderna, a interdependência entre as palavras e as imagens apresentadas na obra possibilita uma forma criativa e inusitada, produzida pelo imaginário desse personagem, que gera uma dimensão heroica e cavalheiresca dos acontecimentos

relacionados ao movimento messiânico realmente ocorrido no século XIX.

Podemos depreender do trecho acima as referências monárquico-sertanejas entre a cultura popular e a erudita quando o narrador apresenta cantadores e cangaceiros e, ao mesmo tempo, poetas e acadêmicos literários. Por fim, a sagração do Império do "Decifrador" retrata a presença alusiva às imagens, o que faz referência a três gravuras distintas da Pedra do Reino, ícone da nossa narrativa e símbolo do Reinado do Sertão, em comunhão com suas significações.

A partir desse momento buscaremos retratar um duelo que representa a disparidade entre as posturas político-literárias de esquerda e de direita, nas quais os personagens Clemente e Samuel são apresentados nessas duas posições. Num misto de comicidade e criticidade, características significativas na obra de Suassuna, pretendemos aqui embasar a dualidade presente nos dois personagens por meio de uma análise que permita identificar referências entre o erudito e o popular e entre a formação da poética nordestina e a intermidialidade presente na literatura de cordel.

O segundo "livro", *Chamada: os Emparedados*, que segue dividido em quatorze "folhetos", apresenta a procedência dos personagens opositores, tidos como "Filósofo Sertanejo" e "Fidalgo dos Engenhos", ou seja, Clemente e Samuel, os mentores de Quaderna. E será no terceiro "livro", *Galope: os Três Irmãos Sertanejos*, dividido em vinte e sete "folhetos", que acontecerá na narrativa "O duelo". Esse evento representará o esplendor de uma batalha de Cavaleiros pertencentes ao Cordão Azul e ao Cordão Encarnado.

"Clemente é um Negro meio-sangue de Tapuia, sua pele parece um tijolo negro-castanho. Seu cabelo é corredio, sem um fio branco. Tem feições retas, dando, assim, um ar de Onça-Tigre ou Pantera Negra do Sertão" (Suassuna, 2017, p. 180), enquanto "Samuel é de estatura média, fino, alvo, corado, um pouco sardento e vermelho, de olhos azuis e cabelo castanho-claro, cortado à escovinha, escondendo um pouco os muitos fios brancos que o andam encanecendo" (Suassuna, 2017, p. 179) e pertence ao "Tapirismo Ibérico do Nordeste" (*Idem*, *ibidem*). Na descrição dos personagens apresentados por Quaderna, há uma clara exibição de faces opostas, pois a aparência mostra mais uma característica de suas disparidades.

Clemente representa, na vida intelectual e na postura individual, uma geração de filósofos e sociólogos formados para lecionar em defesa do povo sertanejo e miscigenado, enquanto Samuel representa a geração de juristas e poetas que segue em defesa da "leitosa" fidalguia ibérica dos Engenhos. Esses dois mestres de Quaderna, rivais político-literários, pretendiam, cada um na sua perspectiva, produzir uma "Obra célebre" destinada a ocupar posto de grandiosidade na vasta literatura.

A rivalidade entre os dois tinha muitas razões, mas era principalmente de propensão política. Porém, "a luta ideológica travada entre os dois estendera-se do campo puramente político até o literário, o histórico, o filosófico e até o religioso" (Suassuna, 2017, p. 267). Por exemplo: na história da Grécia, Clemente tomava o partido de Sócrates, e, Samuel tomava o dos aristocratas. Em Roma, Clemente tomava o partido de Mário, "demagogo popular", e Samuel o de Sila, "tirano aristocrata". Ainda em Roma, o Filósofo era a favor de Brutus, e o Poeta, de César. E, dessa maneira, tomavam partido em tudo. A Prosa

era de esquerda e a Poesia de direita. A Cidade, "organizada, baseada no progresso, no trabalho e na máquina", era de esquerda. A Natureza, com "a luta pela vida, dura e cruel, com a selvageria, a desordem, a sobrevivência do mais forte", era de direita. Do ponto de vista social, o sexo feminino, "explorado, fraco, ressentido e revoltado" era de esquerda; e o sexo masculino, "mais forte, dominador e explorador do outro", de direita.

E então, entre brigas e discussões, os dois mestres de Quaderna denominavam um ao outro de "A Mestra do Cordão Encarnado" e "A Contramestra do Cordão Azul". Quanto ao seu pupilo Quaderna, chamavam-no "A Diana Indecisa", pois ele não se afirmava fielmente nem ao Comunismo de um nem ao Integralismo do outro, mas, sim, se autoproclamava "Monarquista de Esquerda" (unindo as duas oposições para formar um improvável novo conceito político-literário).

Seguindo a narrativa, em ocasiões de disputas e concorrências a suas preferências, Clemente e Samuel travavam duelos, ou, como eles em consenso preferiam nominar, *ord*álios[2]. Tal vocábulo, segundo o personagem Quaderna, tinha sido adotado na *História da Civilização* de Oliveira Lima e era de origem medieval. Portanto, em comum acordo, retratava-se a representação do que os personagens descreveram como: *ordálio-brasileiro.*

Faz-se importante relatar no *ordálio-brasileiro* a presença dos cavalos de Clemente e Samuel, os quais entram no duelo como parte integrante deste. O cavalo de Clemente era chamado "Coluna", em homenagem à "Coluna Prestes", que tentou abrasar as massas campo-

2 Na Idade Média, a palavra "ordálio"era também chamada *juízo de Deus*. Na obra de Suassuna essa palavra refere-se aos duelos travados entre os personagens Clemente e Samuel.

nesas do Brasil para a Revolução. Já o cavalo de Samuel chamava-se "Temerário", homenageando "Carlos, o Temerário, Duque de Borgonha", último senhor feudal com esse nome na Europa.

Acostumados a servir como parte integrante nas brigas dos dois, temos ainda a presença dos personagens Malaquias – padrinho de Clemente – e Quaderna – padrinho de Samuel – e seus respectivos cavalos, "Ás de Ouro" e "Pedra-Lispe"[3]. "Fascinado por todo Espetáculo que tem cavalos, bandeiras, punhais, batalhas, desfiles, cavalhadas, cavalarias e outros heroísmos" (Suassuna, 2017, p. 302), Quaderna solicita aos duelistas que usem "capas de Cavalhada, peitorais para os cavalos e mantas-de-anca, tudo do Cordão Azul e do Cordão Encarnado" (*idem*, *ibidem*), vestindo-os de Cavaleiros na intenção de dar brilhantismo ao ensejo.

Por ter sido o desafiado, Clemente tinha o direito de escolher as armas da batalha e, para surpresa de todos e revolta de Samuel, sua escolha foi por usar dois penicos como objetos do embate. Não querendo fugir ao duelo, mesmo sob forte objeção a esses objetos, Samuel submeteu-se ao uso dos inusitados apetrechos apresentados pelo adversário.

A fim de demonstrar as supracitadas explicações, segue a descrição da gravura que representa o *ordálio-brasileiro,* ou, como preferimos nomear, duelo medieval-sertanejo.

A figura retrata os dois personagens em duelo e observamos que cada um deles segura o penico em mãos diferentes. Enquanto Clemente segura esse objeto pela

3 O autor do romance introduz essa palavra com o significado referente à pedra que se acredita ser encontrada na ponta de um raio.

mão esquerda, Samuel segura-o pela direita. Esse detalhe foi propositalmente pensado pelo padrinho de Samuel, Quaderna, e foi um entrave inicial na disputa, pois ofereceu-lhe vantagem em relação a Clemente. Porém, numa reviravolta, Clemente recuperou-se do empecilho e, com o brado "Brasil e Revolução", enquanto Samuel ecoava por "Pátria e São Sebastião", o Filósofo desferiu o golpe da vitória na cabeça do Fidalgo.

Fazem parte também da imagem os quatro naipes das cartas do baralho, pois, segundo Quaderna, o baralho unia as ideias opostas dos jogos de Dama e de Xadrez num jogo só, "conciliando os naipes aurinegros do Povo, isto é, Paus e Espadas, com naipes aurivermelhos da Fidalguia brasileira, Copas e Ouro." (Suassuna, 2017, p. 583).

Os personagens Clemente e Samuel retratam ainda a representação do senso comum entre a cultura nordestina (popular) e a origem portuguesa (nobreza). De acordo com Márcia Abreu:

> O imaginário das elites ocidentais construiu o "mito do colonizador" como ser culturalmente superior a quem cabe oferecer aos colonizados uma língua, uma religião, uma literatura, uma maneira de ver, pensar e organizar o mundo. O colonizado, culturalmente vazio, só teria a receber e nada a ofertar. A troca se faria em termos dessemelhantes: os europeus dão cultura e ganham produtos da natureza. Oferecem-se ouro, café, cana-de-açúcar em troca de histórias, poesias, livros e pinturas. O binômio cultura europeia/natureza local marca fundo a identidade nacional (Abreu, 1999, p. 125).

Depreendemos desse trecho que o duelo em questão não é apenas uma batalha de dois cavaleiros, mas uma luta pela busca da identidade de um Sertão Medieval. Essa luta está impressa na cena da Pedra do Reino

anteriormente abordada, quando Quaderna busca sua identidade por meio do resgaste de sua ascendência e de seu destino como Rei de um Castelo Sertanejo e Literário. Ela é também a busca pela representatividade apresentada na cena do duelo, quando se trava a luta de classes, de ideologias, de posicionamentos políticos, aspectos tais inseridos tanto no enredo de Suassuna quanto na História do país.

A SIMBOLOGIA NA COMPOSIÇÃO DOS ELEMENTOS

Neste item abordaremos três gravuras que retratam os escudos de armas dos personagens Samuel, Clemente e Quaderna, numa representação dos títulos obtidos por meio da "Ordem do Templo de São Sebastião", instituída pelo personagem do Arcebispo da Paraíba. Aqui discorreremos acerca da ascendência monárquico-sertaneja dos personagens.

Nesse âmbito, retratada no quinto "livro", *Fuga: a Demanda do Sangral*, a narrativa apresenta o personagem Doutor Pedro Gouveia, intitulado *Condestável da Venerável Ordem do Templo de São Sebastião do Cariri,* o qual seria responsável por distribuir títulos e condecorações às pessoas escolhidas por serviços prestados à referida Ordem.

Aparece no enredo, Dom Sinésio (o terceiro irmão sertanejo), que se acreditava morto em condições misteriosas, e que passa a compor a comitiva liderada por Doutor Pedro, proporcionando aos moradores da pequena Vila de Taperoá a crença na redenção de toda injustiça ali ocorrida. Sua presença seria o "símbolo do Cavaleiro

Andante, que ressuscitaria para minimizar o sofrimento nordestino" (Marinheiro, 1977, p. 71).

Tal presença causa furor na imaginação de Quaderna, Samuel e Clemente, pois o Condestável conferia uma autoridade especial àquela conjuntura, provocando fascínio nos três personagens. Imersos num espaço social identificado pela realidade medieval do sertão nordestino, a trama mostra uma sociedade pautada em situações dicotômicas retratadas pelos segmentos entre o erudito e o popular. Para simbolizar a representatividade dos personagens na conjuntura do desenrolar do romance, essas características também estão presentes nas gravuras dos escudos de armas. Ali, eles são escolhidos para integrar a Ordem que representa a Comitiva destinada a fazer grandes descobertas em apoio ao personagem de Dom Sinésio, o Rapaz-do-Cavalo-Branco.

Em princípio, ante as pretensões do personagem do Doutor Pedro Gouveia, Quaderna mostra-se preocupado com peculiaridades das identidades sertaneja e monárquica ligadas à sua família. Segue-se, então, a fala do referido doutor como esclarecimento às ansiedades de Quaderna:

> Quero então, logo de início, esclarecer-lhe duas coisas: primeiro, é que a nossa Ordem é uma Ordem Arquiepiscopal e só, não se estendendo sua jurisdição absolutamente ao campo político e temporal! Eu sou Condestável, Heraldo e Rei de Armas somente dessa Ordem,... A segunda, é que eu não poderia nem deveria, nunca, objetar coisa alguma à Ordem de Distinção do Reino do Cariri, uma vez que todas as pretensões do meu protegido e pupilo Dom Sinésio Sebastião Garcia-Barretto se estribam nessas legitimidades: ou o pessoal da Ordem apoia Sinésio ou ele estará só! (Suassuna, 2017, p. 678).

Convencidos das boas intenções de Dr. Pedro, tomados por orgulho e vaidade em participarem como membros honrosos da "Ordem do Templo de São Sebastião", esses personagens deixam transcorrer as ações de reconhecimento de seus títulos, herdados de suas nobres ascendências familiares.

Baseado em pesquisas que ele considera legítimas, o Dr. Pedro esclarece, em primeiro lugar, os graus de nobreza de Samuel, intitulando-o como Comendador da Ordem e como futuro Barão das terras a que será ligado pela linhagem ilustre do nobre sangue dos Wan d'Ernes, tendo, com isso, direito ao título e ao correspondente Escudo de Armas, que lhe seriam passados juntamente com a Carta de Brasão.

O brasão é representado por "uma cruz de filetes de ouro. O primeiro quartel é de goles, ou vermelho, com cruz de lisonjas de azul coticadas de ouro. O segundo, é de verde, com cinco pombas volantes de prata, armadas de vermelho e postas em aspa, e assim os contrários. O timbre, é uma Anta, de sua cor." (Suassuna, 2017, p. 683).

Enciumado com a importância reverenciada ao colega, Clemente faz pouco caso dos símbolos integrantes do Escudo de Samuel. Porém, logo advertido por Dr. Pedro, recolhe suas ofensas ante a observação de que ele próprio também receberia honras de sua nobre ascendência. Desse modo, o Dr. Pedro esclarece que lhe atribuiria o título de Visconde, "no qual pela primeira vez se via colocado em pé de igualdade nobiliárquica com o Fidalgo dos engenhos pernambucanos" (Suassuna, 2017, p. 684), este apresentado como seu rival, Samuel.

Assim, Clemente recebe seu brasão, nestes termos explicados: "O brasão dele é de ouro, com os dois cachor-

ros negros dos leais, passantes e armados de vermelho, e com uma orla de goles, carregada de sete estrelas de prata. O timbre é uma Onça vermelha, passante, com os cachorros do escudo." (Suassuna, 2017, p. 686).

Observado pelo personagem de Samuel, seus brasões possuíam, não por mera coincidência, símbolos que representavam seus movimentos literários, a saber: a anta, característica do Tapirismo relacionado a Samuel; e a onça, característica do Oncismo relacionado a Clemente. Então, manifesta-se nos dois personagens a curiosidade em saber se Quaderna também receberia as honras de um brasão e se nele teria a representação da figura de um cavalo castanho. De modo afirmativo e para alegria esfuziante de Quaderna, o Dr. Pedro esclarece que existe, sim, um cavalo castanho em seu brasão.

Explicado por Dr. Pedro,

> O escudo dos Quadernas é esquartelado. No primeiro quartel há, em campo de ouro, um veado negro vilenado, inscrito numa quaderna de quatro crescentes vermelhos. No segundo, em campo vermelho, cinco flores-de-lis de ouro, postas em santor, ou aspa, e assim os contrários. O timbre é um cavalo castanho, com asas, com patas dianteiras levantadas e as traseiras pousadas, entre chamas de fogo! (Suassuna, 2017, p. 686).

Dito isso, Quaderna recebe do Dr. Pedro a garantia de poder assumir o título de 12º Conde e 7º Rei da Pedra do Reino, para seu orgulho e sua glória há muito almejada.

Estavam, assim, compostas as honrarias em tradição às nobiliárquicas ascendências dos personagens, as quais, com tais dimensões, tornariam possível atender as exigências de apoio total à causa de Dom Sinésio Garcia-Barretto, mais conhecido como o Princípe-do-Cavalo-Branco.

Depreendemos até o momento que a identidade monárquico-sertaneja retratada pelos escudos de armas dos três personagens do *Romance d'A pedra do reino* demonstra que Suassuna não se espelhou apenas no regionalismo local, e, sim, superou-o. E, nas palavras de Elizabeth Marinheiro (1977, p. 71), "como a literatura popular (talvez a partir do século passado) assimilou os temas originários da península ibérica, não poderiam faltar, no romance por ora analisado, as figuras típicas do tradicionalismo medieval."

Se na tradição da cultura europeia medieval a imagem do Leão é uma constante em seus brasões heráldicos, aqui Suassuna escolheu a onça para brilhar no espaço de sua literatura e arte armoriais. Ao substituir o leão pela onça, o autor reforça mais uma vez as características da cultura brasileira. E, dentro do *Romance d'A Pedra do Reino*, demonstra tais fatos pelas imagens e descrições das onças parda, negra e pintada, preferindo, mais uma vez, elementos da fauna de seu país.

A presença da onça no objeto em estudo é, sem dúvida, muito marcante. Tanto nas aparições em gravuras quanto na própria narrativa, ela é descrita amplamente e repetidas vezes, a começar pelo local no qual Quaderna viveu largo tempo, a fazenda "Onça Malhada", que se tornaria referência em seus *relatos desaventurosos*.

Logo no Folheto II, ao narrar "O Caso da Estranha Cavalgada" – que apresenta ao leitor o evento que iria modificar o rumo daquela Vila e igualmente a de seus moradores – Suassuna dá voz ao personagem, o Cantador Lino Pedra-Verde, que entoa o acontecimento na canção que se segue:

> Dividida por dois Campos
> – um Direito e outro Esquerdo –
> tinha três Onças vermelhas
> em campo de Ouro – o Direito –
> e Contra-arminhos de Prata
> semeando o Campo negro.
> (Suassuna, 2017, p. 42)

Ficará também a cargo do personagem Taparica Pajeú-Quaderna retratar em gravura a representação da canção sobre a imagem simbolizada na bandeira carregada por um integrante daquela *ditosa* Cavalgada.

Para o narrador Quaderna, todas as bandeiras e escudos ora apresentados são elementos que compõem sua "prosa heráldica", dividida entre o "Oncismo" do Prof. Clemente e o "Tapirismo Ibérico do Nordeste" do Dr. Samuel. Tendo Quaderna sido discípulo dos dois mestres, a fusão do "oncismo" de um com o "tapirismo" do outro foi um feliz acontecimento.

> No movimento literário de Samuel, Onça, é "jaguar", anta, é "Tapir", e qualquer cavalinho esquelético e crioulo do Brasil é logo entendido como "um descendente magro, ardente, nervoso e ágil das nobres raças andaluzas e árabes, cruzadas na Península Ibérica e para cá trazidas pelos conquistadores fidalgos da Espanha e de Portugal, quando realizaram a Cruzada épica de Conquista" (Suassuna, 2017, p. 53).

Foi com esse entendimento que o personagem-protagonista defendeu que se poderia combinar a realidade pobre e oncista do Sertão com os esmaltes e brasões tapiristas da Heráldica, atentando-se, porém, apenas à referência nas bandeiras que se usam de fato no Sertão para as procissões e para as Cavalhadas, transforman-

do os sertanejos em verdadeiros "Cavaleiros", dignos de uma história *bandeirosa* e cavalariana, o que não deixa de ser Armorial.

No romance fica claro que as imagens da onça e da pedra são cruciais para todo o enredo. Por um lado, para Quaderna a onça representava tudo que era belo e prazeroso; por outro, era a maldade, o perigo e a desordem. Logo no "Folheto I", o personagem descreve essa percepção dúbia que lhe atormentava os pensamentos:

> [...] Como pode ser a respiração dessa Fera estranha, a Terra – esta Onça-Parda em cujo dorso habita a Raça piolhosa dos homens. Pode ser, também, a respiração fogosa dessa outra Fera, a Divindade, Onça Malhada que é dona da Parda, e que, há milênios, acicata a nossa Raça, puxando-a para o alto, para o Reino e para o Sol (Suassuna, 2017, p. 35).

Para seguir com as recorrentes referências à onça dentro da narrativa, ao ser convocado a depor como implicado no misterioso crime que sofrera seu padrinho e, igualmente, no mistério que envolvia o sumiço do Rapaz-do-Cavalo-Branco (Sinésio), Quaderna cita mais uma vez, dirigindo-se ao Corregedor, a natureza daquele animal:

> O senhor, não tendo sido discípulo de Samuel e Clemente, não pode conhecer a tríplice natureza da Onça do Divino, dividida em quatro partes: a Onça-Pintada, a Onça-Negra, a Onça-Parda e o Gavião de Ouro. Ou, em outras palavras, a Esmeralda, a Granada Negra, O Rubi e o Topázio. Os Anjos, sendo ligados ao Pai, à Onça Malhada, ao sopro do Sertão – o vento incendiário do Deserto – e à Sarça Ardente da Pedra Lispe, são seres de fogo, armados de espada e terrivelmente perigosos! (Suassuna, 2017, p. 417)

No entendimento de Elizabeth Marinheiro, a onça, assim como o é pelos indígenas do Brasil, é sacralizada por Suassuna. Em sua concepção da Terra como "Onça Parda" e da Divindade como "Onça Malhada", sugere-nos a contraposição entre otimismo e pessimismo do criador. E as inúmeras conotações apresentadas ao longo do texto pertencem ao imaginário e às crendices e sabedoria populares.

Para a autora:

> A "Visagem do Espelho" nos dá conta de como o narrador, repousando debaixo de uma árvore, vê refletido, no espelho que costumava conduzir, o vulto de uma Onça que fugia ao contorno preciso das onças comuns: "Era uma Onça enorme e mal definida, leprosa, desdentada, sarnenta e escarninha..." (p. 443). A partir desta visagem, "nunca mais a imagem da Onça-Parda se desligou, para mim, da imagem do mundo" (p. 444) - ((Marinheiro, 1977, p. 151).

A listagem das aparições e menções à onça ao longo da obra não termina; entretanto, percebemos a representação de seus tons proféticos. Se, por um lado, as visagens do narrador têm caráter apocalíptico e são retratadas em horrendas imagens interiores, por outro, essas "visões" elevam o desespero do sertanejo agredido pela secura da terra, mas abençoam o espírito humano, inebriando-o de esperanças, como se fosse destinado à benção de encontrar o tesouro perdido.

A figura que retrata "A visagem da Onça do Divino" foi desenhada na bandeira carregada pelo "Enviado do Divino" (o Rapaz-do-Cavalo-Branco). Essa imagem simboliza justamente a supracitada esperança do povo sertanejo, caracterizada na fala do Frade in-

tegrante da Cavalgada que trouxe Sinésio de volta à Vila. Tal discurso, que tem a intenção de redimir os oprimidos, diz o seguinte:

> Amados filhos em Nosso Senhor Jesus Cristo! Vocês estão todos reunidos aqui, como à espera de um grande acontecimento! E têm razão de proceder assim, porque tudo o que é ligado à Fé é grande. Ora, essa atitude de vocês vem da Fé: logo, tem grandeza e é um grande acontecimento. Vocês não precisam mais procurar e esperar, por que o grande acontecimento já sucedeu. A nossa chegada, o fato miraculoso de termos escapado à emboscada que pessoas de coração mau nos armaram na Estrada, o milagre de ter falhado o tiro que foi disparado contra o Rapaz-do-Cavalo-Branco, tudo isso são acontecimentos por demais sagrados para serem explicados sem a intervenção de Deus! Na emboscada, amados filhos em Nosso Senhor, vários tiros foram disparados contra mim; miraculosamente, as balas batiam no meu hábito branco e, por causa da proteção do Divino Coração de Jesus, caíam inofensivamente dentro do cano das minhas botas e nos bolsos da batina Olhem! (Suassuna, 2017, p. 743).

Enfim, nas gravuras da obra de Suassuna, figurativas e expressionistas, em que aparecem temas fantásticos, de origem popular ou erudita, não podemos deixar de notar sua criação ao menos tempo simples e elaborada. Além disso, não deixa de ser uma arte de inspiração literária. Nela, imagem e palavra estão em exímia tessitura e partem de um mesmo conjunto. E, em particular no *Romance d'A pedra do reino*, é a partir dessa composição que podemos compreender as conexões entre escrita e imagem na literatura Armorial.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como fechamento de nossa leitura faz-se necessário, entre outros aspectos, tratarmos do imaginário coletivo representado no romance pelo movimento sebastianista, que constitui o pano de fundo da narrativa, caracterizado como uma constante da cultura brasileira. Trata-se da necessidade de acreditar num personagem mítico com qualidades idealizadas para construir um her**ói** nacional salvador da pátria. Essa postura, quase mística, do povo reflete momentos ocorridos na realidade brasileira tanto no passado quanto no presente. A partir desse ponto, podemos considerar uma carência na construção de uma conscientização crítica de formação histórica e política no país, o que favorece a alienação em massa e leva pseudolíderes ao poder. É o caso de muitos desses representantes escolhidos que só trouxeram retrocessos e sofrimentos à nação.

Outro ponto a se destacar da leitura do *Romance d'A pedra do reino* é a referência heráldica representada em escudos de armas e em bandeiras plenas de simbologia. Em suas gravuras, Suassuna faz uso de imagens de animais como anta, cachorro-do-mato, onças parda e pintada, todos característicos da fauna brasileira; tem-se então formado o viés, ao mesmo tempo, sertanejo e popular. Em função da ascendência monárquica, podemos fazer alusão ao próprio Escudo de Armas, que teve seu uso disseminado na cultura medieval, vindo mais tarde a fazer parte também dos muitos objetos utilizados no novo mundo.

O caminho de análise iconográfica do *Romance d'A pedra do reino* depreende da identificação e seleção

de gravuras que aportam significações embasadas tanto dentro da narrativa quanto dentro da consciência cultural coletiva do leitor. Cabe a nós lembrarmos que a caracterização histórica constante na obra inclui ainda a construção artística engendrada em sua tessitura.

A ilustração de obras literárias é usualmente concebida como complemento, contribuição ou desdobramento do texto, e entra como um ornamento que poderia, contudo, ser omitido sem descaracterizar o texto nem transformar a sua significação. Porém, para escritores Armoriais como Suassuna, ilustração e palavras formam um amálgama no qual o leitor recebe o texto e a iconografia como um conjunto inseparável e funcional.

Nesse romance, as relações entre narrativa e imagem são intrinsecamente muito representativas. Seu material imagético engloba vinte seis gravuras, as quais ocupam páginas inteiras. A conexão com a xilogravura dos folhetos de cordel é ratificada em mais de uma passagem e posta como exemplo pelo próprio narrador, Quaderna:

> Meu irmão bastardo, Taparica Pajeú-Quaderna, é cortador-de-madeira e "riscador" de todas as gravuras com que ilustra as capas dos "folhetos" impressos por mim, aqui, na *Gazeta de Taperoá*. Pedi a ele que fizesse uma cópia dessa bandeira e anexo a gravura resultante aos autos desta Apelação, pois ela é peça importante no processo que veio bater comigo aqui, na Cadeia de Taperoá (Suassuna, 2017, p. 42).

Essas gravuras apresentam algumas singularidades: por um lado, as imagens aproximam-se a desenhos feitos à maneira das xilogravuras, ou seja, sem perspectiva, com nítida separação dos espaços pretos e brancos; por outro, estão integradas à narrativa e não são repetitivas. Em praticamente todos os casos, uma legenda com-

plementa a ilustração como discurso integrante e denotador dessa conexão.

A iconografia do romance reagrupa elementos variados: o popular, por meio de bandeiras de festas, procissões religiosas e cavalgadas; a dimensão heráldica, tradicional nas referências em linguagem simbólica dos escudos e bandeiras, que aparece "nordestinada" no caso das presenças de animais; e o elemento astrológico, que une simbologias ligadas à imagem popular e particular dos naipes do baralho. A ilustração de Suassuna é criada a partir da gravura popular numa dinâmica em que texto e imagem vão se integrando mutuamente, produzindo uma troca constante de referências e reproduções estéticas. Qualquer que seja a origem ou técnica utilizada, todas as gravuras da obra em questão referem-se ao modelo popular que tem função de selecionar e conceder afirmação ao documento e integrá-lo estruturalmente à narrativa.

Ao tratar especificamente das gravuras das Pedras do Reino, ratificamos sua qualidade "histórica", pois é duplamente verdadeira e autenticada pelo saber oficial e, ao mesmo tempo, pela literatura do povo. Desse modo, estabelecem entre si um jogo em que a criação artística se mescla com a historicidade, e ambas servem de suporte à produção imagética como elemento de um processo inserido na narrativa, numa alusão a uma ilustração mais completa e mais fiel que a original, resultando numa obra singular e eficaz nas suas proposições históricas e artístico-literárias.

Para aproximar-se de uma imagem "fidedigna" das Pedras do Reino, após o conflito entre a realidade e a visão já elaborada a partir das gravuras aqui apresentadas, o narrador reinsere os componentes históricos, naturais

e poéticos para a construção de uma dimensão emblemática. No entendimento de Quaderna, "A Arte de Euclydes Vilar iria mostrar como a gravura do Padre, devidamente corrigida pelo artista, estava mais certa do que aquela imagem real e grosseira que eu, sem ser artista, estava me obstinando em ver ali" (Suassuna, 2017, p. 155).

Segundo Idelette dos Santos,

> As gravuras tornaram-se uma súmula do universo simbólico do *Romance d'A Pedra do Reino*, integrando todos os elementos iconográficos presentes na obra: o popular, tanto pela gravura do folheto que serve de modelo quanto pela técnica utilizada ou ainda pelos símbolos das festas populares, o Cordão Azul e o Cordão Encarnado; o heráldico, pela divisão em dois campos distintos e pela utilização de símbolos-tipos; o tarô, pela presença nos quatro cantos das marcas representativas das cores do baralho, bem como pela figura do rei, assimilada ao sol; pela astrologia, enfim, com a presença dos signos de Marte e de Escorpião, insígnias zodiacais do "glorioso e terrível Quaderna" (Santos, 2009, p. 210).

Os aspectos representados pelo pictórico evidenciam no livro de Suassuna o resultado de uma rica leitura de mundo, inserido igualmente pela multiplicidade de sua formação e produção estético-literária. Assim, podemos observar o nascimento de uma tendência que vai muito além das referências aqui expostas, e que foi representada na caracterização do que se conhece como Movimento Armorial.

Desse modo, depreendemos que as imagens e os textos abordados apresentam uma tessitura de complementaridade para a compreensão do significado global da obra. As imagens retratam aquilo que o texto sozinho não reportaria ao leitor, pois unem-se em muitos

aspectos e levam a uma maior capacidade de absorção do contexto espelhado pela intermidialidade presente na narrativa, destacando a veia artística do *Romance d'A pedra do reino* que não se confina apenas à variante literária. Ela provém da interação de imagens, encenações, canções e poemas, todos produzidos e integrados em seu interior.

A rela**ção** iconográfica que intuitivamente foi mencionada na composição desse estudo foi observada como um conjunto que esclarece o engendramento entre a proposta artístico-literária de Suassuna e a estruturação deste trabalho. Pretendemos, com isso, abranger aspectos importantes para a compreensão genérica do todo e, ainda, promover a caracteriza**ção d**e uma faceta **não muito conhecid**a do trabalho plástico do autor.

Por fim, por meio dessa análise aqui apresentada queremos favorecer a legitimação da inquestionável contribuição de Ariano Suassuna para as Artes Brasileiras. Seja como romancista, poeta, artista plástico, professor, filósofo, palestrante ou criador de todo um Movimento, seu legado entrou para a história cultural de nosso país. Além do mais, o conjunto de sua obra tornou-se de reconhecimento universal, o que fez dele um imortal, tanto por sua produção liter**ária e plástica** quanto por sua perspicácia como conferencista inteligente, espirituoso e bem-humorado. Saber que temos Ariano como um dos representantes da cultura brasileira mostra-nos o quão afortunados somos por poder partilhar com o mundo um pedaço da nossa criação espelhada na tessitura composta por toda sua Arte Armorial e multimidiática.

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas: Mercado de Letras, 1999.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1996.

MARINHEIRO, Elizabeth. *A intertextualidade das formas simples*: aplicada ao Romance d'A Pedra do Reino, de Ariano Suassuna. Rio de Janeiro: Olímpica, 1977.

SANTOS, Idelette Muzard Fonseca dos. *Em demanda da poética popular*: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. 2. ed. Campinas: Ed. UNICAMP, 2009.

SUASSUNA, Ariano. *Romance d'A pedra do reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*. 16. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

VICTOR, Adriana; LINS, Juliana. *Ariano Suassuna*: um perfil biográfico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

SERTÕES EM RESISTÊNCIA: AS RELAÇÕES HUMANAS ENTRE VEREDAS E CACAUAIS

Gabriel Augusto Wanghan da Silva
Mestrando Programa de Pós-Graduação em Sociedade, Ambiente e Qualidade de Vida da Universidade Federal do Oeste do Pará (PPGSAQ-UFOPA). Membro do Programa de Pesquisa e Extensão Cultura, Identidade e Memória na Amazônia – PROEXT-CIMA/UFOPA.
E-mail: wanghangabriel18@gmail.com

Danielly Samara Mafra Pereira
Mestre do Programa de Pós-Graduação em Sociedade, Ambiente e Qualidade de Vida da Universidade Federal do Oeste do Pará (PPGSAQ-UFOPA). Membro do Programa de Pesquisa e Extensão Cultura, Identidade e Memória na Amazônia – PROEXT-CIMA/UFOPA.
E-mail: ls6699470@gmail.com

Itamar Rodrigues Paulino
Doutor em Teoria Literária pela UnB, professor e pesquisador na Universidade Federal do Oeste do Pará, coordenador do Programa de Pesquisa e Extensão Cultura, Identidade e Memória na Amazônia (CIMA) e do Programa de Pós-Graduação em Sociedade, Ambiente e Qualidade de Vida (PPGSAQ), ambos da UFOPA.
E-mail: itasophos@gmail.com

DOI: 10.56372/desleituras.v14i14.211

Resumo: O presente capítulo oferece uma análise rica e multifacetada da Amazônia, indo além da visão colonial de um território inexplorado e selvagem. Utilizou-se uma abordagem interdisciplinar, entrelaçando a história do cacau como droga do sertão com a literatura de Guimarães Rosa e Inglês de Souza e, essa fusão de elementos históricos e literários revela a região como um espaço de resistência e negociação, onde os povos nativos e ribeirinhos desempenharam papéis de destaque. A análise se aprofunda ao conectar essas realidades históricas com a literatura, tecendo um paralelo entre o sertão amazônico e o sertão nordestino. O texto então se concentra em *O cacaulista*, de Inglês de Souza, um romance que utiliza as plantações de cacau para expor as tensões sociais, a exploração e a resistência dos povos ribeirinhos no século XIX. Através da história e da literatura, revela-se uma Amazônia de intensa luta, resiliência e profundidade, onde a natureza e as pessoas estão intrinsecamente conectadas.
Palavras-chave: Literatura. *O cacaulista*. Inglês de Souza. Amazônia. Relações Humanas.

Abstract: This chapter offers a rich and multifaceted analysis of the Amazon, going beyond the colonial view of an unexplored and wild territory. An interdisciplinary approach was used, interweaving the history of cocoa as a drug of the sertão with the literature of Guimarães Rosa and Inglês de Souza. This fusion of historical and literary elements reveals the region as a space of resistance and negotiation, where native and riverine peoples played prominent roles. The analysis deepens by connecting these historical realities with literature, drawing a parallel between the Amazonian sertão and thenortheastern sertão. The text then focuses on Inglês de Souza *O Cacaulista*, a novel that uses cocoa plantations to expose the social tensions, exploitation, and resistance of riverine peoples in the 19th century. Through history and literature, an Amazon of intense struggle, resilience, and depth is revealed, where nature and people are intrinsically connected.
Keywords: Cocoa. Literature. *O cacaulista.* Resistance. Amazon. Human Relations.

INTRODUÇÃO

As reflexões que compartilharemos aqui, têm raízes profundas no coração denso da floresta amazônica onde o verde se fecha como um teto natural e onde o sol não penetra mesmo nas horas de maior calma, sempre há algum frescor. Em um ambiente repleto de terras encharcadas e alagadas em certo período do ano, seguido por temporadas de estiagem ao ritmo das maresias e das cheias dos rios se tornam ruas para idas e vindas de canoas onde o silêncio da mata é quebrado pelo canto dos pássaros ou pelo som abafado do pisar dos coletores de *caa-caú-uá*.

Esses indivíduos, coletores de matéria-prima se organizaram e se adaptaram, criando alianças por meio de interesses estabelecidos dentro das relações sociais de negociações. Muitos nativos atuavam como lideranças para mediação do extrativismo sistemático (Bonillo, 2024), por terem conhecimento profundo sobre e da Amazônia, e a noção de resistência identificada neste processo colonial de drogas do sertão será ampliada para a capacidade de preservar modos de vida, territorialidades e negociar os espaços e interesses de poder frente às imposições coloniais. Assim, o autor nos convida a romper narrativas tradicionais que tratam estas populações apenas como passivas e selvagens.

Desse modo, este trabalho propõe uma reflexão a respeito do cacau como *droga do sertão* a partir dos séculos XVI e XVII, e articulado a este produto às representações literárias *Grande Sertão: Veredas* do autor Guimarães Rosa e *O Cacaulista* de Inglês de Souza que transcendem no século XIX e XX. A partir deste mosaico, se busca analisar como as relações sociais, econômi-

cas e culturais na Amazônia foram palco de resistências e culturalidades. Essa junção de elementos históricos e literários nos possibilitará uma compreensão sobre as relações humanas mediadas pelo uso da terra e também nos mostrará como os sertões, cada qual à sua maneira, foram cenários de disputas, alianças e transformações.

O IMAGINÁRIO DO SERTÃO

Para muitos viajantes, o sertão amazônico era uma terra de selvagens e ao mesmo tempo, repleta de riquezas naturais. Para os povos originários, um lugar de conhecimentos, de caminhos e aspirações, subvertendo as antigas histórias oficiais documentadas pelos colonizadores e naturalistas e dando novo ressignificado ao passado que segundo Neves (2011, p. 38), "o conhecimento sobre o Brasil dos séculos XVI e XVII decorre de textos de viajantes que aqui estiveram e os apresentaram de diferentes maneiras, discorrendo principalmente sobre a presença do maravilhoso, sobrenatural, mágico e do encantado" território *descoberto*.

No cerne dessa literatura de viagem a partir da descoberta da América, está o desejo de explorar as fantasias do Novo Mundo (Neves, 2011). Neste sentido, o que se esperava dos mitos e lendas que fizeram parte de uma atualização do imaginário da Antiguidade e Idade Média, era que representassem uma das motivações para as longas jornadas durante séculos até o desconhecido. Na obra de Jean de Léry, podemos visualizar como esse imaginário se manifestou.



Figura 1 - Demônios aterrorizando os índios.
Fonte: LÉRY (1961, p.197).

Autor francês calvanista e viajante, Jean de Léry em 1558 faz sua viagem para o Brasil. Muito influenciado pela mentalidade medieval expressada a partir desta obra, percebemos a existência do imaginário fantástico encontrado no Novo Mundo (Pinto, 2013).

Neste sentido, Neves (2011, p. 55) enfatiza a esperança desse imaginário sobre as novas terras recepcionando "que muitas viagens tiveram como motivação uma crença ou um mito", ou seja, não podemos abrir mão dessas perspectivas que colocam o interesse do europeu não somente voltado para o viés econômico da descoberta, mas também a partir de uma motivação relacionada ao fantástico, o místico idealizados em um ambiente até então desconhecido, desconsiderando as relações humanas e também sua relação com a Floresta.

Correlacionado a este viés fantasioso e aventureiro que motivava os viajantes europeus, também existia outro fator importante: a busca constante por tudo que o sertão dentro de uma Amazônia poderia proporcionar. Essa procura grandiosa e duradoura, fazia parte de um sistema econômico que interligava pequenos lagos a rios imensos e destes rios a portos ultramarinos. Uma casca

de árvore transformada em remédio, sementes usadas para tingir tecidos, frutos convertidos em especiarias – tudo era transportado nos ombros, em canoas e batelões, percorrendo vastas distâncias e também superando o conhecimento do branco. Não se tratava apenas de uma simples coleta, mas de um mergulho profundo em um ambiente denso e perigoso, que desafiava a resistência física e a coragem de quem se aventurava pelos sertões, tendo nessa empreitada os indígenas e os expertises sobre a floresta Amazônica (Pompeu, 2022).

Desse modo, é impossível não refletir sobre os sujeitos que realizavam este feito, detentores de saberes ancestrais transmitidos de geração em geração que conheciam os caminhos entre rios e florestas, os ciclos das plantas, os mistérios da mata e as estações de secas e cheias dos rios. Estes enfrentavam uma dura realidade de viagens por longos períodos navegando pelos rios em canoas, e encontravam jeitos de negociar sua presença nas expedições quando assim era possível. As canoas, também conhecidas como *montarias*, eram embarcações muito utilizadas nos rios da região amazônica, fabricadas com madeira resistente da própria floresta assim como o remo, ferramenta que impulsiona manualmente o deslocamento da canoa.

Sobre a "*montaria* – uma esplêndida tradução antropogeográfica do veículo feito pelo caminho. Uma economia doméstica, cerrada, de insatisfação de suas necessidades. Sem estímulos, nem reações violentas" (Benchimol, 1977, p. 173). Seguindo esta linha de raciocínio, Loureiro (2007 p. 173) complementa essa análise destacando que "a navegação era o único meio de transporte existente e indispensável à sobrevivência das populações", por isso, seria tão necessário a presença dos

indígenas em todas as expedições de coleta das drogas do sertão.

Esse protagonismo indígena, estudado por Pompeu (2023), demonstra uma força de trabalho especializada em conhecimentos naturais sobre os rios, trilhas, pontos de coleta e os ciclos das plantas. Sem este vasto conhecimento as expedições teriam facilmente insucesso. Em *A economia das drogas do sertão na Amazônia colonial*, de André José Santos Pompeu (2023), descreve de maneira rica como era realizada toda a organização e mobilização dos sujeitos que participariam das expedições de forma muito estruturada com etapas e funções bem definidas entre os indivíduos. O autor ainda propõe no cerne dessa questão, que havia coerção, exploração e imposição colonial sobre os indígenas, mas também existiam acordos e formas de parcerias que permitiam a permanência dos indígenas no período de coleta, garantindo sucesso na expedição.

> Precisamos ir além dessa noção de violência, para entendermos que existe uma relação de parceria, de concessões e negociação, que permitia que esses indígenas envolvidos nessa atividade continuassem trabalhando, além de garantir que as expedições saiam e, também, terminavam voltando com esses índios (Pompeu, 2023, p. 26).

Corroborando a essa análise relacionada aos interesses e formas de participação indígena, Chambouleyron (2013) apresenta esses indivíduos como atores políticos e estratégicos para a garantia de manutenção da coleta e navegação dos rios, levando em consideração principalmente o produto cacau como uma das principais especiarias do sertão durante o período colonial analisado em seu texto. Essa *commodity* é originalmente

nativa da região amazônica e incorporada à economia, e posteriormente passa a ser cultivada de forma mais sistemática em áreas próximas aos rios em região de várzea.

O CACAU COMO DROGA DO SERTÃO

Em seu estado natural de produção no sertão amazônico, o cacau 'bravo' não apresentava todos os elementos agradáveis ao paladar do comprador europeu, assim sendo, surgiu a necessidade de incorporar novos plantios desse fruto, gerando assim, o cacau 'manso'. Essa relação do plantio tornou-se interessante para coroa portuguesa, principalmente pelas condições ambientais favoráveis a esse cultivo especializado e, portanto, o cultivo deste produto passara por transformações graduais e ampliando seu aspecto econômico para a região e atendendo às expectativas de exportação.

O cacau, uma palavra indígena derivada da família linguística Tupi-Guarani. A palavra original, em tupi, é "*caa-caú-uá*" ou "*cacáua*", significa 'fruto que cresce nas várzeas úmidas' ou 'fruto que cresce em locais alagadiços'. O fruto se destacava entre as demais especiarias, pois crescia nas várzeas úmidas, adaptado às regiões de alagamento e frutificando no tempo certo. Os indígenas e posteriormente, os povos tradicionais detentores também do conhecimento natural, ampliavam as redes de compartilhamento e trocas de mercadorias (Rodrigues, 1982). Essa compreensão especializada dava ao coletor do sertão a possibilidade de identificar pontos de coleta, guiar as canoas e compreender os ciclos dos frutos, vivendo o protagonismo identificado também na literatura de Inglês de Souza, que percebe esse fluxo em paralelo

com as relações de poder no sertão amazônico envolvendo além da presença indígena e das existências ribeirinhas em seus atos narrativos, assim como o romance *Grande Sertão: Veredas*, que transcende a resistência, sobrevivência e alianças no sertão nordestino por meio das relações internalizadas nesta região.

Corroborando com esta análise antes da entrada do tipo 'cacau manso', Rosário (1986, p. 54), pontua que "quando os colonizadores portugueses chegaram ao Pará, em torno de 1616, o este fruto já crescia no Pará, em estado nativo e era colhido pelos silvícolas", mais este cacau cultivado não correspondeu às expectativas da Coroa, de forma que o cultivo do chamado 'cacau manso' se dá a partir de 1677, por ordem régia. De acordo com Rodrigues (1982, p. 412), " em 1730 já existiam no Pará cerca de um milhão e meio de pés de cacau cultivados, em 1749 os maiores cacauais eram o real de Vila Franca e Carapajó, situado na região do Baixo Tocantins". Assim, estamos certos de que havia um interesse no cultivo desta droga do sertão que Rosário (1986) justifica a possibilidade do

> [...] consumo do cacau expandir-se no século XVII na Europa, nas colônias inglesas da América, bem como nas possessões hispano-americanas, figurando o chocolate, como produto fino, paralelamente ao café e ao chá. Daí todo incentivo à produção nas áreas de vocação ecológica para o produto (Rosário, 1986, p. 56).

Outro aspecto importante que podemos ressaltar nesta escrita sobre a importância das drogas do sertão, é a sua utilização como como moeda natural. Neste entender, Dias (2023) posiciona que,

> Apesar de o algodão ter predominado como moeda durante bastante tempo, outros produtos podiam assumir a mesma função: os gêneros comerciáveis no Estado tinham essa dupla característica de serem mercadorias e, também, moedas: cravo, cacau, salsa, depois também café. Igualmente, as mercadorias básicas de consumo interno, como o tabaco, a farinha, o peixe e a aguardente exerciam o papel de moeda (Dias, 2023, p. 94).

Aqui torna-se mais alusiva uma economia marcada pelo extrativismo organizado por meio das expedições, o que a autora retrata como "tropas do sertão" (Dias, 2023, p. 91). Esses itens naturais, funcionavam também como moeda corrente, especialmente para o pagamento dos indígenas organizados em postos de atividades dentro da coleta. Com relação a esta organização, retornaremos ao aporte de Pompeu (2013), na descrição das funções e organização das viagens pelo sertão durante as expedições:

> A atividade de coleta das drogas do sertão era eminentemente indígena, sendo que a grande maioria dos homens empregados nas canoas eram índios. As fontes variam em relação a quantidade de indígenas utilizados nas canoas, por exemplo, o jesuíta João Daniel indica a presença de 40 a 50 índios em uma canoa [...]. Enquanto isso, a consulta do Conselho Ultramarino a qual me referi a pouco, indica que eram necessários entre 20 e 25 índios em uma canoa. Em uma ata da junta extraordinária do Estado do Grão-Pará, o governador Manuel Bernardo de Melo e Castro indica que o Estado tinha apenas 12 índios para o serviço das canoas e que havia a ideia de se aumentar esse número para 20 índios (Pompeu, 2013, p. 205).

Diante disso, nota-se a complexa logística e montagem de viagem para os sertões amazônicos. Era preciso uma rede muito complexa de negociação para propor uma viagem, iniciando pela definição do tamanho da embarcação, a composição da tripulação e o planeja-

mento de abastecimento para a viagem. Pompeu (2013) pontua esse processo demonstrando uma rede de interesses pela busca de especiarias e também a organização das compras, vendas e todas as negociações entre organizações de portugueses, índios e mestiços para adentrar aos sertões amazônicos e posteriormente, o comércio.

Os colonizadores denominaram esses produtos de *drogas do sertão*. Na época, a palavra 'droga' não possuía a conotação que tem nos dias atuais. Significava especiaria, mercadoria valiosa e o termo 'sertão' era tudo que se estendia além do alcance da cidade, um território remoto, profundo e de difícil acesso. Na região amazônica, essas drogas incluíam o cacau, a salsaparrilha, o urucum, o cravo, a canela, entre outros. Mercadorias que partiam do interior de cidades amazônicas, depois por Belém e seguiam pelo Atlântico até Lisboa, impulsionando o comércio ultramarino português (Chambouleyron, 2013).

Contudo, a escrita sobre as *drogas do sertão* não se utiliza somente do viés econômico. Cada fardo de cacau ou feixe de raízes carrega consigo uma teia complexa de relações, uniões, desavenças e interesses. Mercados floresciam nas margens fluviais, onde selavam-se acordos discretos, rotas e áreas de coleta eram disputadas, e culturas se fundem em trocas de conhecimentos entre povos indígenas e posteriormente africanos. O valor dessas especiarias transcendia o ganho financeiro, moldando as redes sociais, culturais e econômicas que as envolviam.

Bonillo (2024) discorre sobre uma resistência multifacetada dos povos originários, contrariando a visão tradicional, havendo a necessidade em analisar essas populações a partir de um viés adaptável e estratégico, mediante negociações e alianças, fortalecendo seus proces-

sos de resistências no território dominado por potências espanholas, portuguesas, holandesas e francesas, assim criando novos espaços e novas alianças.

Evocar as *drogas do sertão* é falar muito além de simples produtos, é narrar um fragmento da existência amazônica, de um período em que a selva era simultaneamente fonte de sustento, cárcere, abrigo e limite. É descrever um contexto onde cada coleta representava um gesto de resistência silenciosa ou pura sobrevivência, e onde cada item continha não apenas o aroma e a tonalidade da floresta, mas também a assinatura das mãos que o produziram e como os cacauais serviam como fonte de apoio à existência do povo amazônida no sertão amazônico.

A LITERATURA E AS RELAÇÕES HUMANAS NO SERTÃO AMAZÔNICO

"República das aves e das águas", "Jardim da Criação" ou "Jardim das Delícias", "Seara do Mundo", "Reino estranho", "Rincões da Amazônia", "Paraíso Perdido" e "Novo Mundo" (Carneiro, 2020; Fiuza, Júnior e Paulino, 2021). Essas são algumas das nomenclaturas metaforizadas no viés documental e literário que designaram uma Amazônia farta, imprevisível, inóspita, abandonada às vistas de uma expedição aportada à costa de um território batizado com o nome da árvore Pau-brasil, espécie explorada e abundante em terras verdes do século XV e que abriram espaços para que as primeiras literaturas a partir dos diários de viagem e posteriormente relatos científicos, pudessem mostrar ao mundo a região vista pela ótica invasora.

Na literatura nacional, a Amazônia começa a sua reconstrução na metade do século XIX quando autores

brasileiros amazônidas viram a região para além das perspectivas eurocêntricas impregnadas que dominavam a literatura tradicional. Neste sentido, teceu-se um trabalho árduo em desconstruir um modelo literário influenciado por correntes estrangeiras que adentraram o Brasil, bem como retratar a relação humana existente no sertão amazônico.

Esse sertão amazônico, rico em biodiversidade e em recursos naturais, serviu de base econômica para a Europa manter seus alicerces de poder colonizador alastrando na Amazônia como também em outras partes do Brasil, invasão de territórios, dizimação e coerção de povos originários e exploração dos recursos que eram retirados à força da terra e levados à preço descomedido para manter o comércio externo. Esse cenário impactou diretamente nas relações sociais e de trabalho na região pois, essa prosperidade econômica demandava de uma estrutura social desigual, onde a força de trabalho nas plantações era exigida dos povos indígenas, africanos e tapuyos viventes em localidades ribeirinhas e habitantes vindos de outras regiões do Brasil.

A literatura nessa região emerge de uma complexidade de relações étnicas efervescentes em meio à exploração europeia e à coleta das drogas existentes, esta última como fonte vital das relações comerciais entre a Europa e seu fluxo econômico. Contextualizando o sertão, as regiões Norte e Nordeste – embora geograficamente distintas e representadas como o interior isolado do país, compartilham riquezas culturais junto às efervescências humanas marcadas pela resistência e sobrevivência, diante dos modelos sociais impostos desde o período colonizador.

Não é por menos que as temáticas de conflitos envolvidas nessas duas regiões pudessem servir de inspirações literárias, como uma oportunidade de desvelar as realidades locais entremeadas à ficção. De acordo com Aguiar e Silva (1968, p. 225), o "gênero literário representa o homem e o mundo através de uma técnica e de uma estilística próprias, intimamente conjugadas com a respectiva visão do mundo". A literatura dá ao imaginário uma realidade capaz de mostrar os fatos constantes que a existência humana enfrenta e tece sua história, permitindo que sua veracidade seja apresentada com detalhes as experiências vividas rumo à uma compreensão de suas lutas e identidades.

Citamos como exemplo Guimarães Rosa em seu romance *Grande Sertão: Veredas* (1956), como espaço de luta e resistência em meio à natureza. Bolle (2002) delineia o romance sertanejo como um grande retrato do Brasil, representando a elite e o povo. O autor conceitua sobre o "Grande Sertão: a grandiloqüência dos donos do poder, sempre no alto; em oposição, no raso das veredas, a fala humilde do povo" (Bolle, 2002, p. 353), demonstra de forma clara por meio da narração de um personagem e pelo seu discurso de fala, como a sociedade local externava a relação social e política da época do romance. Segundo Bolle,

> Sobre a base do romance, constituída pela situação narrativa – um fazendeiro chefe de jagunços contando sua história a um interlocutor urbano – são montadas determinadas camadas de falas, que representam os conflitos sociais e políticos em forma de conflitos entre discursos. Estes correspondem a forças atuantes na história brasileira, sendo o narrador rosiano essencialmente um comentarista de discursos (Bolle, 2002, p. 353).

O sertão apresentado por Guimarães Rosa, mostra todos os mosaicos existentes na região brasileira, os dilemas vividos pelos personagens, suas reflexões e seus regionalismos, posicionando-os frente ao poder imposto em que os personagens enfrentam à luz dos diferentes níveis. Veredas é usado pelo escritor como eixos metafóricos simbolizando caminhos e direções que os personagens constroem e seguem de acordo com as experiências tecidas no romance, bem como os conflitos internos e externos que devem ser concertados ao longo das jornadas. Bolle (2002, p. 355) reconhece que "a sociedade sertaneja é apresentada por Guimarães Rosa por meio de uma ordem labiríntica, com centenas de retratos de pessoas, espalhados por toda a extensão do romance, numa quantidade enciclopédica de informações."

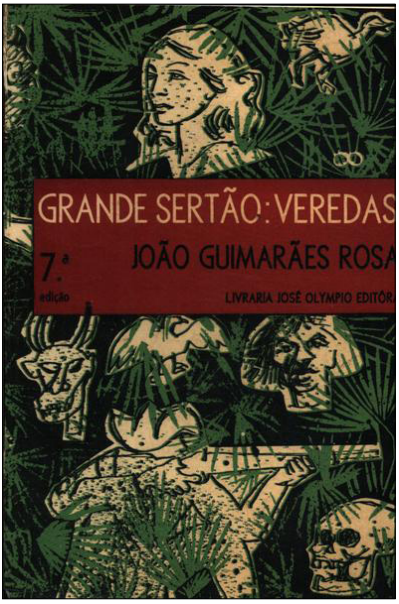


Figura 2 - Capa do livro *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa.

Como bem observa Lima Oliveira (2019, p. 25), "Guimarães Rosa quando escolhe o sertão o faz considerando que no espaço sertanejo as divergências sociais individuais e coletivas podem ser facilmente abordadas, pois trata-se de um cenário árido e exposto", não distanciando que o diálogo narrativo possa ser representado por qualquer outro espaço, dando profundidade ao que Guimarães Rosa trata que o " [...] Sertão está em toda parte" (Rosa, 1994, p. 4).

Um sertão presente na escrita, na linguagem, na identidade cultural, na existência humana, na relação individual e social que, mesmo enraizado na aridez, este se revela presente e resiliente frente aos conflitos e condições do povo sertanejo. Deste modo, concordamos com Rosenfield (2006, p. 89) em que "certamente não é por acaso que Rosa escolhe o mundo sertanejo, o tema do pacto como veículos para a fusão de elementos vivos da cultura brasileira". Assim como Guimarães Rosa tenha escrito sobre o sertão nordestino, sua estética literária pode ser aplicada ao sertão amazônico, principalmente ao que diz respeito à relação humana e as divergências enfrentadas pelos povos da Floresta.

Voltemos um século antes. A Amazônia do século XIX, era uma vasta e exuberante região, vista como um armazém destinado à exploração e exportação para a Europa. O Pará, em particular, emergia como um importante centro comercial, impulsionado pela produção crescente de cacau, tornando-se um importante produto de grande relevância nas exportações. Os trabalhos de coleta das drogas do sertão amazônico empreendiam tanto o povo da região como também o homem sertanejo, o qual Pompeu (2024) define como sujeito que adentrava junto às expedições na coleta das drogas do sertão, vivendo na maior

parte de sua vida no interior do sertão e assim, sua experiência o fazia utilitário no sertão amazônico.

A dinâmica da exploração neste sertão apropriou-se de um espaço com suas qualidades e características próprias e transformando em lucro imediato por meio de uma exploração desordenada, causando danos irreversíveis ao ecossistema amazônico, levando o deslocamento de populações originárias e tradicionais de seus solos. Ao contrário de minimizar essa parte da nossa História, a herança colonial exploradora continua a reverberar na sociedade por meio de práticas econômicas contemporâneas distanciando a construção de um meio ambiente sustentável.

Neste cenário econômico, a região passou a ser escrita como parte da literatura de diversos escritores que a usaram como manifesto em seus estilos literários e trouxeram como proposta de enredos as suas defesas em favor do ser social, transformando sua existência em universalidades plausíveis e capazes de considerar a diversidade dessas experiências humanas.

Entre esses escritores, citamos Herculano Marcos Inglêz de Souza (1853-1818), escritor nascido no município de Óbidos no Estado do Pará que, com curta produção literária – quatro romances e uma coletânea de contos, conseguiu desmistificar a visão eurocêntrica impregnada sobre a região amazônica. *Inglêz de Souza*, sobrenome que usou para publicar suas narrativas literárias, fez parte de um elenco de autores romancistas do século XIX que influenciou a Literatura de Expressão Amazônida e também Nacional, sendo o introdutor do Naturalismo brasileiro, usando sua terra natal, a Amazônia, como palco central de sua tessitura.

A Amazônia tornou-se um cenário farto para a tessitura literária ingleziana e assim, foi para encontrar características e apresentar a dinâmica social existente no sertão amazônico que optamos, dentre os enredos romanescos de Souza, por *O Cacaulista* publicado em 1876 e assim, conforme nossa investigação, faremos a inserção de fragmentos do romance para que se permita uma percepção mais fiel de nossa análise.

O ato narrativo se passa em 1866 no Paranameri de cima ou Paraná de Maria Tereza. A região ribeirinha era abundante em florestas e habitadas por propriedades cercadas de suas plantações. O cacau era uma especialidade que fomentava o comércio interno e externo na região do Baixo Amazonas, gerando lucro e movendo a economia e a sociedade amazônida. O ciclo dessa droga do sertão amazônico foi parte dos cenários do romance escolhido, mesmo sendo cultivado para coleta comercial, o escritor usa o cacau como uma maneira de representar as relações humanas e seus conflitos, como parte principal das localidades de ribeira e como abrigo para o ecossistema.

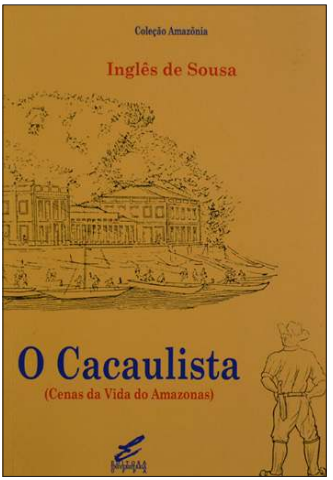


Figura 3 - Capa do livro O Cacaulista, de Inglês de Sousa, na edição da Coleção Cenas da Vida do Amazonas

O romance *O Cacaulista* apresenta uma Amazônia conduzida pelo poderio fundiário por parte de alguns habitantes e a pressão sobre os povos ribeirinhos, e como estes habitantes usufruíam da natureza mantendo suas extensas plantações e apropriando-se de terras alheias na região, gerando conflitos entre personagens no romance, perpetuando assim o ciclo de exploração, desigualdade racial e econômica.

Por meio do romance, destacamos as plantações de cacau nas áreas rurais de Óbidos ou "a floresta dos cacaueiros" conforme Inglêz de Souza, como principal fonte econômica do período e como este buscou visibilizar a dinâmica da Amazônia com relação à existência desses personagens ao entorno dos conflitos existentes nos sítios ribeirinhos com relação ao chão amazônida.

O escritor coloca o território/ sertão amazônico como o palco das tensões sociais, colocando os ribeirinhos em posições vulneráveis na luta da preservação de seus direitos sobre a terra, seus modos de vida diante das pressões externas exacerbadas pela influência social que busca burlar os direitos e a legalidade, e também como podem lidar com disputas amorosas e como tais questões influenciam as tensões fundiárias. Como descreve Souza (1973):

> Miguel, depois de ter espreitado por algum tempo, afastou com as mãos alguns ramos de árvores, e ia falar às duas mulheres quando deparou com o tenente em pé, há vinte passos de distância dele, encostado a um cacaueiro, com um terçado na mão, e fitando-o com aqueles olhos, cheios de um brilho vivo, que mais de uma vez lhe fizera abaixar os seus. O rapaz ficou a princípio sem saber o que fazer, mas logo reassumindo a sua presença de espírito, que o orgulho trazia em seu auxílio, pôs-se a caminhar direto ao dono do sítio. Este, vendo que o rapaz se dirigia para o seu lado, começou a assobiar de

> um certo modo e os cães de guarda se lançaram furiosamente sobre o moço, que mal teve tempo de abrigar-se do primeiro choque, subindo a uma árvore (Souza, 1973, p. 122).

Paulino (2014, p. 100) enfatiza que "há um espírito agressivo de soluções radicais, possuído do espírito lógico, dirigido ao seu objeto e só a ele", e as tramas no interior da Amazônia trazem à tona essa singularidade na dinâmica do cacau. Inglês de Souza ao tecer sua estética literária, nos leva a conhecer o interior dos cacauais, "onde o sol não penetra e onde mesmo nas horas de maior calma sempre há algum fresco. Assim, quando se sabe da área, onde está a casa, e onde a claridade é vivíssima e o calor intenso, e se entra no cacaual, sente-se uma mudança grande, mas agradável" (Souza, 1973, p. 13).

Nessa ótica, o cacaual é tido como um espaço de tranquilidade do habitante amazônida, ainda que a plantação seja alocada como forma de subsistência como parte única do ambiente de sítios e fazendas ribeirinhos, o cacaual reflete a melhora na vida pacata do interior amazônico e como a plantação limita-se a outros elementos naturais, como expõe o narrador: "perto da casa, o mato parecia espesso e bravo, e parecia acabar ali a comunicação entre os cacauais" (Souza, 1973, p. 101).

Além da calmaria e tranquilidade dos cacauais, o narrador revela outra percepção destas árvores, dependendo do clima em que os personagens são inseridos no enredo. Sendo assim, no romance Inglêz de Souza mostra a outra face da plantação:

> Era uma noite escura; Miguel internara-se pelo cacaual e caminhava silencioso; a luz vacilante do archote apenas clareava alguns passos adiante dele; as aves adormecidas nos galhos das árvores fugiam espavoridas à sua aproximação; por vezes

> o agudo sibilar das cobras e o uivo longínquo da onça faziam-no apressar o passo: apesar de sua coragem, Miguel não tinha diferença do tapuio (Souza, 1973, p. 27).

O cacau, em sua plantação e ciclo dentro do interior amazônico, torna-se assim um marco nas relações humanas que permeiam a vida nas comunidades e como fonte de proteção e abrigo às determinadas formas de vida animal em meio aos sons que esta mesma vida anuncia. Na noite escura, a plantação do cacau se torna um labirinto em que o personagem ao caminhar pelo espaço, observa que este também é uma fonte de perigos. Como parte intrínseca das propriedades rurais de Óbidos, o autor retrata ainda que "o sombrio cacaual comunicava o sítio com as outras propriedades vizinhas, e por trás da casa uma lagoa de agua negra, criada por um braço do Amazonas, e cercada de aningais cerrados, formava o fundo do quadro" (Souza, 1973, p. 1).

Inglêz de Souza insere n'*O Cacaulista* sua função de fornecer elementos essenciais para o cotidiano dos habitantes da Amazônia, assim o narrador descreve que "[...] os moleques corriam pelo cacaual à procura de ramos secos que deviam alimentar a fogueira que se tinha de fazer no terreiro, onde os escravos haviam obtido permissão de dançar" (Souza, 1973, p. 47). O escritor ingleziano traz ainda em sua escrita, o processo escravista dentro do sertão amazônico, onde a existência e submissão do africano eram quase inexistentes nos relatos históricos da época, e a força braçal africana estava presente nos diversos ramos econômicos do sertão amazônico (Barros; Paulino, 2020).

A busca feita entre os pés de cacau reforça mais ainda a importância deste para a rotina ribeirinha, da

mesma forma que o cacaual é utilizado como local propício para debates e resoluções de conflitos: "no dia do encontro do tenente com o padre no cacaual" (Souza, 1973, p. 75). Neste sentido, Souza ainda demonstra que o cacau também serve de cenário romântico para encontros de dois jovens em meio às plantações, onde a inocência destes se transforma em momentos alegres, de carinho e cumplicidade. Conforme Souza (1973):

> Por diversas vezes tentara o rapaz ir à casa do tenente a ver se falava com a Rita, mas o Ribeiro parecia que adivinhava o seu intento, porque não arredava o pé da varanda. Miguel punha a espingarda ao ombro e metia-se pelo cacaual com o fim, dizia, de matar alguns papagaios que estragavam o cacaual; mas só o que queria era ver se lhe era possível encontrar trepada em alguma árvore, como dantes lhe acontecia (Souza, 1973, p. 122).

Assim, o cacau revela-se por meio da literatura romanesca não apenas como uma produção e mercadoria comercial, mas como parte essencial do cenário que compõe o romance analisado. Os cacauais, situados ao lado dos sítios e fazendas, se tornam acessíveis integrando a economia à vida familiar e como meio onde os diversos tipos de relação humana se constroem permitindo assim, diálogos e reconciliações, reforçando a ideia de que o elemento mediador das relações sociais é o cacau amazônico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao articularmos história e literatura, percebemos que o sertão se torna um espaço simbólico de disputas, alianças e de resistência. A *droga do sertão* - o cacau,

constitui-se para além de uma simples mercadoria valiosa: é símbolo amazônico que integrou redes de comércio de trocas e negociações que transformaram a economia e a cultura dos sertões. Por isso, suscitamos essa análise para muito além de um simples produto. Aqui procuramos resgatar fragmentos da vida amazônica, onde nos sertões se constroem, se negociam e se transformam o território.

O cacau amazônico é história e memória do povo amazônida, em sua internalidade, e assim, observamos como as sobrevivências estão interligadas à fruta. O romance escolhido mostra como os cacauais se posicionam com elementos essenciais aos modos de vida da região ribeirinha em seus variados contextos. Entender que a economia da região dependia da coleta do cacau, só reforça a compreensão de que habitantes locais mantinham suas experiências e vivências em harmonia com a natureza, ainda que a História construída sobre o sertão amazônico tenha sida escrita revelando opressão, exploração e obrigação, as memórias e narrativas que um escritor amazônida apresenta ao público leitor são documentos sociológicos que refletem os modos de vida local.

Assim, ao debruçarmos diante dos sertões brasileiros e a influência dos recursos naturais no enredo, somos levados a um reconhecimento da importância do produto como elo entre resistência e identidade. O cacau amazônico, tanto na História quanto na Literatura, não recebe apenas o valor econômico, mas traz como ponto de partida toda a resiliência e detalhes culturais do sertão amazônico. A compreensão tecida nesse estudo nos convida a valorizar as vozes a história que nos permitem um conhecimento sobre a produção do cacau amazônico, instigando um olhar atento sobre a realidade do povo do sertão amazônico.

REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1968.

BARROS, Eloísa. A.; PAULINO, Itamar. R. Memória coletiva e afirmação identitária: entre invenções e desinvenções da história afroamazônica. *Kwanissa*, São Luís, n. 6, p. 102-117, jul/dez, 2020.

BENCHIMOL, Samuel. *Amazônia:* um pouco-antes e além-depois, Manaus: Editora Umberto Calderaro, 1977.

BOLLE, Willi. Representação do povo e invenção de linguagem em Grande Sertão: Veredas. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 352–366, 1º sem. 2002. Disponível em: https://periodicos.pucminas.br/scripta/article/view/12413. Acesso em: 6 ago. 2025.

BONILLO, Pablo Ibáñez. Resistencias y territorialidades indígenas en las fronteras de la Amazonía ibérica a mediados del siglo XVIII. *Fronteras de la Historia*, Bogotá, v. 29, n. 2, p. 140–169, jul./dez. 2024. Disponível em: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2027-46882024000200140. Acesso em: 14 ago. 2025.

CHAMBOULEYRON, Rafael. A prática dos sertões na Amazônia Colonial (século XVII). *Outros Tempos*, v. 10, n. 15, 2013. ISSN 1808-8031. Disponível em: https://www.outrostempos.uema.br/index.php/outros_tempos_uema/article/view/256. Acesso em: 9 ago. 2025.

DIAS, Camila Loureiro. *Produção agrícola e extrativismo:* as drogas do sertão e a Amazônia Colonial Portuguesa. CHAMBOULEYRON, Rafael. Centro de História da Universidade de Lisboa, 2023.

LIMA OLIVEIRA, R. L. Grande Sertão: Veredas: o retrato alegórico do Brasil. ***Revista de Ciências Humanas***, Viçosa, v. 19, n. 1, 2020. Disponível em: https://periodicos.ufv.br/RCH/article/view/9194. Acesso em: 9 ago. 2025.

LOUREIRO, Antonio José Souto. *O Amazonas na época imperial*. 2. ed. Manaus: Editora Valer, 2007.

NEVES, Auricléa Oliveira das. *A Amazônia na visão dos viajantes dos séculos XVI e XVII:* percurso e discurso. Manaus: Editora Valer, 2011.

PAULINO, Itamar Rodrigues. *Entre a criação literária e o conhecimento:* aproximações epistemológicas e estéticas na obra de Hermann Broch e as três faces da degradação dos valores humanos. 2014. 165 f. Tese (Doutorado em Literatura) - Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

PINTO, Juliene Cristian Silva. O olhar francês sobre o Brasil do século XVI**.** *Veredas da História*, Salvador, ano VI, ed. 1, p. 54–67, 2013. ISSN 1982-4238. Disponível em: https://periodicos.ufba.br/index.php/rvh/article/download/48694/26396. Acesso em: 13 ago. 2025.

POMPEU, André José Santos. A economia das drogas do sertão na Amazônia colonial (primeira metade do século XVIII) / The economy of spices and beverages in the backlands of the Amazon during the colonial period (first half of the eighteenth century). *História e Economia*, São Paulo, v. 27, p. 17–33, 2023.

POMPEU, André. Disputa pelo sertão colonial de uma Amazônia ibérica: o caso das drogas do sertão (séculos XVII e XVIII). *Fronteras de la Historia*, Bogotá, v. 29, n. 2, p. 92–117, jul./dez. 2024. Disponível em: SciELO. Acesso em: 11 ago. 2025.

RODRIGUES, Roberto Martins. *A Amazônia Paraense*. Belém: Karton, 1982.

ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas.* 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ROSÁRIO, José Ubiratan. Amazônia, processo civilizatório: apogeu do Grão-Pará. Belém: Universidade Federal do Pará, 1986.

ROSENFIELD, Kathrin Holzermayr. Reflexões em torno do Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa. *O Eixo e a Roda,* Belo Horizonte, v. 12, 2006. Disponível em: https://www.google.com/search?q=https://periodicos.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/27947. Acesso em: 01 ago. 2025.

SOUZA, Herculano Marcos Inglês de. *O Cacaulista.* Coleção Cenas da Vida do Amazonas. Belém: UFPA, 1973.

A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO SOCIOLINGUÍSTICO, DO "ETHOS" FEMININO TRANSGRRESSOR E SEU PROTAGONISMO EM "A PRISÃO", DE ASCENDINO LEITE



Felipe Pereira Batista
Doutorando em Literatura e Interculturalidade (Universidade Estadual da Paraíba - UEPB). Romancista e pesquisador do Grupo de Pesquisa BET: *Benditas Escritas Transgressoras* (CNPq/UEPB). @bet.uepb.
E-mail: felipeletras1987@gmail.com

Simone Marinho
Doutora em Filosofia (Universidade de Coimbra). Professora Permanente do PPGLI/UEPB e do Curso de Filosofia (UEPB). Coordenadora do Grupo de Pesquisa BET: *Benditas Escritas Transgressoras* (CNPq/UEPB).
E-mail: betpesquisa@uepb.edu.br



DOI: 10.56372/desleituras.v14i14.213

Resumo: Este artigo pretende analisar a obra *A Prisão* (1969), de Ascendino Leite, e compreender os elementos que a compõem: a seca, o espaço geográfico, as influências históricas e as dicotomias de gênero, raça e condição social de um Nordeste de outrora. Colabora-se, ainda, com o entendimento da construção do ethos feminino que diz respeito à mulher sertaneja que rompe os padrões patriarcais: a mulher que luta contra as agruras da seca, do mandonismos, assim como as dificuldades de ser mulher no sertão do início do século XX. A pesquisa deu-se por meio de estudo bibliográfico de cunho analítico e faz o uso de teóricos como Perrot (1991), Del Priore (2022), Chiappini (1995), Albuquerque Jr (2011), entre outros, abrindo diálogos do referido aporte teórico com o romance observado para uma melhor compreensão do modo como o fictício é um reflexo à construção discursiva de uma identidade social e regional.
Palavras-chave: *A Prisão*. Literatura Regional.Sertão brasileiro. Mulher.

Abstract: This article analyzes Ascendino Leite's work *A Prisão* (1969) and understands its constituent elements: drought, geographic space, historical influences, and the dichotomies of gender, race, and social status of a bygone Northeast region. It also contributes to understanding the construction of the feminine ethos that pertains to the backlands woman who breaks patriarchal patterns: the woman who fights against the hardships of drought, bossiness, and the difficulties of being a woman in the brazilian outback of the early 20th century. The research was conducted through an analytical bibliographic study and draws on theorists such as Perrot (1991), Del Priore (2022), Chiappini (1995), Albuquerque Jr. (2011), among others, opening dialogues between the aforementioned theoretical framework and the observed novel for a better understanding of how fiction reflects the discursive construction of a social and regional identity.
Keywords: *A Prisão*. Regional Literature. Brazilian outback. Women.

INTRODUÇÃO

O Nordeste[1] e todos os seus excêntricos elementos – culturais, geográficos, históricos dentre outros – têm sido, no vasto percurso das produções de ficções regionalistas, um conjunto de indispensáveis contribuições para que obras que compõem essa corrente literária cristalizem-se por entre os anais do grande corpo da literatura brasileira. Segundo Chiappini (1995, p. 155), "a literatura regionalista vincula-se a obras que expressam regiões rurais e nelas situam suas ações e personagens, procurando expressar suas particularidades linguísticas".

As peculiaridades forjadas através de dicotomias fazem das obras de cunho regionalista verdadeiros espaços de conflitos, uma arena onde as disparidades dizem, por si, a forte conjuntura que é o sertanejo e que vence as dificuldades físicas e abstratas impostas por um destino árduo. Se o ser humano é o fruto do meio no qual está inserido, podemos afirmar que a obra *A Prisão* (1969) é um reflexo de todas as vivências e devires que o autor teve ao longo da vida. Nascido no alto Sertão da Paraíba, em 1915 (ano da terrível seca que quase esfacelara o Nordeste), Ascendino Leite traz na alma os estigmas da vida modesta, a visão de uma geografia composta por uma paisagem tosca e árida e habitada por uma sociedade cujas crenças e valores são agregações ortodoxas e segregadas por classe social, gênero e raça.

Deste modo, o autor consegue descrever em suas obras o que há de mais inviolável no indivíduo sertanejo – a sua qualidade louvável de ser invergável, forte como as

1 Apesar de nos referirmos ao "Nordeste", entendemos que este se configura enquanto múltiplo e diverso.

baraúnas, resistente como as caatingas: forte, antes de tudo, como diz Euclides da Cunha em *Os Sertões*. Tal abordagem está em consonância com o que diz Cândido (2006, p. 23), já que, para ele, "arte exprime a sociedade": podemos ver no texto de Ascendino a descrição de mazelas, rudezas e adversidades que dizem tanto de um sertão que habita, apenas e atualmente, nas páginas dos romances.

Afirmamos que a obra em pauta é um romance de extrema característica reflexiva, soturna e mediativa isso é mostrado através da introspecção que emoldura o romance, se levarmos em conta a teoria de Mello (2009, p. 244) quando afirma que "o monólogo interior evoca o fluxo ininterrupto dos pensamentos que atravessam a alma da personagem" expostos em uma complexidade semântica e não-linear cujo fluxo de consciência se faz presente do início ao fim. São os conflitos internos das almas irrequietas de um romance cuja introspecção, fluxo de consciência e não-linearidade fazem da obra um arsenal de complexidade e subjeções, ladeando *A Prisão* com cânones de autores como William Faulkner, Virgínia Woolf e James Joyce.

A obra contextualiza-se, no que se refere ao espaço e tempo, em um suposto Nordeste de meados da década de trinta, momento em que a região sofre as ebulições de secas reincidentes e sequelares, das opressões de um poderio que brota do coronelismo e do banditismo na figura do cangaço, da política conflituosa que abre as portas para uma Revolução que refletiria em todo o país – a Revolução de 30. Dito isto, buscamos compreender as marcas da opressão através do tripé opressivamente significativo na história do Brasil e, em destaque, do Nordeste: posses, raça e gênero e a maneira como o sertanejo é oprimido por essas divisões cujas consequências ecoam

ainda hoje na sociedade e refletem de modo prejudicial nos âmbitos sociais.

O negro é inferiorizado na figura de Manuel Preto, criado do abastado Arnaldo; a diminuição do pobre diante do rico, visto nas imposições do coronel para com Hipólito, o humilde sertanejo e morador de suas terras, além da aviltação da figura feminina pela garra do machismo e suas imposições limitadoras, representada no matrimônio - rompido pelo adultério – entre Hipólito e Celeste. Segregações sociais tão citadas por Freyre (1987) na sua icônica obra *Casa-Grande e Senzala*.

Ademais, buscamos retratar, através da análise do comportamento adúltero da protagonista Celeste, a construção do *ethos* transgressor feminino e as minúcias que compõem o universo da mulher que rompe padrões. Para tal, serão utilizados aportes teóricos como Perrot (1991) que relaciona a vida privada feminina e a literatura, Del Priore (2020), que explora a junção *mulher* e *sertão* e Morais (2010), que ressalta ser a mulher transgressora que migra de simples objeto de distração para participante de uma sociedade na qual ela deve ser atuante.

Esse estudo será composto por quatro tópicos – todos urdidos à obra *A Prisão.* No primeiro, faremos uma abordagem da Literatura Regionalista; no segundo, discutiremos o espaço, o tempo, a narrativa e seus elementos; no terceiro, as marcas da opressão – Posses, raça e gênero. No quarto e último, salientaremos a representação da mulher transgressora e a construção do *ethos* feminino através da protagonista Celeste. Seguem-se as considerações finais e o aporte referencial usado para fundamentar a nossa escrita.

A LITERATURA REGIONALISTA

A Literatura regionalista é, sem sombra de dúvida, a constância de um dialogismo entre uma obra literária e os componentes sociais usados para construção do pano de fundo da obra ficcional. Na narrativa, muito se diz sobre os elementos essenciais a uma obra regional; muito é dito através dos textos que compõem essa corrente literária. Chiappini nos diz, de modo consonante com a ideia defendida aqui, que:

> Regionalismo na literatura, como tema de estudo, constitui um desafio teórico, na medida em que defronta o estudioso com questões mais candentes da teoria, da crítica e da história literárias, tais como os problemas do valor; da relação entre arte e sociedade; das relações da literatura com as ciências humanas; das literaturas canônicas e não-canônicas e das fronteiras movediças entre clãs (1995, p. 155).

É a obra literária quem mostra ao leitor de outras regiões as características de uma região, até então, ignota. Ambientado no Nordeste, *A Prisão* traz o áspero sentimento da vida sofrida, a descrição das plagas afogueadas pelo sol calcinante, os panoramas alaranjados que fazem alusão à angústia das personagens – o espaço com total representatividade do estado de espírito de cada um deles. Embora não haja a especificação do lugar onde a trama se passa, é o Nordeste séquido e desolado pela estiagem que ocupa toda a geografia da obra: "Seus olhos fixavam os morros distantes, despidos de vegetação, agressivos e severos que empobreciam a paisagem[...] Não bulia uma folha na manhã batida de sol" (Leite, 1995, p. 15).

A lugubridade do espaço ao redor, ao se enlaçar à lugubridade dos personagens, amplia, na obra, essa

atmosfera de angústia e inquietação fomentados pelos monólogos que ali se fazem ouvir. Seca e desalento dialogam em várias passagens do romance, deixando evidente como o texto revela a interligação entre sujeito e ambiente – grande característica do romance regional. O aspecto estético de uma aridez indomável, representada por uma vegetação esturricada e sem atrativo é uma característica da obra de Ascendino e de tantas outras obras de cunho regionalista. As obras "interioranas", ainda na segunda década do século XX, assumem espaço no âmbito da literatura nacional, mantendo em si as peculiaridades históricas, geográficas e culturais, criando o Centro Regionalista do Nordeste, como afirma Santini:

> O fato é que o Grupo Regionalista do Nordeste, embora sem grande repercussão na imprensa da época, apresentava uma contraface do Modernismo heroico de 22 ao colocar em cena uma realidade diversa daquela que fomentara o movimento modernista em um espaço geográfico que se reconhecia como edificado sob o signo da modernidade: a criação do Centro Regionalista do Nordeste marca, portanto, a tentativa de quebra da hegemonia cultural do eixo Rio-São Paulo, fixando hábitos e tradições responsáveis pela definição do homem nordestino e pelo lugar que lhe era dado na esfera social (Santini, 2014, p. 118).

A obra em foco gira em torno de um triângulo, o qual podemos chamar muito mais do que amoroso: é fatídico, conflituoso e reticente. O casal de simplórios sertanejos – Hipólito e Celeste – que tem a quietude física e psicológica de suas vidas abalada pela chegada de um terceiro elemento na sua casa, entrega-se aos conflitos psicológicos que Ascendino narra com maestria e onisciência. Amor, desapego, desgaste marital e desejos extraconjugais movem a trama e evidenciam o que faz fervilhar a existência

de cada personagem que compartilha do mesmo miolo do problema: a inconsequência do proibido.

Arnaldo, um dos personagens protagonistas do romance, ao acordar de seu primeiro pernoite na casa que lhe abriga, é impactado por uma manhã de sol tépido, como um prelúdio dos dias solitários e monocromáticos que ali viveria: "a manhã veio sob a flama de um sol vigoroso e calcinado que o lembrava em silêncio um rosário infinito de flagelos; desprendia-se um vapor de fornalha (Leite, 1995, p. 62).

São nas entrelinhas do romance de Ascendino que se percebe a estrutura do regionalismo, a realidade cultural, social e local interiorana entrelaçada ao que é criado pelo autor, fazendo o uso de nomes de objetos, comidas, costumes, fauna, flora e comportamentos peculiares ao sertanejo e essa concepção dialoga claramente com Chiappini (1995) quando diz que:

> Em qualquer dos casos, o grande escritor regionalista é aquele que sabe nomear, que sabe o nome exato das árvores, flores, pássaros, rios e montanhas. Mas a região descrita ou aludida não é apenas um lugar fisicamente localizável no mapa do país. O mundo narrado não se localiza necessariamente em uma determinada região geograficamente reconhecível, supondo muito mais um compromisso entre referência geográfica e geografia ficcional (1995, p. 158).

Isso é nítido quando o autor descreve a indumentária interiorana de Hipólito, as couraças penduradas pelos tornos das paredes (o gibão - a roupa da lida do homem do sertão), a cultura do preparo da terra para o plantio através da coivara, a noite alumiada pelas luzes da lamparina, a quietude de um sertão longínquo em geografia e

tempo histórico). Há total segurança do que se é narrado, por parte do autor, ao percebermos a familiaridade com que Ascendino troca de voz – entre narrador e personagem – dando espaço aos interlocutores, despindo-se de sua escrita formal e dando espaço à expressão regional, próprio do nordestino de meados do século passado, tal qual diz Chiappini:

> O regionalismo está presente aí, sobretudo na exploração de dados físicos, ambientais e linguísticos, sentindo-se o tempo todo a presença do autor tentando explicar ao leitor de fora o significado das palavras, gestos e costumes que este desconhece (1994, p. 689).

Ascendino utiliza o cenário da natureza como ferramentas simbólicas dos estados emocionais e significados dos comportamentos das personagens: a atmosfera do sertão bravio nas decisões de Celeste, os tons monocromáticos da caatinga nas incertezas de Arnaldo; o mistério das plagas adustas, a calmaria dos ocasos e auroras que são descritos por Ascendino como um meio de evidenciar as sensações turvas da trama que se destrincha de modo subjetivo.

A simbologia é, sem dúvida, um componente da trama. Embora a trama explore muito mais as nuances psicológicas - pelas quais o leitor adentra no intrínseco das personagens -, *A Prisão* se alarga em claridades, nasceres de dias, poentes lúgubres.

Toda essa flora que resiste às estiagens é associada à bravura das personagens que estão, a todo momento, digladiando contra si mesmo, matando-se e renascendo com as intempéries como a caatinga.

TEMPO, ESPAÇO, NARRATIVA E SEUS ELEMENTOS EM *A PRISÃO*

O tempo é abstruso, assim como tantas outras informações que só são ditas de modo subliminar nas entrelinhas do romance. Não há especificidade da época, do local (cidade ou vila), ano ou década. Em alguns momentos, Ascendino deixa subtendido que a trama está inserida no limiar do século XX, mais precisamente na década de trinta e isso é perceptível quando, no capítulo V, Arnaldo é insultado pelos seus inimigos sob a alcunha de "Perré":

> Primeiro, ouviu o insulto [...] como a influência do pai ante seus inimigos e partidários. - Perré! Olá, seu filho da... - Perrepista não era [...] detestava aquela designação que o espírito da rivalidade política, concentrado também nas consciências mais imaturas, terminara transformando-a numa espécie de labéu" (Leite, 1995, p. 49).

Para Joffily (1979, p. 262) a expressão "Perré" ou "Perrepista" era a alcunha cujos aliados do partido do, até então, Presidente da Província paraibana, João Pessoa, chamavam os inimigos partidários aliados ao maior líder dos coronéis do sertão da Paraíba – o coronel José Pereira de Lima, que encabeçou a icônica guerra de Princesa, em 1930. *Perré* era a pecha alusiva ao sobrenome do revolucionário: Pereira.

A não especificidade do tempo é a prova cabal que o escritor concentra sua ênfase aos pormenores do mundo intrínseco das personagens. Ao mundo extrínseco, apenas nuances de passagens físicas, descrições superficiais. A exploração do psicológico de cada personagem, seus monólo-

gos e seus conflitos espirituais dão-nos noção de que o autor faz o uso do fluxo de consciência, no qual se busca descrever o percurso psicológico do personagem em desenfreadas intuições, além da rota não-linear que a trama segue: o fluir desenfreado dos conflitos internos que vêm e vão.

A não-linearidade é outro elemento visto na obra de Ascendino. A trama não segue um percurso progressivo, de fatos que desencadeiam em harmoniosa continuidade. O narrador leva-nos do presente ao passado, rompendo a sequência cronológica com saltos, antecipações e retrospectivas, como afirma Silva (2020) ao referir-se à estrutura de um texto não-linear.

A obra inicia-se com Arnaldo já acolhido na casa humilde de Hipólito, daí, supõe-se que algum crime foi cometido. Seguindo a trama, já no capítulo IV, o autor descreve a raiz de todos os males, o motivo pelo qual o filho do coronel tivera que se esconder nos esmos da fazenda de Hipólito.

A narrativa de *A Prisão*, densa e quebrada, assemelha-se, nesse *páthos* de fluxo mental, às obras *Crime e Castigo* (1866), de Dostoiévski, e a icástica obra de Guimarães Rosa: *Grande Sertão, Veredas* (1956) e todas elas expressam com nitidez o que diz Machado sobre fluxo da consciência (1999):

> O fluxo da consciência na ficção se prende especialmente ao lado psicológico do personagem, quer pronunciado por ele mesmo, por outro personagem ou por outro recurso impetrado pelo narrador para exteriorizar o conteúdo existente na consciência do personagem (1999, p. 16).

Tal fluxo aparece no romance, inicialmente, pelas reflexões de Arnaldo e todas as vicissitudes que passam

a reger a sua vida – seu estado de espírito, as angústias, incertezas do seu destino. Todas as coisas que compõem o extrínseco são insignificantes: "[...] ainda assim, preferia-a àquela sensação de infelicidade, de fraqueza, de impotência, que lhe vinha gotejando n'alma" (Leite, 1995, p. 53).

Em Celeste, a mulher protagonista da obra, traços de fluxos e conflitos internos são expostos quando a paixão por Arnaldo desabrocha: ela passa a sentir-se deslocada naquele universo de incompreensões e, desse modo, o personagem vai sendo-nos apresentada através de seus monólogos e indagações quando o autor diz que "pensava antes de modo diferente. Considerava, talvez, nessa impressão, a insidiosa estabilidade do mundo em que vivia, o tão pouco ou quase nada que, em sua existência [...] se havia produzido para decompor seus mais íntimos sentimentos pessoais e inconscientes" (Leite, 1995, p. 69).

A onisciência de Ascendino torna a obra um vasto espaço de reticências. O passeio vocabular da voz narrativa toma espaço através de uma linguagem tomada de saudosismos. A própria semântica da palavra que intitula a obra é uma alusão à vida prisioneira que cada personagem, enjaulado em grades diferentes, padece.

O título refere-se, em suma, a aprisionamentos físicos e psicológicos: a prisão de uma delegacia que Arnaldo escapara, mas que não passaria ileso à sensação de confinamento na casa lúgubre do casal sertanejo; a prisão abstrata, em forma de limitações, desejos reprimidos e amarguras: "Escapara da prisão na cidade. Mas estava sob a guarda de Hipólito. Outra prisão [...] estava mesmo condenado àquele destino ingrato, por azar ou, simplesmente, pela perversidade organizada" (Leite, 1995, p. 61).

Linguagem tomada de saudosismos, cuja descrição do espaço terroso, tomado de cores quentes aguça, então, a sensação de vazio e inquietação. Personagens de espíritos irrequietos, reticentes. Como assevera Afrânio Coutinho, em comentário da referida edição da obra utilizada como corpus: "o grande personagem do livro é a solidão, uma solidão palpável com vida, que tudo abafa e domina, que faz gemer e sofrer os personagens [...] deixam-se mergulhar dentro de sua própria alma, e aí ficam a remoer problemas, com uma perfurante capacidade de se devorarem". É a auto corrosão espiritual, salpicada de pensamentos desconexos e de uma busca constante por uma razão pela existência que os personagens oscilam entre o momento existente e o inexistente através de solilóquios profundos.

Quando Arnaldo começa a tomar familiaridade do espaço da casa de Hipólito e Celeste, brota uma sequência de silêncios que dialogam e que causam ecos barulhentos no âmago de cada um dos personagens. A priori, Arnaldo vaga pela casa como espectro, como se não fosse visto por quem lá habita; é ignorado pelo sertanejo rude que, a todo tempo, mostra-se incomodado com a presença do filho do coronel, sempre em sobrolhos, deixando sem respostas as indagações feitas por Arnaldo.

Ascendino leva-nos, a todo tempo, a dar mergulhos abissais nos interiores de seus personagens, a ver de perto os desassossegos. Na visão de Azevedo (2011), o fluxo de consciência não se refere apenas a uma técnica narrativa, mas a uma perspectiva sobre a consciência moderna do ser humano que não é interditada por nenhum tipo de censura lógica ou racional: refletindo os sentimentos, as fantasias em total fluidez ininterrupta.

Azevedo (2011) ainda chamaria de romance de introspecção a obra que, assim como *A Prisão*, evoca esse fluxo ininterrupto de pensamentos, a inadaptação ao espaço que lhe é oferecido – como é o caso de Arnaldo enquanto habita a casa de Hipólito – e as angústias instauradas na psique do personagem: gestos que denunciam, silêncios que delatam, solidões que acompanham mais que enxurradas de multidões.

Notamos, ainda, a total ausência de religiosidade ou de uma ligação qualquer dos personagens com figuras que representam - para o sertanejo desolado pelas intempéries da vida - uma espécie de acalanto: nada de rogos e súplicas entre seres vivos e elementos do mundo espiritual. É de modo cru, apático e descrente que Ascendino descreve suas personagens durante toda a obra.

A palavra "sertão", embora não seja citada amiúde na narração, tem um peso bastante significativo – um sistema semiológico, como diz Cavalcante Proença, na 11ª edição de *A Bagaceira*, em seu minucioso comentário referente à obra de Zé Lins sobre o peso múltiplo da palavra *sertão*: um complexo fitossociogeográfico e, ainda, se decompõe nos atributos heroicos de sua gente – amor à liberdade, honra e bravura." (Proença, 1987, p. XXXI). O sertão é recontado nas palavras de Ascendino com bastante discrição:

> O crepúsculo a cair lento, exausto, seria o ponto de intercessão entre a visão diurna e a queda das sombras arruinadas ocultando o dorso daquele mundo ominoso e triste [...] aqueles montes pareciam reunir-se agora num maciço único que uma poderosa corrente, em rotação, reduzisse aos poucos a um amontoado de destroços. Dispunham-se em fila, uma cadeia de armadilhas traiçoeiras, num ponto indeterminado da noite para colher o nada (Leite, 1995, p. 36).

O poder do uso da síntese em *A Prisão* enriquece a obra: cabedais linguísticos e literários que fazem do romance um conjunto multifacetado. A geografia e suas paisagens, as nuances do amor e dos conflitos descritos, eufemisticamente, através de solilóquios e narrações cuja onisciência torna reentrante e acentuado o mergulho na ficção.

POSSES, RAÇA E GÊNERO: MARCAS DA OPRESSÃO EM *A PRISÃO*

Há, na narração, a presença da disparidade entre senhor e criado, representados no breve diálogo entre Arnaldo e Manuel Preto, a mantença da hierarquia opressora entre branco que manda e negro que é mandado: resquícios de um Nordeste escravocrata cuja mão negra fora o sustentáculo da cultura financeira, a produtora dos vastos cultivos e o negro que, embora alforriado, seguira submisso ao branco.

Para tal corroboração, Freyre (1987) diz que "a contribuição dos negros é muito maior que a do esforço físico: O negro deu fundamental contribuição cultural, técnica, vestuária e alimentar". Isso é evidente na fala de Arnaldo ao obrigar Manuel Preto, seu criado afro, a levar o bilhete a Lourdes: "vai... vai, negro besta! Deixa-te disso! Leva-lhe este bilhete! Diz a ela que sou eu quem manda. Vai!" (Leite, 1995, p. 30).

A hierarquia da figura do coronel representada no pai de Arnaldo que usa de sua influência e poderio para poupar o filho da morte, em querelas sanguinárias, enviando-o para o rancho de Hipólito, é o estereótipo do maior portador de posses, cabedais e poderio no Nor-

deste patriarcal de até meados do século XX; enquanto Hipólito é a fiel figura representativa do sertanejo pobre e submisso aos grandes latifundiários, encabrestado por um corte de gleba, proteção e apadrinhamento.

O Nordeste de Ascendino é contextualizado em termos históricos - rixas políticas que atingiram Arnaldo; o uso da palavra "negro besta" como pecha ao negro; a mulher coisificada na figura de Celeste - cujo reflexo das segregações do século XIX ainda cintila em fulgores estúpidos, tornando o Nordeste "uma terra de modo de vida excêntrico para o Sul", como afirma Del Priore, ao afirmar que "se gestou uma sociedade fundamentada no patriarcalismo. Altamente estratificada entre homens e mulheres, entre ricos e pobres, entre brancos e caboclos" (Del Priore, 2020, p. 242).

CELESTE – A MULHER TRANSGRESSORA E O ADULTÉRIO

A mulher que rompe padrões e usa o adultério como machado para fazer ruir a fibrosa madeira do machismo patriarcal não é algo citado, exclusivamente, nas obras de cunho regionalista. Os grandes cânones literários já faziam referência a esse perfil feminino como, por exemplo, a *Capitu* de Machado de Assis, a *Anna Karenina* de Tolstoi, a *Luísa* de Eça de Queirós ou a *Emma Bovary*, de Flaubert.

No decorrer dos séculos, a mulher foi posta na berlinda por crenças e dizeres acusadores: o sexo feminino tem sido o portador dos emblemas tidos por polêmicos, como diz Escolástica (1995). Celeste mantém o estereótipo da mulher nordestina que está fadada às

amargas limitações do casamento e às obrigações domésticas. As primeiras aparições da protagonista feminina na obra de Ascendino é, justamente, a cumprir seus afazeres – as fainas da cozinha e dos currais com animais de pequenos portes.

A Celeste não é dada fala munida de poder ou decidibilidade; é o espectro que vaga pela casa como o ser que, subestimada pelo sexo masculino, nada mais faz a não ser o que é mister às mulheres da época: cuidar da casa, do marido e de manter erétil sua integridade enquanto cônjuge. No entanto, é a paixão paralela que a impulsiona a transgredir o lugar-comum no qual são postas as mulheres da literatura regional.

Outrossim, há as que rompem as limitações do universo tosco e regional como a protagonista Soledade de *A Bagaceira*, a egrégia *Luzia-Homem*, de Domingos Olímpio ou, então, a heroína *Maria Moura*, de Rachel de Queiroz: exemplos fortíssimos de mulheres caminhantes além da margem traçada pelo patriarcalismo.

A transgressão sexual feminina chacoalha os alicerces de uma sociedade pudica, cujo sistema patriarcal impera ainda mais nos rincões do país, nos quais a lei do sertão outorga à mulher a insígnia de dona de casa, parideira, autômata de seu marido, castrada da revelação de seus desejos sexuais.

Consoante a isto, Badinter (1986 apud Morais, 2010, p. 1036) afirma:

> A mulher vivia numa sociedade patriarcal e misógina, na qual, para o homem [...], ela tinha, triplamente, o status de objeto. Ao mesmo tempo, ela era um instrumento de promoção social (casamento por interesse), eventualmente, um objeto de distração e um ventre do qual se tornava posse (2010).

Se, para a mulher brasileira de meados do século XIX tolerar a conjuntura de ideologias machistas e patriarcais era-lhes a mais árdua missão, à mulher do sertão nordestino era muito mais mordaz compor o caloso *ethos* de fêmea coisificada. Com a paixão, Celeste passa a sentir a necessidade de abrir-se mais diante de quem tocava-lhe a alma; tomada por curiosidades, devaneios e o gosto pelo desconhecido pecado do sexo paralelo que ia dando-lhe novas cores e, assim, a protagonista entrega-se, de modo silencioso e interno, ao êxtase prazeroso do desconhecido.

A partir dos diálogos de Celeste e Arnaldo, Ascendino retoma o uso da natureza como componente ilustrativo de sua narração. Dessa vez, não mais usando a lugubridade monocromática terrosa da paisagem para referir-se às angústias e temores de seus personagens: a linguagem que toma ritmo naturalista passa a usar a paisagem e suas belezas como alusão aos deliciosos devaneios que ela passa a usufruir ao envolver-se com Arnaldo: "pelas frestas do teto, viram a luz que anunciava o dia, a luz cinzenta que mais tarde se tornaria brilhante, ardente, implacável" (Leite, 1995, p. 137).

A narrativa toma, de forma muito sutil, um corpo mais erótico e uma Celeste desatada de seus atavios opressores que se mostra mais vívida, alargando-se com a invasão dos desejos proibidos. Sentira-se, definitivamente, desvirginada pelo seu amante. Antes, o coito com o esposo era nada mais do que cumprir as obrigações de esposa: é o sexo com Arnaldo que a faz sentir-se mulher:

> Como poderia Celeste ocultar a si mesma que era virgem antes dele? Virgem, virgem, virgem – dizia-se no fundo do ser. Admirável surpresa: descobrira-se. Antes fora tocada inutil-

> mente – uma, duas, três vezes – por outro tipo de posse, caindo pesadamente sobre ela (Leite, 1995, p. 133).

Celeste rompia a mordaça imposta a todas as mulheres daqueles tempos conservadores, tendo em vista o que diz Del Priore (2020) ao assegurar que tais mordaças eram postas às mulheres ricas, pobres, cultas ou analfabetas, livres ou escravas do sertão. Não importava a categoria social: o feminino ultrapassava a barreira das classes, já que são chamadas de "mininu fêmea" ao nascer.

Quando Celeste aparece com as mangas do vestido recuadas até a altura das axilas, dá-se, subtendido, a entender o despertar do desejo de desnudar-se da figura tosca e circunspecta de mulher casada, empurrada pelos desejos e paixões que afloravam. O desejo pelo gozo e o recalque conflituam-se em Celeste que passa a impor, antes de tudo, para si mesma: "Certa tarde, Celeste apareceu no alpendre trajando um vestido de opalina que a remoçara extraordinariamente" (Leite, 1995, p. 93).

É possível usar a personagem adúltera de Ascendino como uma maneira de compreender como algumas mulheres do sertão que, escarificadas pelas durezas da vida, permeavam por caminhos contrários aos princípios em que foram criadas. Um exemplo disso era o cangaço, no qual, muitas moças entravam para os bandos no afã de uma vida mais tomada de liberdade. Outras, entregavam-se à prostituição para escapar da vida minguada de fome e miséria.

A própria protagonista de *A prisão* é citada como uma moça que viera de um passado duro e que fora "perdida e desgarrada [...] e que passara a comer o pão que o diabo amassou. Andando em meio a uma turba famélica,

pelos povoados e vilas do sertão, onde conheceu a miséria do homem" (Leite, 1995, p. 94).

Celeste é, então, a desconstrução do estereótipo da mulher contida, que sufoca a si mesma em nome de uma instituição matrimonial que muito mais oprimia do que comprazia. O processo desconstrutivo é exposto no momento em que ela atrai e se sente atraída por Arnaldo em uma noite esbranquiçada, nos seus braços. Através da técnica de deixar que os fatos marcantes não sobressaiam às entrelinhas, o autor utiliza uma escrita sutil, moderada, para dizer que é no sexo proibido que Celeste e Arnaldo se conhecem e conhecem a si mesmos: Celeste que se tinha como virgem e Arnaldo que, de fato e até então, era:

> Com Celeste, descobrira-se homem feito, desperdiçava sua energia nascente, ainda carregada das inocências da idade. Que novidade de corpo e instinto! Gozava e aprendia desajeitadamente, por certo; mas um prazer inesperado que, por isso mesmo, se transformava em afeição pungente (Leite, 1995, p. 134).

A mulher, embora oprimida, busca por espaços e voz que, mesmo que venha a contrariar a conduta patriarcal, o adultério é, para algumas, o único escape acessível, como afirmaria Perrot (1991). Celeste é a mulher que rompe o fio tênue entre o pudico e o libertino em nome do desejo e da liberdade – e isso diz muito das mulheres vanguardistas do limiar do século XX.

Inconsciente de toda a renovação que o mundo das décadas de 1920/1930 passava (os novos ares do Modernismo), a protagonista, mulher coisificada do sertão, é a composição da nordestina de outrora que, segundo Albuquerque Jr (2002, p.60) "vê na participação femini-

na nos espaços sociais uma decadência da sociedade patriarcal e desautorização masculina"

Decerto, a protagonista transgressora de Ascendino não fosse sabedora do espaço que a mulher tomava no âmbito social; vivia, deveras, a realidade de sentir-se um simples objeto de prazer e de faina. De modo geral, como ficcionista, Ascendino dá ao quase desfecho de sua trama lapsos textuais de uma Celeste arrebatada pelo invasor – de seu espaço físico, de seu corpo e de seus sentimentos: Arnaldo é triplamente invasor do espaço blindado de Celeste.

No entanto, de modo subliminar, o autor dá-nos pistas de que Arnaldo é um invasor – figurativo e literal – quando, na Terceira parte do livro, intitulada "O Mealheiro" (objeto usado para guardar moedas e cédulas) é, decerto, uma alusão à forma como Celeste entrega o seu íntimo ao amante. O mealheiro pode ser uma referência vaga e indireta à forma livre como ela mostra a Arnaldo algo que era valioso para Hipólito: o mealheiro e Celeste – posses de Hipólito.

No capítulo IV da referida parte, Celeste senta-se junto a Arnaldo e, abrindo o mealheiro, pousado sobre suas pernas, mostra-lhe as moedas de *mil-réis*, os tostões num enlevo imaturo de quem busca entreter o rapaz citadino, no afã de retê-lo ali, junto a si e a sua simplicidade:

> Não pretendia, decerto, pagar com aquilo nenhum prazer, nenhum contentamento, que acaso lhe desse. De modo inverso, parecia querer contrariar a solidão, forjar um divertimento amável. Tudo, entretanto, não passava de uma tolice entre as ressonâncias maiores dos seus mais genuínos sentimentos (Leite, 1995, p. 146).

A obra gira e constrói-se em torno do que o próprio autor chamara de "o triângulo do diabo". Todos os

conflitos psicológicos, todas as inquietações e sensações de fracasso ruminadas na alma dos três é o que move a trama: o adultério é *o calcanhar de Aquiles* de Celeste e Arnaldo e que, inevitavelmente, respinga no matrimônio com Hipólito. Tudo acena à ruína – desde a atmosfera da casa lúgubre ao uivo do cachorro que, para o nordestino, pressente tragédias e derrotas.

O adultério de Celeste engendra reflexões sobre ser mulher numa época que compunha uma sociedade arcaica e impositora de opressões e tabus. A prática adúltera da protagonista é uma resposta a toda e qualquer liberdade e reciprocidade em amor que lhe são podadas durante a vida. Para entender a opressão que as mulheres são submetidas, não basta deter-se ao campo matrimonial, mas também compreender a relação entre mulher *versus* família, sociedade, religião e cultura, como afirma Del Priore (2020).

Ascendino aniquila sua protagonista, vitimada pelas consequências de seus atos – mata-a, impiedosamente, como Tolstoi mata Anna Kareninna. É a mulher malcompreendida, reduzida à tragicidade cujo destino implacável os escritores masculinos impõem às suas protagonistas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise do livro de Ascendino Leite mostra-nos como uma obra regional pode estar de igual para igual com a literatura canônica. O romance de ficção de cunho regionalista em foco, fazendo o uso de recursos estilísticos assaz aprimorados, faz do livro do sertanejo um encontro de múltiplas impressões que o torna complexo e enriquecem sua escrita. Buscamos, inicialmen-

te, tecer urdiduras que unissem a obra estudada à corrente literária regionalista. Analisar uma obra é buscar, em sua construção, aspectos por meio dos quais, possamos compreender melhor a sociedade e as ramificações que a compõem.

O sertão tem sido um espaço de vastos elementos que fazem da literatura regional um contribuinte enriquecedor para melhores cognições do que é o sertanejo e todos os seus traços, *ethos* e ideologias. Diante disto, fica justificado o germinal deste estudo, tomando como impulso principal, para tal produção, a pouca proporção que a obra de Ascendino tem entre a nova geração e, em especial, nas produções acadêmicas e elevá-la na consciência de sua grandeza literária. Dar enfoque a uma obra de peso tão significativo, como essa, é alargar o cabedal de obras produzidas por literatos regionais que são tão majestosas como as obras canônicas: é ver tal cunho literário migrar do beco para o belo, como afirma Chiappini (1995).

Compreender o peso significativo da tríade que tanto sustenta a construção de um Nordeste vasto e complexo em suas culturas – o negro, o pobre e a mulher – é dar voz às minorias, sem as quais, o leque de componentes culturais, históricos e sociais não seriam tão múltiplos. Afunilando ainda mais a nossa visão analítica, enxergamos na figura da protagonista feminina, independente do desfecho destinado a ela, na pessoa de Celeste, quem mais expõe coragem, sensibilidade e destemor ao longo da obra, representando, de alguma forma, o *ethos* da mulher nordestina e, em especial, a mulher sertaneja tão icônica na história da região "inventada" do Brasil.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste*. Recife, Ed. Massangana, 2002.

AZEVEDO, Guilherme Zubaran. *O espaço do feminino no romance de introspecção brasileiro: a presença da mulher e do patriarcalismo em três romances de Cornélio Penna***.** Porto Alegre, 2011.

BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. 9 ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

CHIAPPINI, Ligia Moraes. *Velha Praga? Regionalismo literário brasileiro: palavra, Literatura e Cultura*. Tradução. Campinas: Unicamp, 1994

CHIAPPINI, Lígia**.** *Do Beco ao Belo: Dez teses sobre o regionalismo na literatura***.** Estudos Históricos. Rio de Janeiro, 1995.

DEL PRIORE, Mary. *História das Mulheres no Brasil***.** São Paulo: Contexto, 2020.

ESCOLÁSTICA, Maria. *O Gozo Feminino*. São Paulo, Iluminuras, 1995.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande* & senzala. 42. ed. Rio de. Janeiro: Record, 2001.

JOFFILY, José. *Revolta e Revolução: 50 anos depois***.** Paz e Terra. Rio de Janeiro, 1979.

LEITE, Ascendino. *A Prisão*. Editora Universitária (UFPB), João Pessoa, 1995.

MACHADO, Sônia Maria. *O Fluxo da Consciência em A Maçã no escuro*. Dissertação (Mestrado em Literatura) – programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1999.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. *A Formação do romance de introspecção no Brasil*. Letrônica, Porto Alegre, v. 2, n. 1. 2009.

MORAES, Suzane. *Gilka Machado e os (des)caminhos da transgressão*. Revista Philologus, v. XIV, n. 2, p. 1034-41. Rio de Janeiro, 2010.

PERROT, Michele. *História da Vida Privada. 4: Da Revolução Francesa à Primeira Guerra*, São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SANTINNI, Juliana. *Realidade e representação no romance regionalista brasileiro: tradição e atualidade.* XIII Congresso Internacional ABRALIC. Universidade Estadual Paulista, 2014.

SANTOS, Raimundo Lima dos. *Algumas considerações sobre o negro e o índio em Casa Grande e Senzala, de Gilberto Freyre*. Revista Espaço Acadêmico, v.12, n.138, 2012.

O DISCURSO AMOROSO NA ESTRADA E NO SERTÃO: MILTON NASCIMENTO E GUIMARÃES ROSA

Márcia Cristina Maesso
Doutora em Psicologia Clínica (Universidade de São Paulo), Professora do Departamento de Psicologia Clínica (Universidade de Brasília).
E-mail: maessomc@gmail.com

Kelly Fabíola Viana dos Santos
Doutora em Literatura e Outras Artes, Professora do Atendimento Especializado em Altas Habilidades/ Superdotação da SEEDF, Pós-Doutoranda em Psicanálise Clínica (Universidade de Brasília).
E-mail: kvyanna@gmail.com

DOI: 10.56372/desleituras.v14i14.212

Resumo: Este trabalho propõe uma análise comparativa entre o romance *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, e a canção "Travessia", de Milton Nascimento, focando na metáfora da travessia como um estado liminar de transição, vulnerabilidade e transformação. A travessia, tanto no sertão de Rosa quanto na estrada de Nascimento, é interpretada como uma jornada de autodescoberta e enfrentamento do desconhecido. Através de uma abordagem que integra conceitos como liminaridade e *fading*, inspirado nas teorias de Roland Barthes (1981), o trabalho explora a abordagem do amor, do sofrimento e o processo de desconstrução do herói, onde a travessia não é apenas superação, mas também uma experiência de perda, luto e elaboração. A canção *Travessia*, com sua melodia fluida e a letra que evoca a transitoriedade, oferece uma expressão mais íntima e universal do processo de transição, enquanto o romance de Rosa, com sua dimensão épica, articula essa mesma travessia no contexto do sertão, um espaço de profundo autoconhecimento e resistência. Numa ótica psicanalítica, a ligação entre os dois textos se revela na forma como ambos elaboram o desejo, a perda e a constituição do sujeito frente à ausência do Outro.
Palavras-chave: *Grande sertão: veredas.* Discurso amoroso. Travessia. Guimarães Rosa. Milton Nascimento.

Abstract: This paper proposes a comparative analysis between the novel *Grande sertão: veredas* by Guimarães Rosa and the song *Travessia* by Milton Nascimento, focusing on the metaphor of crossing as a liminal state of transition, vulnerability, and transformation. The crossing, both in Rosa's sertão and in Nascimento's road, is interpreted as a journey of self-discovery and facing the unknown. Through an approach that integrates the concepts of liminality and fading, inspired by Roland Barthes (1981) theorie, The work explores the treatment of love, suffering, and the process of deconstructing the hero, in which the traversal is not merely about overcoming, but also an experience of loss, mourning, and elaboration. The song "Travessia", with its fluid melody and lyrics that evoke transience, offers a more intimate and universal expression of the transition process, while Rosa's novel, with its epic dimension, articulates the same traversal within the context of the sertão — a space of deep self-knowledge and resistance. From a psychoanalytic perspective, the connection between the two texts lies in the way both elaborate on desire, loss, and the constitution of the subject in the face of the absence of the other.
Keywords: *Grande sertão: veredas*. Loving discourse. Crossing. Guimarães Rosa. Milton Nascimento.

INTRODUÇÃO

Em *Fragmentos de um discurso amoroso*, Roland Barthes (1981) aborda o conceito de *fading* como um momento crucial e doloroso da experiência amorosa. O termo, derivado da linguagem cinematográfica, refere-se ao ato de "desvanecer-se" ou "esmaecer", como a transição de uma imagem para outra. Barthes utiliza esse termo como uma das figuras do discurso amoroso, e a utiliza para descrever o instante em que o amante percebe uma perda de intensidade ou a desconexão emocional na relação amorosa. Segundo Barthes (1981, p. 107):

> FADING. Experiência dolorosa segundo a qual o ser amado parece se afastar de todo contato, sem que essa indiferença enigmática seja dirigida contra o sujeito apaixonado ou proferida em benefício seja do mundo, seja de um rival.

Se entendermos a travessia como um movimento entre o conhecido e o desconhecido, a figura *fading* se alinha a essa ideia, pois na travessia o amante é lançado em um espaço de incerteza e reflexão. Na experiência de *fading*, é como se o amante atravessasse um limiar emocional, saindo de uma relação intensa para um estado de melancolia, vazio ou até aceitação. Trata-se de um processo de luto, por meio do simbólico, em que o sujeito precisa elaborar a perda do vínculo amoroso, mesmo quando este não se rompe de forma definitiva, enfrentando a ausência do Outro e a reconfiguração do investimento libidinal. É um processo de reconfiguração interna, onde o sujeito precisa lidar com o fim ou a transformação do vínculo amoroso, reorganizando seu mundo interno para seguir adiante.

Assim como o romance *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, a canção *Travessia*, de Milton Nascimento e Fernando Brant, inscreve a travessia como uma metáfora existencial, que articula desejo, perda e transformação subjetiva. Em ambas as obras, a travessia não se limita ao deslocamento físico ou narrativo, mas constitui um percurso psíquico marcado por experiências de desamparo, luto e reconfiguração do sujeito diante da ausência do Outro. Nesse sentido, a noção de *fading*, apresentada por Roland Barthes em *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, contribui para aprofundar a leitura dessas obras, pois, ao descrever a figura do esmaecimento progressivo do laço amoroso, oferece uma perspectiva intrigante para a compreensão de como o sentimento de perda e a consciência da transitoriedade permeiam essas narrativas.

A melodia de *Travessia*, com sua progressão lenta e melancólica, e o instrumental rico em nuances (como os acordes suaves do violão e a expressividade dos vocais de Milton Nascimento) reforçam a sensação de algo que está se esvaindo, como uma paisagem que desaparece no horizonte ao longo de uma jornada. A música, com sua dinâmica fluida, evoca o movimento do rio e a fluidez do tempo, aspectos que se conectam diretamente ao *fading* amoroso: um momento em que o sentimento não desaparece de maneira abrupta, mas esmaece gradualmente, deixando um rastro de melancolia e reflexão.

As notas finais de *Travessia* desempenham função especial no reforço dessa noção de *fading*. À medida que a canção se aproxima do fim, a suavidade crescente e o prolongamento dos acordes criam uma sensação de esvanecimento, como se a música estivesse lentamente desaparecendo. Esse declínio gradual sugere não apenas

a conclusão de uma jornada, mas também a continuidade de um sentimento que não se encerra totalmente, mas que permanece, de forma tênue, como uma memória ou um eco. Essa escolha musical acomoda perfeitamente o conceito de *fading* amoroso: o momento em que o afeto ou a presença de algo significativo não desaparece bruscamente, mas se dissolve aos poucos, deixando um vestígio melancólico e reflexivo.

Esse efeito melódico pode ser conectado ao romance *Grande sertão: veredas* (2019), uma vez que, como nos diz Barthes (1981, p. 107): "o fading das vozes é uma coisa boa; as vozes da narrativa vão, vêm, se apagam, se sobrepõem; não se sabe quem fala; aquilo fala, é só: a imagem desaparece, fica só a linguagem." Enquanto as imagens desaparecem no horizonte, o som pode ser percebido como algo que se dissolve no ar, esmaecendo gradualmente até o silêncio. Assim como o fading visual de uma paisagem que se distancia, o som também tem um fading auditivo, marcado pela redução progressiva de sua intensidade e pela maneira como ele se mistura ao ambiente até desaparecer completamente. Desse mesmo modo, o movimento incessante da travessia carrega o peso das perdas e dos aprendizados ao longo do percurso.

Na música, isso poderia ser representado pelo desvanecer de notas ou acordes finais, que vão perdendo força e clareza, ecoando suavemente como memórias auditivas. Esse efeito pode ser alcançado por uma combinação de decrescendo (diminuição da intensidade) e reverberação, criando a sensação de um som que ainda está presente, mas já se funde ao silêncio, deixando apenas um rastro emocional, semelhante ao que as paisagens distantes fazem com o olhar. A canção e o romance, por-

tanto, convergem na maneira como exploram os dilemas humanos em relação ao amor, ao tempo e à busca por sentido, refletindo a travessia da vida como um processo marcado por esvaecimentos e transformações.

TRAVESSIA COMO EXPERIÊNCIA LIMIMAR/LIMIAR

A travessia no romance de Guimarães Rosa e na canção de Milton Nascimento/ Fernando Brant, pode ser compreendida como um estado liminar, qual seja um momento de transição em que o sujeito está entre dois mundos — o conhecido e o desconhecido, o passado e o futuro, a certeza e a dúvida. Esse conceito de liminaridade, emprestado da antropologia, remete à ideia de um espaço-tempo intermediário em que os parâmetros normativos são suspensos, possibilitando a transformação. Vejamos nos parágrafos seguintes como esse estado liminar se apresenta no romance e na canção.

No romance de Guimarães Rosa, a travessia física pelo sertão é um reflexo simbólico dessa experiência liminar. Riobaldo está constantemente entre o bem e o mal, o humano e o divino, o amor e o medo. Sua jornada não tem um ponto de chegada claramente definido, pois o sertão é, ele mesmo, um espaço de incertezas e ambiguidades. É nesse espaço, considerado aqui liminar, que Riobaldo se confronta com questões fundamentais: a existência do diabo, a ética de suas escolhas e o significado de sua relação com Diadorim.

Na canção, a ideia de liminaridade se manifesta na melodia e na letra. A melodia flui como um rio, evocando movimento, frequência sonora que nunca se fixa, está sempre na ordem do transitório. A letra, por sua vez, ex-

pressa a dor e a beleza de estar em um estado de mudança e de perda: “Minha casa não é minha / E nem é meu este lugar.” Essa constatação do não-lugar, que pode ser físico ou simbólico, representa o processo de atravessar as incertezas, enfrentando o desconhecido e elaborando o significado da ausência constantemente, ao longo do caminho, como podemos perceber nos versos seguintes: “Solto a voz nas estradas/ Já não quero parar/ Meu caminho é de pedra/Como posso sonhar?” A voz cria a presença fantasmagórica da ausência, afinal, ouve-se a voz, mas ela está ausente.

Enquanto no romance a travessia é narrada como uma jornada épica no sertão, na canção ela se torna uma expressão cultural da experiência humana de luto e transição. Ambos apresentam a experiência do sujeito em estado liminar: a sensação de estar entre o que foi e o que será, em um espaço de vulnerabilidade e potencial transformação. Essa conexão entre as duas obras revela que, seja no sertão ou na estrada, a travessia é marcada por um confronto com a dureza do caminho, simbolizada na canção pelas pedras, e com os processos de luto e reinvestimento. Trata-se, portanto, de uma experiência que se apresenta como liminar e, ao mesmo tempo, limiar, em que o sujeito se vê no entrelugar de uma passagem onde se desloca entre a perda e o reinvestimento.

Nesse ponto, vale a pena distinguir os termos “liminar” e “limiar”, utilizados neste texto, já que são frequentemente confundidos devido à proximidade fonética e ao fato de ambas as palavras se referirem a situações de transição ou início. Aqui, as utilizamos como formas distintas de abordar o deslocamento de sentido empreendido por meio da travessia, tanto pelo eu-poético da canção de Milton Nascimento e Fernando Brant, quanto por

Riobaldo no romance de Rosa. Um deslocamento que ocorre em *fading*, onde o sujeito é lançado a um estado de não destruição (Barthes, 1981), mas de abandono.

O termo liminar refere-se a esse estado intermediário, de transição, que ocorre entre dois momentos ou condições. Pode ser aplicado a contextos psicológicos, neurológicos, metafísicos, ou até mesmo rituais. É o estado de "estar entre", de não pertencer totalmente a um estado anterior nem ao estado posterior, mas ocupar um espaço de indefinição ou de potencial transformação. Por outro lado, o termo limiar está associado ao início ou ao ponto de entrada. É o ponto que demarca a fronteira entre o exterior e o interior, entre um estado e outro. Está relacionado a um marco, um limite ou um ponto de partida para algo novo.

No romance de Guimarães Rosa, a travessia do sertão vivida por Riobaldo é um estado essencialmente liminar. Ele está suspenso entre o conhecido e o desconhecido, entre o bem e o mal, entre o amor reprimido por Diadorim e os códigos de masculinidade de seu contexto. Essa experiência liminar é marcada pela constante indefinição: Riobaldo atravessa espaços físicos e simbólicos sem nunca se fixar completamente em nenhuma conclusão, seja sobre sua relação com o diabo ou sobre sua própria identidade.

Já na canção, a ideia de limiar pode ser identificada logo de início, com o verso: "Quando você foi embora/ Fez-se noite em meu viver". Noite entendida como sugere Barthes (1981, p. 108) ao citar Juan de la Cruz: "a privação do gosto no apetite de todas as coisas." A ausência é sentida como privação do desejo, e o sujeito não trata de manipular a ausência por algum artifício de espera, em vez disso, se lança do limiar em que foi lan-

çado pela ausência, ao estado de liminaridade do *fading*. Quando o Outro é tomado pelo *fading*, parece ter perdido todo o desejo. Ou seja, "Sou abandonado pelo outro, mas esse abandono se duplica com o abandono que ele próprio sofre." (Barthes, 1981, p. 108).

Os versos que vêm em resposta à pergunta feita pelo eu poético "Como posso sonhar?", chega em forma de reflexão: "Sonho feito de brisa / Vento, vem terminar", sugerindo um estado de fragilidade e efemeridade, em que o eu poético reconhece a natureza transitória de seus desejos e esperanças. A "brisa", como metáfora do sonho, evoca algo leve, passageiro e intangível, enquanto o "vento", que vem "terminar", reforça a ideia de que essa transição está fora do controle do eu poético, guiada por forças externas. A essa confusão, a essa situação de presença do mal em meio a uma situação, por si mesma caótica, Rosa chamava de "o diabo na rua, no meio do redemoinho." Não se trata de uma desordem simples, é a desordem da memória — depois que a presença se torna ausência.

As ideias de liminar e limiar ajudam a iluminar a análise dessas duas obras ao destacarem o caráter transitório e transformador da travessia. Seja no sertão de Rosa ou na estrada de Milton Nascimento, o sujeito atravessa um limiar e adentra um estado liminar, onde as certezas se desvanecem, enquanto a reinscrição se torna possível. Nessa travessia amorosa o sujeito é confrontado com a perda, com a dúvida, com o deslocamento do sentido. A partir de uma perspectiva psicanalítica, esse processo pode ser compreendido como o movimento em que o sujeito, diante da ausência do Outro e da falta do Outro, é levado a reorganizar seu investimento libidinal, reconfigurar suas fantasias, e encontrar uma nova forma

de habitar o mundo: “Vou fechar o meu pranto/Vou querer me matar”.

Segundo Freud, o luto representa justamente essa travessia simbólica: um tempo necessário para desligar-se do objeto perdido e, após o trabalho de luto, reinvestir em outro objeto (Luto e melancolia, 1917). Para Lacan: “O rito introduz uma mediação em relação ao que o luto abre como buraco. Mais exatamente, a sua operação consiste em fazer coincidir com o buraco aberto pelo luto o buraco maior, o ponto x, a falta simbólica”. (1959/1989, p. 100-102). Aqui o sujeito se vê confrontado com a fragilidade da linguagem e com a necessidade de reinscrição simbólica. A travessia torna-se, assim, figura daquilo que na psicanálise se reconhece como trabalho de luto e elaboração, em que o desejo, ao perder seu objeto, busca novas formas de investimento e significação no campo da vida psíquica.

O rito, simbolizado pelo verso “vou fechar o meu pranto”, contrasta com o verso seguinte — “vou querer me matar” —, que se apresenta como imagem de resistência ao processo de desligar-se do Outro. Conforme Lacan, “viver supõe o existir recoberto pelo outro” (Lacan, 1998, p. 658), o que evidencia a dificuldade de elaborar o esquecimento requerido pelo sujeito diante da insuficiência da linguagem em seu processo de simbolização e trabalho de luto. Nessa perspectiva, não esquecer significa sustentar a presença da ausência, mantendo viva a ligação com o objeto perdido. Contudo, tal postura exige o compromisso com o artifício infantil de tentar manipular a espera por meio de um substituto que oblitere o esquecimento, adiando indefinidamente o enfrentamento da perda.

Na canção, a opção do eu poético é de negar a ausência por meio da linguagem: “Solto a voz na estrada”. E não se deixa levar pelo artifício de manipulação da espera, por meio de um substituto. Em vez disso, afirma: “Vou seguindo pela vida/Me esquecendo de você”. Qualquer jogo que intente substituir a falta pela espera introduz de novo a falta, de maneira irremediável. Agindo assim, o sujeito se inscreve no campo do quase, e a falta do objeto perdura. Afinal, o amor se apoia na pulsão, mas não se apoia na espera. Já a ausência bem suportada, é o esquecimento: “Vou querer amar de novo/E se não der, não vou sofrer”. O que ele faz, enquanto espera pelo momento de amar de novo, é soltar a voz na estrada.

TRAVESSIA COMO DESCONSTRUÇÃO DO HERÓI

Outra leitura que propomos para alinhavar o texto de Barthes e a noção de travessia, tanto na canção quanto no romance, é a desconstrução da figura do herói. Em *Grande sertão: veredas*, Riobaldo inicia como um jagunço à margem da sociedade, aspirando ao poder e à liderança. Ao longo de sua jornada, ele se torna mais forte, mas também se depara com a fragilidade de suas convicções e a complexidade de suas escolhas. A travessia de Riobaldo desconstrói o arquétipo do herói épico: ele não é infalível nem completamente virtuoso. Seu amor por Diadorim desafia as convenções de gênero e de masculinidade, e sua dúvida sobre a existência do diabo revela sua humanidade, marcada por incertezas.

Na canção *Travessia*, o eu poético também rejeita o heroísmo clássico. Ele não busca grandes conquistas, seu desafio é lidar com a perda e o deslocamento emo-

cional. O que ele faz, porém, é não se deixar paralisar pela ausência: ele atravessa. E nessa travessia, faz algo enquanto espera,ou seja, canta, caminha, desloca-se, inscreve seu sofrimento na linguagem. Em *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, Roland Barthes (1981, p. 95) afirma que "a espera é um encantamento: recebi ordens de não me mexer". Ainda assim, o eu poético se move no desejo de amar de novo. Esse movimento não é por bravura ou glória, mas pela necessidade de sustentar-se diante do vazio do Outro. Essa espera ativa, que se dá no corpo e na linguagem, desconstrói a figura tradicional do herói como aquele que domina e conquista. Aqui, a coragem reside na fragilidade exposta, na aceitação da perda e na capacidade de continuar em movimento, mesmo sem garantias: "E se não der/Não vou sofrer". O herói, neste contexto, não é aquele que vence, mas que elabora; não é o que triunfa sobre o sofrimento, mas o que atravessa.

Ao realizarmos essa análise comparativa do romance e da canção, percebemos que ambos oferecem uma visão humanizada e complexa da travessia: em vez de exaltar a figura do herói como alguém que conquista e supera, destacam as ambiguidades e contradições de quem se aventura pela vida. Riobaldo, assim como o eu poético de *Travessia*, está menos interessado em chegar a um destino final e mais comprometido em compreender a jornada em si, com suas dores, belezas e transformações: "O mais importante e bonito do mundo é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando." Sua travessia não é feita de gestos heroicos no sentido clássico, mas no signo da dúvida, de hesitações e angústias existenciais. Ao narrar sua história, ele revisita afetos, reelabora perdas e busca,

por meio da palavra, alguma forma de sentido para o que viveu. A narração, nesse caso, torna-se não apenas relato, mas processo de subjetivação: Riobaldo fala para existir, reconstrói-se na linguagem, sustentando-se diante da ausência — de Diadorim, de Deus, enfim, de uma verdade estável sobre si mesmo.

Portanto, a desconstrução do herói é outro aspecto que conecta as duas obras. Em *Grande sertão: veredas*, Riobaldo não se encaixa no arquétipo tradicional do herói. Ele não é invencível nem completamente virtuoso; pelo contrário, suas dúvidas, fraquezas e dilemas morais tornam-no profundamente humano. O amor por Diadorim, longe de ser uma conquista heroica, é uma experiência que o desestabiliza e o coloca em contato com sua vulnerabilidade. Sua travessia, marcada pelo *fading* do que ele considerava certezas em relação às figuras do diabo, do poder e do próprio amor, é mais uma desconstrução do que uma glorificação de sua jornada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Romance e Canção — Travessia Compartilhada

Tanto *Grande sertão: veredas* quanto *Travessia* sugerem que a verdadeira jornada é interna e que a travessia não é apenas um caminho físico, mas um processo de transformação emocional, espiritual e existencial. Ambos desconstroem os ideais de heroísmo e final feliz, substituindo-os por um olhar mais realista e compassivo sobre a condição humana. A canção de Milton Nascimento e Fernando Brant, com sua melodia fluida e suas nuances emocionais, faz-se contraponto adequado para o

sertão de Guimarães Rosa: um espaço onde os limites se dissolvem e o sujeito se vê convocado a lidar com a instabilidade dos afetos e a oscilação do sentido. Ambas as obras se articulam em torno de um estado de transição, onde a ausência e o vazio deixados pelo Outro lançaram o sujeito. Nesse contexto é que destacamos as noções de limiar e liminar: o limiar, enquanto fronteira simbólica entre um antes e um depois, marca o instante em que o sujeito se vê prestes a atravessar algo irreversível; já o liminar, tomado em seu sentido antropológico e psicanalítico, remete à experiência de suspensão entre estados psíquicos prementes de elaboração.

Em *Grande sertão: veredas*, o amor entre Riobaldo e Diadorim é profundamente marcado pela angústia, pelo segredo e pela impossibilidade. Esse amor interdito transcende o desejo romântico e se torna um motor de transformação para o protagonista. A cada passo de sua travessia pelo sertão, Riobaldo é levado a confrontar seus próprios limites, seus medos e sua visão do mundo, enquanto lida com a complexidade e a dor de amar algo que não pode ser completamente compreendido ou realizado. A relação não é explicitamente declarada, mas opera em um estado de *fading* constante, conforme proposto por Roland Barthes em *Fragmentos de um discurso amoroso.* O desvanecer aqui se manifesta como o esmaecimento de fronteiras: entre o que é possível e impossível, entre a amizade e o desejo, e entre o bem e o mal. Essa gradação contínua intensifica o sofrimento de Riobaldo e o impulsiona a seguir sua travessia, tanto física quanto existencial.

Na canção*,* o amor aparece de forma semelhante: como uma força que provoca aflição, mas que também impulsiona o movimento. Porém, de forma diversa em

comparação ao romance, na canção o *fading* expressa um amor que se desfaz gradualmente, deixando rastros de dor e saudade que impulsionam sua jornada: "Solto a voz nas estradas/Já não posso parar". Aqui, o *fading* opera na melodia e na interpretação, com a progressão suave e melancólica dos acordes refletindo o sentimento de algo que escapa, mas que ainda move o protagonista a continuar buscando. A voz de Milton Nascimento, marcada por nuances emocionais, reforça esse processo de esmaecimento do amor que, no processo de ser esquecido, é transformado em força motriz para a travessia. Já no romance, Riobaldo resiste contra a ausência de Diadorim, recusando-se ao esquecimento. Então, termina por sucumbir diante da presença fantasmagórica que esse relacionamento ausente foi se tornando em sua memória:

> Desapoderei. Aonde ia, eu retinha bem, mesmo na doidagem. A um lugar só: às Veredas-Mortas… De volta, de volta. Como se, tudo revendo, refazendo, eu pudesse receber outra vez o que não tinha tido, repor Diadorim em vida? O que pensei, o pobre de mim. Eu queria me abraçar com uma serrania? Mas, nessa parte, de muito mal me lembro, pelo revés em minha saúde. Ao que eu ia, de repente, me vinha um assombramento de espírito, muita vez tonteei, de ter de me segurar, de cair; e, depois, durante muitos espaços, eu restava esquecido de tudo, de quem eu era, de meu nome (Rosa, 2019 p. 430-431).

Nesse trecho do romance, Riobaldo descreve um momento de profundo sofrimento e busca incessante, tentando refazer um caminho perdido e recuperar o irreparável: a presença de Diadorim. As Veredas-Mortas simbolizam não apenas o espaço físico, mas também um estado psicológico de perda e vazio. Ele busca algo que

já não pode ser recuperado, e essa busca o deixa à beira do colapso, como indicado pelo "assombramento de espírito" e a "tonteira". O que se apresenta aqui não é não é apenas a dor da perda, mas a impossibilidade de elaborá-la, pois o objeto perdido, Diadorim, não se ausenta plenamente. Ele persiste como presença fantasmagórica da ausência, retornando à memória de forma invasiva, disforme, insubstituível. Riobaldo está alienado de si mesmo, perdido em sua identidade, o que é reforçado quando menciona que esquece "de tudo, de quem era, de meu nome."

A ausência, quando ocupa esse lugar de presença contínua, torna-se ainda mais difícil de suportar, pois não permite que o sujeito a simbolize e a reinscreva no trabalho psíquico do luto. Riobaldo, ao revisitar as Veredas-Mortas, tenta reconstituir um vínculo que jamais pôde ser vivido plenamente, como se, ao refazer os passos, pudesse reverter o apagamento simbólico de Diadorim. No entanto, essa travessia o conduz a um colapso do eu, uma crise de identidade e de linguagem, pois ele se depara com um impossível: dar forma ao que nunca se constituiu como presença estável. Nesse ponto, a narrativa se curva sobre o vazio do amor impossível, e o herói, já desconstruído, se desfaz na repetição melancólica do caminho — um sujeito que não apenas caminha, mas vaga, entre a memória e a perda, entre o nome e o esquecimento.

Os versos de Milton Nascimento: "Minha casa não é minha / E nem é meu este lugar", refletem esse mesmo sentimento de desamparo e despossessão. A casa, tradicionalmente símbolo de segurança e pertencimento, aqui é negada ao eu poético, tal como o sertão é negado a Riobaldo. Ambos os personagens se encontram em um

estado de liminaridade, no qual o lugar e o próprio "eu" parecem dissolver-se. A sensação de estar em uma travessia interminável, sem porto seguro, liga as duas narrativas: o sertão e a estrada, o amor perdido e a desconexão do presente, tornam-se metáforas de uma busca sem garantia de reencontro ou resolução.

Diante dessa ausência de ancoragem simbólica, quer seja na casa, no sertão, no amor ou no próprio nome, a memória emerge como uma tentativa de organizar a desordem emocional. Para ambos os sujeitos, falar da experiência não se trata de reviver o passado, mas de um gesto psíquico de resistência: ao rememorar, tenta-se dar forma ao que se perdeu, reconstituir narrativamente o que foi afetivamente desfeito. Esse trabalho de memória pode ser entendido como uma forma de elaboração: ao transformar a vivência em narrativa, o sujeito tenta reinscrever o trauma no campo simbólico, dando à dor uma estrutura representável. Tanto Riobaldo quanto o eu poético de Travessia lançam mão da memória como modo de sustentar a travessia e evitar a fragmentação do eu. Nesse processo, a memória atua como estratégia de sobrevivência psíquica, uma tentativa de costurar os pedaços do vivido e restaurar alguma coesão diante da perda, da errância e da ausência do Outro.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. *In*: _____. *Obras completas*. Vol. 12. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

LACAN, Jaques. *Observação sobre o Relatório de Daniel Lagache: Psicanálise e estrutura da personalidade*. In: Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LACAN, J. *A ética da psicanálise* (1959-1960). Rio de Janeiro: J. Zahar, 1997. (O seminário, 7).

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 11:* os quatro conceitos fundamentais da psicanálise *(1964).*2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

NASCIMENTO, Milton. Travessia. *Travessia*, 1967.

NUNES, Benedito. O amor na obra de Guimarães Rosa. *In:* NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Ed. 34, 2009, p. 137-166.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

O SERTÃO E A SUBJETIVIDADE HUMANA EM "SARAPALHA", DE JOÃO GUIMARÃES ROSA



Andréa Pereira Cerqueira

Mestranda em Literatura Comparada na Universidade de Brasília, especialista em Literatura Contemporânea Brasileira e Literatura em Língua Inglesa, professora de literatura do Gran Cursos.
E-mail: prof.andreacerqueira@gmail.com

Wiliam Alves Biserra

Doutor em Teoria Literária e em Psicologia Clínica e Cultura (Universidade de Brasília), Professor adjunto de Literaturas de Língua Inglesa (UnB).
E-mail: wiliamalvesbiserra@gmail.com

Ana Claudia da Silva

Doutora em Estudos Literários (Universidade de São Paulo). Docente do Departamento de Teoria Literárias e Literaturas (Universidade de Brasília).
E-mail: aclaudasilva@gmail.com



DOI: 10.56372/desleituras.v14i14.215

Resumo: O presente artigo analisa o conto "Sarapalha", de João Guimarães Rosa, enfatizando a relação entre o espaço sertanejo e a subjetividade dos personagens. A obra é investigada sob a perspectiva da fusão entre natureza, corpo e mente, mostrando como o sertão não atua apenas como cenário geográfico, mas como extensão simbólica da experiência humana. A maleita, o abandono e a ausência de Luísa são elementos centrais que configuram a morte em vida de Primo Ribeiro e Primo Argemiro, refletindo a intensidade das paixões, ressentimentos e dilemas éticos. A análise recorre aos aportes teóricos de Gaston Bachelard, Eduardo Coutinho e Mônica Meyer, evidenciando a forma como Rosa constrói uma paisagem literária autônoma, em que o espaço físico e a natureza dialogam com o interior psíquico dos personagens. O conto exemplifica a capacidade do autor de transcender o regionalismo, transformando o sertão em metáfora universal da condição humana.
Palavras-chave: Literatura. Guimarães Rosa. *Sarapalha* . Sertão. Subjetividade. Natureza.

Abstract: Abstract: This article analyzes the short story "Sarapalha" by João Guimarães Rosa, emphasizing the relationship between the sertão and the characters' subjectivity. The work is investigated from the perspective of the fusion of nature, body, and mind, showing how the sertão acts not only as a geographic setting, but also as a symbolic extension of human experience. Luísa's illness, abandonment, and absence are central elements that shape the living deaths of Primo Ribeiro and Primo Argemiro, reflecting the intensity of their passions, resentments, and ethical dilemmas. The analysis draws on the theoretical contributions of Gaston Bachelard, Eduardo F. Coutinho, and Mônica Ângela de Azevedo Meyer, highlighting how Rosa constructs an autonomous literary landscape, in which physical space and nature dialogue with the characters' psychic interior. The short story exemplifies the author's ability to transcend regionalism, transforming the sertão into a universal metaphor for the human condition.
Keywords: Literature. Guimarães Rosa. Sarapalha. Wilderness. Subjectivity. Nature.

INTRODUÇÃO

O sertão tem ocupado, desde os primórdios da literatura brasileira, um lugar de destaque não apenas como cenário geográfico, mas como espaço simbólico capaz de refletir tensões sociais, morais e existenciais. A representação do sertão vai além de sua dimensão física; ele se converte em palco de sofrimento, desafios e complexidades humanas, moldando comportamentos e relações afetivas. No modernismo tardio, Guimarães Rosa inaugura uma nova maneira de abordar o sertão, aproximando-o da psicologia de seus habitantes, das doenças que os afligem e das paixões que os conduzem à desgraça, fundindo ambiente e subjetividade numa mesma realidade.

Muito embora seu autor tenha declarado em carta a João Condé ser este o conto de que menos gostara na coletânea (Rosa, 2019, p. 13), o conto "Sarapalha" foi mantido como o terceiro conto de *Sagarana* (2019), felizmente, pois exemplifica essa abordagem singular. Situado em um espaço quase deserto — o vau de Sarapalha, assolado pela malária e abandonado por seus habitantes —, o texto acompanha a agonia física e moral de dois primos, Ribeiro e Argemiro. Ambos estão doentes, imersos em um quadro de febre e delírio, e confrontam sentimentos de amor, ciúme e culpa, especialmente em relação à figura de Luísa, mulher de Ribeiro. A epígrafe do conto, "Coitado de quem namora!", sintetiza a tensão entre paixão e sofrimento, entre desejo e consequência, estabelecendo desde o início a relação intrínseca entre afetividade e desolação no sertão rosiano.

Neste artigo, propõe-se analisar "Sarapalha" a partir das seguintes perspectivas: a influência do espaço sertanejo na subjetividade das personagens e a manifestação

da psicologia humana diante da doença e do abandono social. Para isso, serão mobilizados os aportes teóricos de Gaston Bachelard, cuja obra *A Poética do Espaço* (1957) enfatiza a íntima ligação entre os lugares e a vida interior, mostrando que a experiência do espaço é sempre carregada de afetividade e memória. Essa chave de leitura permite compreender o vau de Sarapalha não apenas como cenário de degradação, mas como extensão simbólica do desespero e da solidão das personagens.

A crítica literária de Eduardo F. Coutinho reforça essa perspectiva ao salientar que, em Guimarães Rosa, os personagens não se reduzem a tipos regionais, mas manifestam uma interioridade que ultrapassa os limites do espaço físico. Essa leitura se aproxima da análise de Mônica Angela de Azevedo Meyer, que identifica em Rosa uma escrita em que paisagem e subjetividade se fundem em um mesmo movimento poético. Do mesmo modo, a célebre entrevista concedida a Günter Lorenz em 1965 ilumina a consciência autoral do escritor, ao afirmar que sua literatura busca captar a alma humana no sertão, sublinhando o caráter universal de seu projeto estético.

Assim, a análise do conto aqui proposta pretende mostrar como Guimarães Rosa articula espaço e psicologia em um jogo simbólico que ultrapassa o regionalismo, configurando uma literatura que, ao mesmo tempo que nasce do sertão, fala das dimensões mais profundas e universais da experiência humana.

O SERTÃO COMO ESPAÇO SIMBÓLICO E FÍSICO

A escolha do sertão como espaço privilegiado da narrativa rosiana não é apenas geográfica, mas profun-

damente simbólica. Para Rosa, o sertão representa um microcosmo rico em contrastes, capaz de refletir as complexidades da vida humana e servir de laboratório para a criação literária. Nas próprias palavras do autor, encontramos essa motivação e justificativa, em entrevista a Günter Lorenz, em 1965:

> [...] sou regionalista porque o pequeno mundo do sertão, este mundo original e cheio de contrastes é para mim o símbolo, o modelo de meu universo. [...] Nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza. Está no nosso sangue narrar histórias. Desde pequenos estamos escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas, e também nos criamos num mundo que, às vezes, pode se assemelhar a uma lenda cruel. [...] Escrever é um processo químico. Um escritor deve ser um alquimista. A alquimia do escrever precisa de sangue do coração. Para poder ser feiticeiro da palavra, para estudar a alquimia do sangue de coração, é preciso provir do sertão (Lorenz, 1991, p. 62 - 97).

Em *Sagarana*, Guimarães Rosa situa suas narrativas no sertão brasileiro, um espaço que ultrapassa a dimensão geográfica para assumir valor simbólico. O sertão, ao mesmo tempo em que é fonte de vida, revela-se como lugar de provação, doença e solidão. No conto "Sarapalha", essa ambivalência é radicalizada: a maleita dizima a população do arraial e força os moradores a abandonarem suas casas, restando apenas Primo Ribeiro e Primo Argemiro, figuras que encarnam a resistência precária em um território devastado pela doença.

Essa perspectiva evidencia que, para Rosa, o sertão não é apenas cenário: ele é modelo simbólico de um universo narrativo, capaz de condensar emoções, conflitos e a experiência humana em sua forma mais intensa. No conto em análise, o vau de Sarapalha encarna precisa-

mente esse ideal: um pequeno mundo original e cruel, onde a malária, o abandono e a morte iminente moldam a vida e a psicologia dos personagens: "E o lugar já esteve nos mapas, muito antes da malária chegar" (Rosa, 2019, p. 121). Ribeiro e Argemiro, ao enfrentarem a doença e o confronto moral provocado pelo amor e pelo ciúme, vivem em um espaço que reproduz a "lenda cruel" de que fala o autor, mostrando que o sertão rosiano é também catalisador das experiências humanas extremas, abrindo caminho para a exploração da subjetividade e da condição moral em um universo de contrastes e adversidades. Em diálogo com a poética espacial de Barchelard, "[...] na mais interminável das dialéticas, o ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo" (Bachelard, 2008, p. 25).

Desde o início do conto, o espaço é delimitado de modo objetivo: "Tapera de arraial. Ali, na beira do rio Pará, deixaram largado um povoado inteiro: casas, sobradinho, capela; três vendinhas, o chalé e o cemitério; e a rua, sozinha e comprida, que nem mais é uma estrada, de tanto que o mato a entupiu" (Rosa, 2019, p. 121). O enunciado sugere mais que uma localização: indica o estado de ruína de um povoado reduzido a restos, sobre os quais a natureza retoma sua soberania. A palavra "tapera" já anuncia o tom do enredo: não se trata de um sertão produtivo, mas de um território arruinado, corroído pela malária, esvaziado de vida humana. O abandono material — casas, ruas, vendinhas, capela — funciona como espelho do abandono humano e afetivo experimentado pelos protagonistas. Assim, o espaço físico do sertão, assolado pela malária, traduz a condição íntima de solidão e angústia que permeia os personagens. A concisão do enunciado condensa o destino do lugar: o que fora arraial se tornou tapera, ruína de um passado que não re-

torna. A localização — à beira do rio — reforça a sensação de limite, de margem: o espaço não é centro de vida, mas fronteira de morte. O sertão, aqui, já não é território da expansão ou da bravura, como em *Grande Sertão: Veredas* (Rosa, 1967), mas ambiente corroído pela doença e pela ausência.

A fazenda de Ribeiro, degradada pela ausência da esposa e pela falta de cuidado, reforça esse vínculo entre lugar e subjetividade. Gaston Bachelard, em *A Poética do Espaço*, lembra que "a casa abriga o devaneio, protege o sonhador, permite sonhar em paz" (1974, p. 359), ou seja, o filósofo sugere a íntima ligação entre espaço habitado e vida psíquica. Em "Sarapalha", o que se verifica é a inversão desse princípio: a casa de Primo Ribeiro não protege, mas expõe; não abriga devaneios, mas recordações dolorosas; não guarda a intimidade, mas escancara o abandono. A ausência de Luísa, que fugiu quando a maleita se instalou, impregna o espaço de uma falta irreparável. A casa, esvaziada, converte-se em extensão do corpo doente do personagem, incapaz de resistir à erosão da febre e da memória.

É significativo que os dois primos não sejam descritos em seu interior, mas sentados fora, num casco de cocho emborcado, como se estivessem já apartados do convívio doméstico.

> É aqui, perto do vau da Sarapalha: tem uma fazenda, denegrida[1] e desmantelada; uma cerca de pedra-seca, do tempo de escravos; um rego murcho, um moinho parado; um cedro

1 Mantivemos o uso do autor, à cuja época a palavra "denegrida", de cunho racista, era correntemente usada como adjetivo depreciativo. O mesmo se dá com o uso seguinte de "escravos" e de "negra", palavras antigamente usadas para indicar pessoas escravizadas.

> alto, na frente da casa; e lá dentro, uma negra, já velha, que capina e cozinha o feijão. Tudo é mato, crescendo sem regra; mas, em volta da enorme morada, pés de milho levantam espigas, no chiqueiro, no curral e no eirado, como se a roça se tivesse encolhido, para ficar mais ao alcance da mão.
> E tem também dois homens sentados, juntinhos, num casco de cocho emborcado, cabisbaixos, quentando-se ao sol (Rosa, 2019, p. 122-123)

Toda a descrição, incluindo a referência aos escravizados, indica a decadência e o abandono do lugar – que espelham o abandono das personagens. Mesmo a cozinheira é apresentada como negra e velha, sugerindo menos valia. O cocho, de madeira gasta – também em situação de decrepitude –, funciona como uma metáfora de caixão, lugar de mortos-vivos que aguardam a dissolução de seus corpos. Esse detalhe aparentemente simples carrega um peso simbólico. O cocho, instrumento destinado a alimentar o gado, transformado em assento, indica já a precariedade da vida humana que se apoia em restos. O objeto evoca um caixão improvisado, um receptáculo de corpos que, como eles, já não se encontram plenamente no domínio dos vivos, dado que o grave adoecimento lhes tirava a plenitude dessa condição.

Bachelard (1974, p. 427), ao analisar a imagem da concha, observa que ela revela a dialética entre interioridade e exterioridade, entre proteção e aprisionamento. O cocho em "Sarapalha" pode ser lido nessa chave: casca que guarda, mas também limita, é lugar de permanência e de clausura. Ribeiro e Argemiro não saem dele porque já estão simbolicamente encerrados em sua própria ruína, tanto física quanto moral. O sertão, nesse sentido, não é apenas paisagem: é forma visível daquilo que corrói interiormente os personagens. Em outras palavras, o sertão se torna, por-

tanto, lugar-limite, em que as fronteiras entre corpo, memória e paisagem se apagam. O espaço físico, marcado pelo isolamento e pela devastação, traduz a dimensão simbólica de uma experiência de morte em vida. Essa leitura é produtiva para compreender a situação dos primos: confinados em suas próprias "conchas" — tanto físicas, como o cocho, quanto emocionais, como o ressentimento e a lembrança da mulher perdida —, eles se recusam a sair do espaço doente e a buscar alternativas de vida. A pior das maleitas não é a febre que consome os corpos, mas a impossibilidade de romper os vínculos afetivos que os paralisam.

Além disso, a descrição do espaço é pontuada pela ação corrosiva da doença, que não afeta apenas corpos, mas todo o ambiente:

> Aí a beldroega, em carreirinha indiscreta – *ora-pro-nobis! ora-pro-nobis!* – apontou caules ruivos no baixo das cercas das hortas, e, talo a talo avançou. Mas o cabeça-de-boi e o capim-mulambo, já donos da rua, tangeram-na de volta; e nem pôde recuar, a coitadinha rasteira, porque no quintal os joás estavam brigando com o espinho-agulha e com o gervão em flor. E, atrás da maria-preta e da vassourinha, vinham urgentes, do campo – ói-ái! – o amor-de-negro, com os tridentes das folhas, e fileiras completas, colunas espertas, do rijo assa-peixe. Os passarinhos espalhavam sementes novas. A gameleira, fazedora de ruínas, brotou com raizame nas paredes desbarrancadas. Morcegos das lapas se domesticaram na noite sem fim dos quartos, como artistas de trapézio, pendentes dos caibros. E aí, então, taperização consumada, quando o fedegoso em touças e a bucha em latadas puderam retomar seu velhíssimo colóquio, o povoado fechou-se em seus restos, que nem o coscorão cinzento de uma tribo de marimbondos estéreis (Rosa, 2019, p. 122, itálico do autor).

O mato cresceu na rua, cercou as casas, fechou as portas. O abandono humano permite que a natureza

reassuma sua força, mas não como princípio de renovação, e sim como invasão que consome o que resta de civilização. Essa invasão do mato sobre o arraial lembra o que Bachelard (1974, p. 497) chamou de inferno das más intenções, em que forças corrosivas tomam conta do espaço e refletem a condição interna do homem. O sertão, aqui, já não abriga, mas repele. A fazenda de Primo Ribeiro, desmantelada e entregue às pragas, é outro símbolo da decadência. A ausência da mulher — Luísa, que partiu ao mesmo tempo em que a maleita se espalhava — é sentida na própria materialidade da casa. No conto, ao contrário, a casa perdeu sua função de acolher: tornou-se espaço hostil, ocupado por animais noturnos, reflexo da solidão de Ribeiro. A ausência da esposa se traduz em abandono material, como se a degradação da fazenda fosse extensão da desolação interior.

O sertão, outrora narrado como lugar de resistência, aqui se revela como espaço de dissolução. A maleita funciona como catalisador da fusão entre o destino do espaço e o destino humano: ambos apodrecem juntos, ambos são vencidos pelo abandono e pela febre. Ao dar voz a esse sertão que é ruína e metáfora, Rosa cumpre aquilo que disse a Lorenz: transformar o mundo original e contrastante do sertão em modelo de universo. Não há aqui exotismo regional, mas uma experiência radical de desamparo humano encarnada em solo sertanejo.

O sertão em "Sarapalha" se cristaliza como metáfora da morte em vida. A maleita, descrita por Ribeiro como alívio - "A maleita não é nada. Até ajudou a gente a não pensar..." (Rosa, 2019, p. 128) -, simboliza a anestesia existencial que consome os personagens. O abandono da mulher, a traição silenciosa de Argemiro e a incapacidade de reação de Ribeiro transformam os dois em mo-

ribundos, condenados a habitar um sertão que já não é geográfico, mas psíquico.

Essa relação íntima entre espaço físico e condição interior confirma a leitura de Rosa no depoimento a Lorenz: o sertão como "modelo de universo", alquimia entre mundo exterior e mundo íntimo. No conto, o sertão não é apenas cenário, mas expressão simbólica da dor, da ruína e da impossibilidade de redenção.

OS PERSONAGENS, O SERTÃO E O HUMANO COMO EXTENSÃO DA PAISAGEM

Os personagens que integram o universo ficcional de Guimarães Rosa são, ao mesmo tempo, fruto do espaço em que vivem e sujeitos com autonomia própria. Como observa Coutinho (1994, p. 17):

> Os personagens que integram o universo ficcional de Guimarães Rosa, desde os contos de *Sagarana* até as narrativas densas de *Tutaméia*, são figuras extraídas do sertão mineiro, onde o autor nascera e se criara, e que constitui o cenário de suas estórias. Mas, em momento algum, eles se instituem como meros tipos representativos dessa região. As marcas regionais estão presentes em sua configuração e se refletem o tempo todo na maneira como se relacionam com o mundo, em seu próprio jeito de ser, mas nunca a ponto de determinar a dimensão de seu viver.

Essa perspectiva permite compreender que, em contos como *Sarapalha*, os primos Ribeiro e Argemiro não são apenas habitantes do sertão físico, mas também manifestações do sertão psicológico e simbólico que Rosa constrói. O espaço, marcado pela doença, pelo abandono

e pela memória da ausência, interage intimamente com a vida interior das personagens, refletindo suas paixões, ressentimentos e angústias. Assim, o sertão não apenas molda os personagens, mas também se torna extensão de sua experiência humana, onde corpo, emoção e memória se entrelaçam de forma inseparável.

Se, no início da narrativa, o sertão é descrito como "tapera de arraial" (Rosa, 2019, p. 121), esse quadro de degradação não é apenas externo, mas também interno às personagens. Primo Ribeiro e Primo Argemiro, sobreviventes no vau de Sarapalha, tornam-se eles próprios ruínas humanas, corroídos pela malária e pela solidão. A desolação do espaço encontra eco no abatimento físico e psicológico dos protagonistas, criando aquilo que chama se de integração orgânica entre personagem e meio. Rosa consegue retratar o sertão não como pano de fundo, mas como força ativa que molda destinos humanos.

Em outras palavras, a maleita que os consome é mais que doença: é metáfora de um viver interrompido, de uma existência que se prolonga sem sentido. Os calafrios e tremores das crises febris convertem-se em ritmo da própria narrativa, que acompanha a cadência das falas interrompidas, da memória dolorosa e da confissão sufocada.

O espaço sertanejo funciona apenas como cenário e como força que molda e tensiona a vida das personagens. Primo Ribeiro e Primo Argemiro estão inseridos em um ambiente marcado pela maleita, pelo abandono e pela degradação das construções humanas, e sua interação com esse meio reflete a intensidade de suas experiências internas.

O narrador deixa clara a presença constante do sertão na rotina dos personagens:

> Há mais de duas horas que estão ali assentados, em silêncio, como sempre. Porque, faz muito tempo, entra ano e sai ano, é toda manhã assim. A preta vem com os gravetos e a lenha. Os dois se sentam no cocho, Primo Argemiro da banda do rio, Primo Ribeiro do lado do mato. A preta acende o foguinho. O cachorro corre, muitas vezes, até lá na tranqueira, depois se chega também cá para perto. A preta traz café e cachaça com limão. Primo Argemiro sopra os tições e ajunta as brasas. (Rosa, 2019, p. 124).

O meio, portanto, não é neutro: a rotina, o cocho, o fogo, o rio e o mato interagem com os primos, proporcionando um quadro em que o espaço físico influencia suas emoções, pensamentos e atitudes. A malária, como elemento natural e social do sertão, também reflete essa interação:"– A maleita não é nada. Até ajudou a gente a não pensar..." (Rosa, 2019, p. 128).

Primo Ribeiro é marcado pela experiência do abandono. Luísa, sua mulher, parte ao manifestar-se a doença, fugindo com outro homem. O impacto do meio sobre as personagens é reforçado quando a ausência de Luísa e o ambiente de solidão e doença conduzem Argemiro a se interiorizar, refletindo sobre sentimentos e lembranças:

> Como era mesmo que ela era?! ...Morena, os olhos muito pretos... Tão bonita! .... Os cabelos muito pretos... Mas não paga a pena querer pensar onde é que ela pode estar a uma hora destas...Quando fugiu, que baque! Que tristeza...Não esperava aquilo, não esperava...Parecia combinar bem com o marido...Primo Ribeiro naquele tempo era alegre... e ele sentira até ciúmes de Primo Ribeiro, ciúme bobo, porque o primo Ribeiro era quem tinha direito a ela e ao seu amor... (Rosa, 2019, p. 131).

A fazenda esvaziada e o corpo tomado pela febre são extensão dessa perda amorosa. O personagem,

incapaz de reagir pela violência — gesto esperado em códigos de honra tradicionais —, vai lentamente se deixando consumir.

O esquecimento forçado pela febre, porém, é apenas uma forma de ressuscitar a lembrança em cada delírio. Ribeiro vive numa espécie de morte em vida, ligado à memória da traição, incapaz de superá-la. Aqui, Ribeiro está preso ao destino dos vencidos, uma vez que diante da adversidade, não encontram saídas de superação, mas se resignam ao esgotamento.

Argemiro, por sua vez, encarna a dor do desejo inconfessável. Confessa ao primo, já no limite da vida, que sempre amara Luísa e que se aproximara da casa de Ribeiro movido por esse sentimento. Sua tentativa de buscar a morte com a consciência limpa fracassa, pois Ribeiro reage com amargura e o expulsa, mesmo em agonia.

O personagem vive, assim, uma dupla condição de sofrimento: a doença que o corrói e a culpa por ter desejado a mulher do primo. Rosa projeta sobre o sertão o drama universal das paixões humanas, onde o amor, a inveja e o ressentimento se mostram em estado bruto, sem atenuantes civilizatórios. Argemiro é vítima dessa paixão sem saída, condenado a morrer em solidão e exílio, longe até mesmo do primo que partilhava sua miséria.

Embora Luísa não apareça em cena, sua ausência é força estruturante do enredo. Ela é evocada constantemente nas falas dos primos, seja como lembrança amorosa, seja como ferida aberta. O abandono dela funciona como catalisador da degradação dos dois, marcando tanto o ressentimento de Ribeiro quanto a confissão tardia de Argemiro.

Nesse sentido, a personagem ausente atua como fantasma que povoa o espaço. Sua ausência é tão densa quanto a presença. Luísa simboliza não apenas a traição individual, mas também o colapso da sociabilidade, o desmantelamento da família e da vida comunitária — ecos do abandono maior do próprio povoado tomado pela malária.

O destino dos primos mostra que o sertão não é apenas geografia, mas também interioridade. Os personagens permanecem atados ao lugar mesmo quando ele já não oferece condições de vida. A escolha de ficar, ao contrário dos demais moradores que fugiram, traduz-se numa fixação que é ao mesmo tempo física e psíquica. O sertão aparece como prisão existencial. Ribeiro e Argemiro são incapazes de romper com o espaço, pois carregam dentro de si o mesmo abandono que a paisagem revela. O espaço físico evidencia a vulnerabilidade dos personagens: o cocho, degradado e caído, simboliza a morte em vida, reforçando a inseparabilidade entre ambiente e experiência humana.

NATUREZA, SERTÃO E MORTE

O livro *Sagarana* "vem cheio de 'terra' [...] o Sr. Guimarães Rosa despeja nomes de tudo – plantas, bichos, passarinhos, lugares, modas – enrolados em locuções e construções de humilhar citadinos (Candido, 2019, p. 334). Mais adiante, Antonio Candido reforça essa singularidade:

> Assim,veremos [...] paisagens tão cheias de plantas, flores e passarinhos cujo nome o autor colecionou, que somos mesmo capazes de pensar que, na região do Sr. Guimarães Rosa,

> o sistema fitozoológico obedece ao critério da Arca de Noé. Por isso, sustento, e sustentarei mesmo que provem o meu erro, que Sagarana não é um livro regional como os outros, porque não existe região alguma igual à sua, criada livremente pelo autor com elementos caçados analiticamente e, depois, sintetizados na ecologia belíssima das suas histórias (Candido, 2019, p. 334).

Essa riqueza detalhista evidencia como o autor não se limita a reproduzir um espaço geográfico real, mas cria uma região literária própria, cuidadosamente composta a partir de elementos da fauna, da flora e das tradições locais. A precisão na descrição de cada detalhe natural transforma o sertão em um universo autônomo, em que a própria paisagem participa da narrativa, moldando sentimentos, ações e relações dos personagens. Dessa forma, a atenção aos elementos naturais não é apenas decorativa, mas funcional, estabelecendo um diálogo contínuo entre o ambiente e a experiência humana que nele se desenrola.

Tal dimensão autônoma e quase viva do sertão demonstra que o ambiente rosiano não se limita a moldar o cenário da narrativa, mas se entrelaça à vida dos personagens, tornando-se elemento ativo de suas experiências e conflitos. Como observa Meyer (1998, p. 16), "as narrativas são construídas de modo que a realidade humana se entrelaça com o mundo natural de tal forma que a identidade de cada personagem seja o resultado de uma relação de reciprocidade". Essa perspectiva é particularmente visível em "Sarapalha", conto em que o sertão não só delimita o espaço, mas atua como força vital e, ao mesmo tempo, mortal, envolvendo Primo Ribeiro e Primo Argemiro em um ciclo de doença, abandono e dissolução.

A dimensão telúrica do espaço, descrita por Rosa com abundância de detalhes, compõe o pano de fundo da história. Meyer (1998, p. 20) chama atenção para a intensidade dessa prática no autor: sua paixão pela natureza leva-o a escrever páginas inteiras povoadas por "citações e descrições de plantas, bichos, rios, morros, lugares, pessoas, auroras, crepúsculos". Esse cuidado não é gratuito: traduz-se numa narrativa em que a paisagem é força viva que acompanha o destino dos personagens, demarcando o ritmo da desolação que os atinge.

À medida que a maleita devasta tudo, a natureza se fortalece, ocupando os espaços deixados pela retirada dos moradores. O narrador explicita esse contraste entre a ruína humana e a persistência natural ao fazer a seguinte descrição:

> Em abril, quando passaram as chuvas, o rio – que não tem pressa e não tem margens, porque cresce num dia mas leva mais de mês para minguar – desengordou devagarinho, deixando poços redondos num brejo de ciscos: troncos, ramos, gravetos, coivara; cardumes de mandis apodrecendo; tabaranas vestidas de ouro, encalhadas, curimatãs pastando barro na invernada; jacarés, de mudança, apressados; canoinhas ao seco, no cerrado; e bois sarapintados, nadando como búfalos, comendo o mururê-de-flor-roxa flutuante, por entre as ilhas do melosal. Então, houve gente tremendo, com os primeiros acessos da sezão. (Rosa, 2019, p. 121).

O rio que se retrai é também metáfora da vida em declínio: os homens, enfraquecidos, cedem lugar a um mundo natural que continua seu ciclo, indiferente às dores humanas. Essa indiferença é representada também na menção ao sol, que segue seu rumo insensível à dor das personagens: "E, um pouco antes ou um pouco depois do

sol, que tem um jeito de aparecer sempre bonito e sempre diferente [...]" (Rosa, 2019, p. 124). O sol continua a nascer bonito e diferente – ou indiferente – a cada dia, independentemente dos destinos humanos.

Esse movimento se repete também quando o narrador comenta o abandono do povoado: "as terras não valiam mais nada. Era pegar a trouxa e ir deixando, depressa, os ranchos, os sítios, as fazendas por fim. Quem quisesse, que tomasse conta" (Rosa, 2019, p. 122). A ausência dos homens abre espaço para que a natureza retome seu domínio. Ao mesmo tempo, a casa em ruínas, cercada pelo mato e tomada por insetos transmissores da doença, torna-se metáfora da decomposição dos próprios primos. Conforme Bachelard: "A casa é o nosso canto no mundo. Ela é, como se diz frequentemente, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos" (1974, p. 200) Quando a casa se desmantela, se degrada, também o cosmos interior da pessoa tem a mesma sorte.

Na tessitura narrativa, a natureza se associa de forma íntima à morte. O avanço da sezão sobre Argemiro e Ribeiro é acompanhado pela presença constante de aves e insetos, como se esses seres aguardassem o fim para retomar os espaços cultivados. O narrador registra:

> O *passopreto*, chefe dos *passopretos* da margem esquerda, pincha num galho de cedro e convoca os outros passo-pretos, que fazem luto alegre no vassoural rasteiro e compõem um kraal nos ramos da capoeira-branca. Vão assaltar a rocinha; mas, antes, piam e contrapiam, ameaçando um hipotético semeador" (ROSA, 2019, p. 125, itálico do autor).

O luto dos pássaros é paradoxalmente festivo, como se a morte humana significasse para eles o flores-

cimento da vida natural. . É curioso observar que, na África Austral, o *kraal* é uma espécie de curral circular, cercado por uma cerca viva de arbustos com espinhos, para o gado ou para animais domesticados – mas pode designar também a aldeia. É curioso que Rosa prefira o uso da expressão em africâner, que, etimologicamente, é derivada da palavra portuguesa "curral", associando assim a paisagem do sertão aos ecossistemas desérticos africanos, que se compõem também de paisagens áridas, com vegetação de savanas e suculentas, que podem remeter ao sertão brasileiro. Com o uso do termo africano, Rosa universaliza mais uma vez seu sertão ficcional, superando o registro regionalista pelo que Candido chamara de "surregionalismo":

> [Guimarães Rosa] supera o regionalismo através do regionalismo. Esse, do ponto de vista da composição literária, [...] é um paradoxo supremo. Tanto assim eu eu me senti obrigado a criar uma nova categoria que é o transregionalismo ou surregionalismo. Assim como você fala em surrealismo, você pode falar, no caso de Guimarães Rosa, em surregionalismo. Fenômeno, aliás, que nós verificamos pouco depois ou ao mesmo tempo em outros lugares da América Latina [...]. Nós encontramos [...] esse enraizamento profundo do temário regional pitoresco com uma linguagem transfiguradora, moderna e que não tem nada a ver com a linguagem do regionalismo tradicional (Candido, 2011, p. 28).

Com o uso de *kraal*, Rosa aproxima seu regionalismo inventivo a outros regionalismos, transcendendo a realidade nacional em favor de um universalismo que amplia e confere densidade poética à paisagem sertaneja. Os pássaros-pretos que compõem o *kraal* rosiano são ameaçadores, alijando uma possível presença humana, aniquilando-a.

Esse vínculo entre natureza e fim se intensifica na morte de Argemiro, expulso da casa após confessar seu amor por Luísa. Sua caminhada rumo ao abandono é narrada por meio de imagens profundamente ligadas ao mundo natural: "Primo Argemiro reúne suas forças. E anda. Transpõe o curral, por entre os pés de milho. Os passopretos, ao verem um espantalho caminhando, debandam, bulhentos" (Rosa, 2019, p. 137). O corpo doente e cambaleante do personagem, já sem vitalidade, é posto em contraste com a energia da fauna e da flora que o cercam.

> Ir para onde?...Não importa, para frente é que a gente vai!... Mas, depois. Agora é sentar nas folhas secas, e aguentar. O começo do acesso é bom, é gostoso: é a única coisa que a vida ainda tem. Para, para tremer. E para pensar também.
>
> Estremecem, amarelas, as flores da aroeira. Há um frêmito nos caules rosados da erva-de-sapo. A erva-de-anúm crispa as folhas, longas como folhas de mangueira. Trepidam, sacudindo as suas estrelinhas alaranjadas, os ramos da vassourinha. Tirita a mamona, de folhas peludas, como o corselete de um cassununga, brilhando em verde-azul. A pitangueira se abala, do jarrete à grimpa. E o açoita-cavalos derruba frutinhas fendilhadas entrando em convulsões (Rosa, 2019, p. 138-139).

Flores, ervas, mamonas, pitangueiras e açoita-cavalos acompanham sua marcha, como se a paisagem fosse testemunha ritual da agonia de Agemiro. No clímax desse percurso, a natureza se funde com a consciência do personagem: "– Mas, meu Deus, como isto é bonito! Que lugar bonita p'r'a gente deitar no chão e se acabar!... É o mato, todo enfeitado, tremendo também com a sezão" (Rosa, 2019, p. 139).

Esse momento final revela o poder da paisagem rosiana. A natureza não é apenas cenário do fim, mas

uma companheira na travessia: acolhe Argemiro em sua morte, oferecendo-lhe um espaço estético e sublime para o ato de desaparecer. Aqui se percebe a reciprocidade a que Mayer (1998) se refere: o homem e o sertão se entrelaçam, de tal forma que a morte individual se inscreve como parte do ciclo maior da vida natural.

Dessa forma, em "Sarapalha", a natureza é mais que pano de fundo: é instância autônoma que molda a narrativa, dá corpo à experiência dos personagens e acompanha a sua dissolução. A maleita corrói os corpos, mas a natureza ressurge, vigorosa, para ocupar o vazio deixado pelos homens. Em última instância, a morte de Argemiro é narrada não como fim absoluto, mas como reintegração ao espaço telúrico que sempre sustentou o conto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura do conto "Sarapalha", de Guimarães Rosa, permite compreender como o sertão se apresenta não apenas como uma realidade geográfica, mas sobretudo como um espaço simbólico que concentra experiências humanas universais. Ao retratar a maleita que assola os personagens, Rosa não se limita a registrar a decadência de uma região marcada pela doença e pelo abandono, mas projeta sobre esse cenário o drama íntimo das paixões, dos ressentimentos e da solidão. Ribeiro e Argemiro, confinados em um espaço em que o silêncio pesa tanto quanto a febre, corporificam a fusão entre natureza, corpo e espírito, revelando como o sertão rosiano é também metáfora da interioridade humana.

A crítica de Eduardo Coutinho se mostra particularmente iluminadora nesse aspecto, pois evidencia que

os personagens de Rosa não se reduzem a simples tipos regionais: eles são sujeitos complexos, atravessados pelo espaço físico, mas igualmente autônomos em sua subjetividade. Essa chave interpretativa permite ver em Ribeiro e Argemiro mais do que dois sertanejos atingidos pela doença; são homens cujas paixões e dilemas éticos se inscrevem em uma dimensão universal, em que a culpa, o amor não correspondido e o ressentimento surgem como experiências fundamentais da condição humana.

Nesse ponto, a leitura de Gaston Bachelard em *A Poética do Espaço* oferece um aporte essencial, ao destacar como os lugares habitados ou evocados pela memória não se reduzem à materialidade, mas se tornam depositários da vida afetiva. O vau de Sarapalha, despovoado e tomado pela maleita, adquire essa densidade simbólica: não é apenas o espaço externo da desolação, mas a representação da febre interior dos personagens, de sua agonia psicológica e da sensação de morte iminente. O sertão de Rosa, portanto, se configura como uma extensão da própria alma, espaço poético em que corpo e espírito se entrelaçam em um mesmo destino.

A análise de Mônica Meyer também contribui para essa compreensão, ao ressaltar a forma como Rosa elabora uma escritura na qual espaço e subjetividade se confundem, instaurando um universo literário em que a paisagem sertaneja não é mero pano de fundo, mas força estruturante da narrativa. Essa fusão pode ser claramente percebida em "Sarapalha": o abandono das casas, a ausência dos vizinhos, o silêncio pesado e a maleita que consome os corpos funcionam como metáforas de um mundo interior devastado, onde a memória e a culpa corroem tanto quanto a febre.

Por fim, a célebre entrevista de Rosa a Günter Lo-

renz ilumina o sentido mais profundo de sua escolha pelo sertão. Ao afirmar que o sertão é o símbolo e o modelo de seu universo, Rosa revela o quanto esse espaço carrega em si a alquimia necessária à criação literária. O sertão não é apenas ponto de partida temático, mas lugar de transfiguração estética e simbólica, onde a dureza da realidade se converte em poesia e em reflexão sobre a existência.

Dessa forma, "Sarapalha" confirma a centralidade do sertão na obra rosiana, não como elemento restrito ao regionalismo, mas como categoria estética e existencial, como um surregionalismo que tem na linguagem seu elemento demiúrgico. Através dela, a maleita que corrói os corpos, a lembrança de Luísa que consome as almas e o abandono que silencia a comunidade se fundem em um mesmo drama humano, em que espaço, memória e subjetividade se interpenetram. Assim, Rosa eleva o sertão ao estatuto de metáfora universal, fazendo dele um espelho da condição humana, marcada pela solidão, pela culpa e pela inevitabilidade da morte.

Em síntese, ao se debruçar sobre "Sarapalha", este estudo buscou mostrar como Guimarães Rosa mobiliza o sertão para muito além da representação localista, instaurando nele uma dimensão simbólica capaz de revelar a profundidade das paixões humanas.

O conto confirma o que já apontava o próprio autor: o sertão é um modelo de universo. Nele se inscrevem tanto os dramas mais íntimos quanto as forças impessoais da natureza e da história, compondo uma literatura que, enraizada no regional, alcança a universalidade.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. *In: Os pensadores*. Tradução Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

CANDIDO, Antonio. Sagarana. *In:* ROSA, João Guimarães. *Sagarana.* 1ªed., São Paulo: Global, 2019. p. 333- 337.

CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese*. 3. ed. São Paulo: Companhia Nacional, 1978.

COUTINHO, Eduardo F. Guimarães Rosa: um alquimista da palavra. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa em dois volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

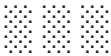
LORENZ, Günter W. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

MEYER, Mônica Ângela de Azevedo. *Ser-tão natureza: a natureza de Guimarães Rosa*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. São Paulo: Global, 2019. E-book.

TOCANTINS, O SERTÃO, O RIO E A GÊNESE DE UM ESTADO: UMA JORNADA LITERÁRIA E HISTÓRICA



Júlio Edstron S. Santos

Mestre em Direito pela Universidade Católica de Brasília (2014). Doutor em Direito pelo UniCEUB, Membro da comissão de ensino jurídico da OAB/MG. Pesquisador do Centro Universitário de Brasília. Professor do Curso de Direito da Fbr.

Fabrício Jonathas A. S. Rodrigues

Mestre em Direito Internacional, Econômico e Tributário, com formação em Direito Pela Universidade Católica de Brasília, experiência como professor universitário nos cursos de Direito, Ciências Contábeis, Administração de Empresas e Ciências Econômica[s]. Coordenandor do Curso de Direito da Faculdade Brasília - FBr. Membro dos grupos de pesquisa Núcleo de Estudos e Pesquisas Avançadas do Terceiro Setor (NEPATS).

Email: fjonathas@gmail.com

Leiliane Rodrigues Corrêa Silva

Mestra em Direito pela Universidade, especialista em Direito Civil e Direito Processual Civil, pelo Centro Universitário do Distrito Federal (UDF) (processo seletivo classificatório e bolsa institucional avaliada por menção), especialista em Docência no Ensino Superior e Mediadora judicial. Pesquisadora e orientadora na área do Direito Internacional e Legislação do Terceiro Setor. Membro do corpo editorial da Revista do Mestrado em Direito da Universidade Católica de Brasília.

Email: professora.leiliane@gmail.com



DOI: 10.56372/desleituras.v14i14.216

Resumo: Este artigo analisa a relação histórica, cultural e simbólica entre o Rio Tocantins e a formação da identidade regional que culminou na criação do Estado do Tocantins em 1988. Toma-se como referência a obra *Viagem ao Tocantins* (1945), de Júlio Paternostro, reconhecida como um marco literário e documental capaz de revelar as condições de vida no sertão e a resiliência das comunidades ribeirinhas. A pesquisa parte da contextualização do Brasil no século XX, período de intensas transformações no interior do país, para então examinar a importância das observações de Paternostro sobre a geografia, a navegação e a vida social da região. Utilizando revisão bibliográfica e método hipotético-dedutivo, o estudo destaca como a literatura funciona como instrumento de registro, denúncia e memória. Por fim, reflete-se sobre o papel simbólico das águas e do sertão na literatura brasileira, compreendidos como espaços de resistência, invenção e identidade nacional.

Palavras-chave: Tocantins. Rio Tocantins. Sertão. Júlio Paternostro. Literatura Brasileira.

Abstract: This article examines the historical, cultural, and symbolic relationship between the Tocantins River and the regional identity that led to the creation of the State of Tocantins in 1988. It focuses on the work *Viagem ao Tocantins* (1945), by Júlio Paternostro, considered a landmark literary and documentary source that reveals life conditions in the backlands and the resilience of riverside communities. The research begins with the contextualization of Brazil in the 20th century, a period of deep transformations in the countryside, and then explores Paternostro's observations on geography, navigation, and social life in the region. Based on bibliographic review and the hypothetical-deductive method, the study highlights literature as a tool of record, denunciation, and memory. Finally, it reflects on the symbolic role of rivers and backlands in Brazilian literature, understood as spaces of resistance, invention, and national identity.

Keywords: Tocantins. Tocantins River. Backlands. Júlio Paternostro. Brazilian Literature.

INTRODUÇÃO

O Estado do Tocantins, surgido com a Constituição Cidadã de 1988, tem sua origem e identidade profundamente ligadas à presença imponente do Rio Tocantins. Esta artéria fluvial, que perpassa o coração do Brasil, não apenas moldou a geografia e a história de uma vasta região, mas também influenciou a cultura e a resiliência de seu povo.

A obra *Viagem ao Tocantins,* de Júlio Paternostro de 1945, em particular, emerge como um documento literário e histórico de fundamental importância**,** espelhando de forma significativa nossa identidade geopsicológica e as bases para a própria criação do estado.

Essa pesquisa propõe-se a explorar essa relação pluralista. Iniciaremos com uma contextualização do Brasil em meados do século XX, um período de grandes contrastes e desafios no interior do país. Em seguida, abordaremos a seminal obra *Viagem ao Tocantins* de Júlio Paternostro, cujas observações sobre a região são cruciais para a compreensão da época.

Detalharemos a complexa relação entre o sertão e o Rio Tocantins, evidenciando as extremas dificuldades de navegação e as condições de vida das comunidades ribeirinhas.

Prosseguiremos discutindo como as realidades expostas na obra de Paternostro (1945) contribuíram para o movimento que culminou na criação do Estado do Tocantins. A relevância e o legado contemporâneo dessa obra serão, então, analisados, destacando sua importância para a memória regional e nacional.

Para esse trabalho baseada na técnica de revisão bibliográfica e no método hipotético dedutivo, vamos

particularizar a obra publicada em 1945 e devido a estilística a utilização de sua versão na internet que data no momento atual.

Ao investigar essa realidade, o presente trabalho alinha-se à proposta da coletânea "Falas e Fendas: Caminhos Literários para o Sertão", ao considerar o sertão não apenas como um espaço geográfico, mas como um território simbólico e imaginativo.

O Tocantins, moldado pelas águas do rio que lhe dá nome, emerge como uma dessas fendas por onde escapa a alma de um país, lugar de resistência, memória e invenção. Neste contexto, a literatura funciona como registro e denúncia, revelando as múltiplas faces do sertão, suas belezas e contradições, seu misticismo e suas lutas

Por último, o trabalho se encerra com uma reflexão sobre a Literatura Brasileira e a alma dos sertões e rios, explorando como as águas fluviais servem como poderosos símbolos e narrativas no panorama literário do país.

RAÍZES HISTÓRICAS PROFUNDAS E O ESTADO DO TOCANTINS

O Estado do Tocantins, nascido da Constituição Republicana de 1988, é mais que um mero marco político-geográfico recente no vasto território brasileiro; sua própria essência e a construção de sua identidade estão intrinsecamente ligadas à imponente e desafiadora presença do sertão e do Rio Tocantins.

Essa colossal artéria fluvial, que serpenteia pelo coração do país, tem moldado a história, a cultura e a alma de um povo desde os primórdios da colonização, e sua

relevância ecoa profundamente na literatura brasileira, apresentando-se como um verdadeiro espelho da nação.

Sobre o tema viagem ao Tocantins Henri Coudreau, em seu livro "*Voyage au Tocantins-Araguaya*", relata sua jornada de 31 de dezembro de 1896 a 23 de maio de 1897 pelas bacias dos rios Tocantins e Araguaia. A obra, ilustrada com 87 vinhetas e um mapa das duas regiões, descreve as observações geográficas e etnográficas do autor.

O autor francês Coudreau menciona ter cumprido duas de três missões confiadas a ele pelo Governador do Estado do Pará, Lauro Sodré: a Missão do Xingu e a Missão do Tocantins-Araguaia. A terceira missão, uma travessia entre o Xingu e o Araguaia, tornou-se possível devido ao conhecimento adquirido nas expedições anteriores e às recentes viagens do Padre Gil Villanova na região habitada pelos Cayapós Paraenses.

Coudreau afirma: "*Des trois missions que me confia, à la date du 1er mai 1896, M. Lauro Sodré, Gouverneur de l'État de Pará – Mission du Xingú, Mission du Tocantins-Araguaya, Mission de traversée entre le Xingú et l'Araguaya, – les deux premières sont maintenant accomplies.*" (Coudreau, 1897, p. 3).

O livro de Coudreau aborda temas como a geografia local, a etnografia das populações indígenas, as relações dos Cayapós Paraenses com os civilizados, além de detalhes sobre a navegação a vapor nos rios Araguaia e Tocantins.

A obra é uma valiosa fonte de informações sobre a região amazônica no final do século XIX, com descrições de cachoeiras, como a Cachoeira Grande (*Canal de Mar-Di-Caru*), e a menção a locais como as terras de Conceição, os Campos de Martyrios e o Rio do Somno.

A significância de eixos fluviais como o Tocantins já era notada séculos antes, inclusive na Constituição Imperial de 1824, que os reconhecia como elementos cruciais na delimitação de províncias, evidenciando seu papel estratégico como vias de penetração e colonização no interior do continente.

Muito antes, ainda no século XVII, o visionário Padre Antônio Vieira, em seu célebre "Sermão da Sexagésima" (1655), já fazia alusão às privações e perigos enfrentados pelos missionários em suas árduas "jornadas dos Tocantins".

Essa menção precoce sublinha um território que, desde seus primeiros contatos com os colonizadores, impôs desafios monumentais, mas que simultaneamente forjou o caráter e a notável resiliência de seus habitantes diante de uma natureza exuberante, porém selvagem e muitas vezes implacável (Vieira, 2002, p. 36).

O BRASIL NO INÍCIO DO SÉCULO XX: CONTRASTES E VÁCUOS NO TERRITÓRIO

A expedição de Júlio Paternostro, realizada em 1935, e a subsequente publicação de sua obra em 1945, ocorreram em um Brasil de profundas e muitas vezes chocantes contradições.

Enquanto incipientes centros urbanos do litoral, como São Paulo e Rio de Janeiro, iniciavam um processo de industrialização e modernização, a vasta maioria da população brasileira vivia em condições rurais precárias, dispersa em um território ainda imenso e profundamente desintegrado.

Os indicadores sociais da época eram alarmantes e revelavam uma nação com sérios desafios: a expectati-

va de vida era baixíssima, a mortalidade infantil atingia níveis assustadores, e doenças endêmicas como malária, tuberculose e diversas verminoses se disseminavam sem controle, especialmente nas remotas regiões interioranas.

O analfabetismo era a norma para a maioria da população, com o acesso à educação formal permanecendo um privilégio restrito a poucas elites urbanas. A vida social no sertão era essencialmente de subsistência, quase autônoma, marcada pela escassa ou inexistente presença do Estado e de suas instituições.

Nesse cenário de dimensões continentais, a ausência estatal era dramática e suas consequências, severas. Longe do litoral e das poucas capitais que concentravam poder e recursos, vastos espaços permaneciam com baixa densidade populacional e uma carência institucional que beirava o abandono.

A infraestrutura era primitiva ou totalmente inexistente: estradas eram meros caminhos de terra intransitáveis na estação chuvosa, energia elétrica e saneamento básico eram quimeras para a maioria, e a comunicação com o mundo exterior era mínima.

Consequentemente, serviços essenciais como saúde, educação e justiça alcançavam apenas uma minoria privilegiada, deixando milhões de brasileiros à margem de direitos básicos, vivendo em um estado de vulnerabilidade contínua.

Em muitas dessas áreas esquecidas, a segurança pública não era controlada pelo governo central, mas sim por poderes locais, muitas vezes exercidos por coronéis ou latifundiários, gerando um vácuo de poder que acentuava a fragilidade e a exploração das populações (Fausto, 2005, p. 198).

Essa situação era ainda mais agravada pela escassez crônica de profissionais qualificados; médicos, professores, engenheiros e advogados concentravam-se nos grandes centros urbanos, relegando o interior a um vazio técnico e intelectual que perpetuava um ciclo vicioso de atraso e pobreza secular.

Foi exatamente nesse Brasil de enormes distâncias, marcantes contrastes e negligência estatal que Júlio Paternostro, com seu olhar aguçado e sensível, empreendeu sua *Viagem ao Tocantins*, legando-nos um testemunho inestimável e vívido das condições de vida e da complexa, porém resiliente, relação do homem com um ambiente tão grandioso quanto desafiador.

LITERATURA REGIONALISTA E O SERTÃO

A literatura regionalista brasileira, em sua vasta e rica produção, soube, como poucas expressões artísticas, capturar a essência complexa da relação do homem com a água em ambientes desafiadores e muitas vezes hostis. João Guimarães Rosa, em sua obra-prima *Grande Sertão: Veredas* (1956), eleva o conceito das "veredas" – esses caminhos úmidos ou secos que cortam o sertão e abrigam vida – a uma metáfora sublime da própria existência humana.

Nesses rios temporários, cujos leitos podem estar secos por meses a fio, ou em seus pequenos fios d'água que resistem à estiagem, o rio é muito mais que um acidente geográfico; ele é uma fronteira existencial, um caminho de autoconhecimento para os jagunços e suas filosofias, e uma fonte precária, mas vital, de vida que delimita o mundo árido.

A vereda, ora como um fio d'água que indica a esperança, ora como uma cicatriz de estiagem que revela a crueldade do clima, representa a persistência da vida e o mistério insondável da existência. "O sertão é do tamanho do mundo. Ou maior. Mas as veredas estão lá, para quem sabe ir e voltar, caminhos do pensamento e do destino" (Rosa, 1956, p. 19).

Isso sugere que o rio, mesmo em sua ausência, é um mapa indelével da alma sertaneja e um convite constante à introspecção e à busca por um sentido mais humano.

Em *Primeiras Estórias* (1962), o conto "A Terceira Margem do Rio" exemplifica, de forma poética e enigmática, o rio como um símbolo profundo da existência, do mistério e da incomunicabilidade humana.

O protagonista, ao observar o pai que inexplicavelmente decide viver isolado em um barco no meio do rio, sem jamais retornar à margem, reflete sobre a natureza da ausência, do sacrifício e da decisão inabalável: "Nosso pai não voltou. Não morreu. Não se sabia onde é que ele estava. Dói no coração, mas me lembro do que ele pensou e do que ele fez, numa atitude que nos deixou para sempre a questão de um rio que não tem volta" (Rosa, 1962, p. 25).

Aqui, o rio se torna um espaço liminar, uma barreira intransponível que sela o destino de uma vida e a alegoria de uma escolha radical, quase mística, que define a existência de quem fica condenado a observar de longe o mistério daquele que partiu.

Em um contraste pungente com as veredas rosianas, a ausência de água é o cerne e o motor da narrativa em obras marcantes como *Vidas Secas* (1938), de Graci-

liano Ramos. O rio, nesse caso, surge quase sempre como uma esperança distante e quase inatingível, um símbolo da utopia de sobrevivência e da dignidade humana buscada com desespero por Fabiano e sua família.

A seca é uma personagem implacável, e a água ou a falta dela, dita o ritmo da vida e da morte no sertão nordestino, em um ciclo vicioso de partida e retorno. A família de Fabiano, ao se mover em busca de água e melhores condições, "caminhava para o sul, para o desconhecido, carregando a vida seca nas costas e a esperança fugidia de um rio que os acolhesse" (Ramos, 1938, p. 12), uma jornada desesperada em busca de um rio que não seca, que representaria a própria salvação e a possibilidade de uma vida menos árida.

De maneira análoga, em *Os Sertões* (1902), Euclides da Cunha não apenas descreve, mas disseca a relação dramática do homem do sertão com a água, revelando a brutalidade dos rios intermitentes e a luta épica pela sobrevivência em um ambiente onde a natureza impõe suas duras e inclementes regras.

Cunha destaca a ferocidade do ambiente, onde "a água, quando escassa, mais parece um veneno que uma bênção, tornando a vida um desafio contínuo, a forjar o homem forte e resignado, um tipo que resiste a tudo, menos à completa e avassaladora ausência de água" (Cunha, 1902, p. 78).

O rio, aqui, é uma promessa quebrada, um espelho da desgraça e um catalisador da resistência humana, mas também da teimosia e da capacidade de superação de um povo.

A PROXIMIDADE INTRÍNSECA ENTRE LITERATURA E DIREITO ESPELHOS DA CONDIÇÃO HUMANA

A relação entre Direito e Literatura é muito mais do que um cruzamento ocasional de temas ou uma mera apropriação de narrativas; é uma proximidade intrínseca que reside na própria natureza de ambos os campos. Ambos são, em essência, disciplinas narrativas, voltadas para a compreensão e regulação da condição humana, da sociedade e dos dilemas morais.

Eles compartilham um terreno comum na construção de significado, na exploração da justiça e da injustiça, e na busca por uma ordem, seja ela jurídica ou narrativa.

Essa relação profunda é evidenciada, primeiramente, pela natureza narrativa comum que os permeia. No universo jurídico, o processo judicial é uma complexa arquitetura de histórias: a acusação apresenta sua versão dos fatos, a defesa contrapõe a sua, as testemunhas relatam suas experiências, e o juiz, ao final, constrói uma narrativa sintética – a sentença – que busca dar coerência e validade jurídica aos eventos.

Essa "história" jurídica, com seus personagens, partes, advogados, juízes, testemunhas, enredo que se baseia no conflito, e desfecho com a decisão, ecoa a estrutura de qualquer obra literária.

Como bem observa James Boyd White, o Direito é uma "forma de literatura" que utiliza a linguagem para criar e interpretar textos que governam a vida humana (White, 1985).

Da mesma forma, a literatura frequentemente se inspira em conflitos legais para explorar a complexidade

moral e social, como visto em *Viagem ao Tocantins*, onde as condições de vida e as relações de trabalho, ainda que não formalmente julgadas, configuram dramas humanos com potencial para serem narrativas judiciais.

Além da estrutura narrativa, a proximidade se manifesta no uso compartilhado da linguagem e da retórica. A linguagem é a ferramenta primária de ambos os campos.

No Direito, a clareza, a precisão e a capacidade persuasiva da linguagem são cruciais para a formulação de leis, a elaboração de contratos e a argumentação em um Tribunal.

A retórica jurídica visa convencer, defender e interpretar. Na literatura, a linguagem é usada para evocar emoções, construir mundos, desenvolver personagens e comunicar ideias complexas, muitas vezes explorando as ambiguidades e nuances que o Direito tenta rigidamente controlar.

Contudo, essa aparente distinção é tênue. Grandes advogados são mestres da narrativa e da persuasão, assim como grandes escritores dominam a arte de construir argumentos convincentes em suas ficções. Ambos os campos se valem da analogia, da metáfora, da ironia e da capacidade de criar empatia ou repulsa no leitor/ouvinte.

A força de um texto legal, muitas vezes, reside em sua capacidade de narrar os fatos de forma persuasiva, assim como a profundidade de um romance pode vir de sua crítica implícita ou explícita a uma ordem legal.

Neste ponto, a lição do jurista estadunidense Ronald Dworkin sobre o Direito como um "romance em cadeia" oferece uma poderosa lente de análise para essa conexão.

Ronald Dworkin propõe que o Direito deve ser entendido como um empreendimento de interpretação

contínua, similar a um romance escrito por vários autores, cada um contribuindo com um capítulo. O desafio de cada novo "autor" (o juiz, o legislador, o jurista) é escrever um capítulo que não apenas seja o "melhor" a partir de sua própria visão, mas que, crucialmente, se encaixe de forma coerente e íntegra com os capítulos anteriores da história (Dworkin, 1986).

Essa integridade exige que as decisões jurídicas passadas e presentes formem um todo moral e coerente, como se tivessem sido escritas por um único autor.

A integridade, para Dworkin, é o valor central que une o Direito ao longo do tempo, garantindo que as leis sejam aplicadas de forma consistente e equitativa, refletindo um conjunto de princípios morais unificados.

No contexto de *Viagem ao Tocantins*, a ausência de uma "cadeia" jurídica visível nas "páifas de garimpeiros que levam vida primitiva na 'Serra da Cordilheira'" (Paternostro, 1945, p. 247) e na ineficácia da lei formal em face das necessidades mais básicas, demonstra a fragilidade de um sistema onde a integridade jurídica não alcança as realidades mais remotas.

O Direito e Literatura compartilham um propósito fundamental: a busca por justiça e significado na experiência humana. O Direito busca a justiça formal, a ordem social, a resolução de conflitos e a proteção de direitos por meio de normas e procedimentos.

A literatura, por sua vez, muitas vezes investiga a justiça em um sentido mais amplo, moral e filosófico, explorando as consequências da lei, as falhas do sistema, os dilemas éticos dos indivíduos e a busca humana por significado em face da injustiça.

O livro a Viagem ao Tocantins, ao retratar a ausência de um Estado de Direito e a precarização dos direitos humanos e fundamentais, não apenas documenta uma realidade, mas implicitamente clama por uma justiça que as leis da época não conseguiam entregar àquela população.

A obra, ao evidenciar a distância entre o que é legal ou a ausência de legalidade e o que é justo em termos de dignidade humana e desenvolvimento, sublinha a necessidade de uma integridade jurídica que se estenda a todos os recantos da nação, garantindo que a "narrativa" da lei seja coerente e justa para todos os seus personagens.

A proximidade do Direito e da Literatura não é incidental, mas estrutural. Ambos são sistemas complexos de criação de significado que refletem a sociedade, debatem seus valores e buscam dar sentido à intrincada teia de relações humanas.

Ao fazê-lo, eles se informam mutuamente, oferecendo lentes complementares para entender não apenas o que a lei *é*, mas o que ela *significa* na vida das pessoas, e o que a justiça *deveria ser* em sua plenitude.

A perspectiva de Dworkin reforça que o Direito, para ser justo e legítimo, deve aspirar à integridade narrativa, conectando cada decisão e cada lei a uma tapeçaria contínua de princípios e valores, assim como um grande romance se desenvolve de forma coesa e significativa.

VIAGEM AO TOCANTINS: UM OLHAR PROFUNDO SOBRE UM BRASIL AINDA OCULTO

A obra *Viagem ao Tocantins*, publicada em 1945, transcende a mera definição de diário de viagem para se

consagrar como a obra seminal do médico sanitarista e psiquiatra Júlio Novaes Paternostro (1908-1950). Este livro representa um documento fundamental e insubstituível para a compreensão do Brasil na primeira metade do século XX, oferecendo uma perspectiva rara, detalhada e autêntica sobre a vida no interior mais profundo do país.

A obra é o fruto de uma expedição minuciosa que Paternostro realizou em 1935, percorrendo o majestoso Rio Tocantins, que àquela época era uma das principais, senão a única, artérias fluviais a conectar o isolado sertão goiano ao restante do Brasil.

Sua inclusão na prestigiada Coleção Brasiliana da Companhia Editora Nacional em 1945 (Paternostro, 1945), uma série dedicada a obras de grande valor histórico e cultural sobre o país, já sinalizava o reconhecimento imediato de sua importância.

Essa chancela editorial garantiu que a obra alcançasse um público amplo, consolidando-a como um valioso registro geográfico, social e humano do território brasileiro. A relevância contínua de *Viagem ao Tocantins* é inegável e é atestada pela sua permanência em importantes acervos, como a Biblioteca Digital de Obras Raras da UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro), o que assegura seu acesso a pesquisadores, estudantes e interessados por muitas décadas após sua publicação original, mantendo-a viva no imaginário e na pesquisa nacional.

Com sua sólida formação em saúde pública, Júlio Paternostro aplicou um rigor científico notável em todas as suas observações e análises. Ele não se limitou a uma descrição superficial de paisagens e da vida local; ao contrário, mergulhou profundamente nas precárias condições de saúde das populações ribeirinhas, investigando

as doenças endêmicas que as afligiam e a gritante falta de recursos e assistência médica.

A partir dessas observações, Paternostro (1945) ofereceu um diagnóstico social e sanitário preciso e contundente da região. Suas descrições são detalhadas e objetivas, com a precisão quase clínica de um relatório jornalístico ou de um estudo de campo, visando registrar a realidade de forma fiel e sem floreios. Contudo, seu estilo transcende o meramente técnico ou frio.

A prosa de Paternostro (1945) é permeada por uma profunda sensibilidade humana e um olhar ensaístico, que permite ao leitor não apenas apreender as dificuldades materiais, mas também a notável resiliência, a dignidade e a sabedoria das comunidades que encontrou.

Essa fusão magistral entre o rigor científico e a empatia humana faz de *Viagem ao Tocantins* uma obra que, ao mesmo tempo, informa com dados concretos e comove com a exposição da condição humana, transformando-se em uma crítica social implícita, porém poderosa e inegável, sobre a histórica negligência e o abandono do Estado em vastas e significativas áreas do Brasil.

Além de sua obra mais conhecida e celebrada, Paternostro (1945) também explorou outros aspectos do Brasil profundo, estendendo seu olhar para além do Tocantins, mas mantendo o foco em temas regionais e fluviais. Isso é evidenciado por títulos como *Pium, Rio Turuna* e *Uma pedra no fundo do rio* (Flores, 2011, p. 60), que reforçam seu interesse contínuo em temas amazônicos e ribeirinhos, aprofundando a visão já presente em seu relato mais famoso, o que demonstra uma coerência temática em sua obra.

Essa dedicação em registrar e analisar a realidade do interior demonstra seu compromisso intelectual e humanístico em dar voz a regiões e populações frequentemente esquecidas ou invisibilizadas pela narrativa centralizada do país.

Em essência, *Viagem ao Tocantins* é um tesouro documental que não só narra uma jornada física, mas também revela um capítulo fundamental da formação social e geográfica do Brasil, destacando as lutas, a cultura e as belezas intrínsecas de um território e de um povo que Paternostro (1945), com sua pena lúcida, ajudou a tornar visíveis e compreensíveis para o restante do país.

Sua obra permanece, portanto, um convite irrecusável à reflexão sobre as persistentes desigualdades regionais e a contínua necessidade de atenção e investimento nas regiões mais afastadas e carentes do Brasil.

O ESTILO LITERÁRIO DE JÚLIO PATERNOSTRO: A PROFUNDIDADE DE UM OLHAR ESPECIALIZADO

A escrita de Paternostro em *Viagem ao Tocantins* é um exemplo notável de como a maestria literária pode combinar várias tradições e gêneros, resultando em uma obra de profundidade e impacto duradouros.

Paternostro (1945) forja um estilo que é simultaneamente científico, poético e profundamente engajado, um instrumento perfeito para desvendar a complexidade de um Brasil então vastamente desconhecido. Como médico sanitarista, ele emprega uma abordagem de observação e registro sistemáticos que permeia toda a obra, conferindo-lhe uma credibilidade e um detalhismo impressionantes.

Sua linguagem é marcadamente descritiva, meticulosa e rica em detalhes. Ele não se limita a uma mera narração de eventos; ao contrário, ele analisa a paisagem, a flora, a fauna e, crucialmente, as precárias condições de vida das populações com a precisão cirúrgica de um cientista.

Ao descrever o rio, por exemplo, ele não apenas o nomeia, mas detalha suas mudanças e seus humores: "poucas léguas caminhadas, a paisagem mudou e o rio se apresentou com nova fisionomia, ora largo e preguiçoso, ora estreito e impetuoso, refletindo os múltiplos estados da alma humana que ali se adaptava" (Paternostro, 1945, p. 110).

Essa exatidão estende-se às suas análises de doenças comuns, às condições de higiene e à ausência de saneamento, que são apresentadas com um rigor quase técnico, mas sempre com o olhar atento ao impacto humano.

A objetividade, que confere à sua prosa um tom de relato jornalístico ou de relatório de campo, é uma característica marcante de seu trabalho. Paternostro age como um repórter investigativo, coletando informações locais, apresentando dados geográficos precisos e detalhes técnicos sobre a navegação e os desafios fluviais.

Seu vocabulário é vasto e preciso, abrangendo tanto termos científicos e técnicos quanto regionalismos que enriquecem a imersão do leitor. A construção de frases elaboradas e períodos complexos reforça sua erudição e o compromisso inabalável em documentar a realidade de forma fiel e abrangente.

Contudo, e este é um dos grandes méritos de sua escrita, apesar do rigor científico e da objetividade, a prosa de Paternostro (1945) é imbuída de uma profunda sensibilidade humana e uma notável capacidade ensaís-

tica. Ele não se mantém em uma posição distante ou desapaixonada; suas reflexões sobre a vida árdua no sertão, as condições sociais degradantes e a ausência quase total do Estado surgem naturalmente em suas descrições, convidando o leitor à empatia.

Ao descrever a grandiosidade imponente da natureza, ele também revela um lado poético e contemplativo: "as barrancas altas, a mata fechada e o silêncio quase absoluto davam à paisagem um ar de intocada grandiosidade, que convidava tanto à admiração quanto à melancolia, um convite à introspecção e à percepção da própria insignificância humana diante do sublime" (Paternostro, 1945, p. 55).

Essa fusão harmoniosa de observação prática e científica com contemplação estética e filosófica eleva sua prosa, tornando-a acessível e emocionante.

Mais do que um simples observador ou documentarista, Paternostro (1945) emerge como um perspicaz ensaísta social. Suas descrições vívidas da pobreza, da falta de acesso à saúde e educação, e da crônica ausência do Estado nas vidas das comunidades ribeirinhas constituem uma crítica social implícita, mas de uma contundência inquestionável.

Sua humanidade transparece na empatia evidente com as comunidades que visitou, cujas lutas e dignidade ele retrata com profundo respeito, sem jamais cair no romantismo ou na idealização da miséria. Ele não se limita a expor a realidade; ele provoca a reflexão, como em sua pungente observação sobre a negligência sistêmica:

> A miséria e a doença andavam de mãos dadas, forjando um quadro desolador que parecia esquecido pelas autoridades, à margem de qualquer política pública, um verdadeiro grito silencioso do interior que clamava por um olhar e por justiça (Paternostro, 1945, p. 90).

Essa união singular de elementos — a ciência do médico, a sensibilidade do humanista e o olhar crítico do ensaísta — faz de *Viagem ao Tocantins* uma obra que transcende sua época, mantendo-se perenemente relevante não só como uma fonte histórica primária, mas também como um exemplo de como a escrita pode ser uma ferramenta poderosa e transformadora para entender, denunciar e provocar mudanças em realidades sociais complexas.

Paternostro (1945), através de seu estilo inconfundível, não só nos transporta para o Tocantins de 1935, mas nos oferece uma lente crítica e empática para compreender as intrincadas complexidades do desenvolvimento brasileiro e a questão persistente da presença e da responsabilidade do Estado em suas regiões mais afastadas e esquecidas.

OUTRAS OBRAS DE JÚLIO PATERNOSTRO: AMPLIANDO UM LEGADO

Embora *Viagem ao Tocantins* (1945) seja a obra mais conhecida, estudada e celebrada de Júlio Novaes Paternostro, sua produção literária e intelectual não se limitou a esse monumental relato de viagem.

Ele demonstrou um interesse contínuo e profundo pela realidade regional brasileira, especialmente aquela intrinsecamente ligada ao Rio Tocantins e a seus habitantes, revelando uma mente inquisitiva e um compromisso duradouro com a documentação do interior.

Pesquisas e estudos biográficos indicam que Paternostro (1945) também escreveu obras com títulos sugestivos como “Pium, Rio Turuna” e “Uma pedra no fundo

do rio" (Flores, 2011, p. 60), que reforçam seu interesse contínuo em temas amazônicos e ribeirinhos, aprofundando a visão já presente em seu relato mais famoso, o que demonstra uma coerência temática em sua obra.

Além de sua notável veia documental e regionalista, que o coloca ao lado de grandes nomes do sanitarismo e da literatura de viagem brasileira, Paternostro também se aventurou na poesia. É de sua autoria a coletânea *Olha o café!: poemas assim assim*..., publicada em 1928 (Universidade de São Paulo, 2015).

Esse lado menos conhecido de sua produção, anterior às suas observações mais famosas sobre o interior do Brasil, demonstra uma amplitude artística e uma versatilidade criativa que enriquecem seu perfil como intelectual.

Desta maneira, Júlio Paternostro se revela um autor multifacetado, cuja obra, embora centralizada em *Viagem ao Tocantins*, oferece um panorama mais amplo de seus diversos interesses literários e, sobretudo, de seu olhar perspicaz e empático sobre a complexidade da identidade brasileira e as realidades que a compõem.

O SERTÃO E O RIO TOCANTINS: UMA RELAÇÃO DE VIDA E DESAFIO

A relação entre o majestoso Rio Tocantins e a vasta e por vezes árida área do sertão que ele atravessa é um dos pontos focais da obra de Júlio Paternostro e um espelho da própria formação e dos desafios do Brasil.

Essa conexão vai muito além da mera geografia; ela é uma simbiose complexa que se manifesta nas dimensões social, econômica e cultural, moldando intrinsecamente a

vida das comunidades ribeirinhas e influenciando o desenvolvimento, ou a falta dele, da região por séculos.

O Rio Tocantins, na acurada narrativa de Paternostro, é retratado em sua inerente e fascinante dualidade: é, ao mesmo tempo, uma artéria vital de comunicação e um obstáculo natural que impõe grandes desafios aos que se aventuram em suas águas.

Na primeira metade do século XX, ele servia como a principal, e em muitos trechos a única, via de transporte para pessoas e mercadorias, tecendo uma complexa rede de conexões entre o isolado interior do Brasil e os distantes centros urbanos e portos do litoral.

Por suas águas barrentas, mas essenciais, subiam e desciam produtos vitais para a subsistência e as poucas notícias que vinham do "mundo exterior", mantendo vivas e de alguma forma conectadas as vilas e povoados isolados em suas margens.

Paternostro observa com precisão: "O Tocantins se impunha não apenas como um rio, mas como uma força viva e soberana que governava o destino de quantos ousavam desbravá-lo. Suas águas, ora calmas e vastas em remansos que convidavam ao sossego, ora turbulentas em corredeiras vorazes, eram o único caminho para o interior profundo, um testamento da resistência humana forjada na dura lida com a natureza indomável" (Paternostro, 1945, p. 32).

No entanto, a navegação pelo Tocantins era notoriamente desafiadora, e essa dificuldade não era um mero detalhe, mas um traço definidor da vida na região.

A existência de numerosas e perigosas cachoeiras e corredeiras, como o infame trecho de Itaboca – descrito com um realismo impressionante como "o terror dos

pilotos e o pântano de muitos sonhos e vidas que ali se perdiam, um verdadeiro cemitério aquático de ambições e desesperos silenciosos" (Paternostro, 1945, p. 185) – exigia não apenas perícia e profundo conhecimento local dos navegadores, mas também um sistema complexo e dispendioso de "portagens".

Nessas portagens, as embarcações, desde as pequenas canoas até os maiores batelões, e suas preciosas cargas precisavam ser desembarcadas, transportadas por terra por longas e íngremes distâncias, muitas vezes em trilhas abertas na mata, e depois reembarcadas em outro ponto do rio.

Esse processo era "demorado, oneroso, exaustivo e insalubre, encarecendo os produtos, gerando enormes perdas e isolando ainda mais as comunidades já marginalizadas" (Paternostro, 1945, p. 188).

Essa logística complexa e precária resultava em um alto custo econômico e social, que limitava severamente o comércio, o desenvolvimento e a integração dessas áreas ao restante do país. As próprias embarcações, como as robustas canoas e os pesados batelões, eram muitas vezes rudimentares e não ofereciam proteção adequada contra as intempéries, os ataques de insetos ou os acidentes frequentes (Flores, 2011, p. 45).

A alternância abrupta entre correntezas fortes, que exigiam grande esforço e habilidade, e áreas de águas paradas (remansos), onde a navegação se tornava tediosamente lenta, tornava a viagem imprevisível e exaustiva. Isso exigia manobras constantes e um profundo conhecimento da geografia fluvial, com o uso de longas varas e remos, além de remadores experientes que conheciam cada pedra, cada redemoinho e cada "fio d'água".

A falta de infraestrutura de apoio à navegação era total: não havia portos adequados, nem sinalização mínima, tampouco postos de socorro ou comunicação. Essa ausência de suporte aumentava exponencialmente os riscos e a duração das viagens, transformando-as em verdadeiras odisseias de dias ou semanas.

As variações sazonais no nível do rio também eram um desafio constante e implacável; as cheias podiam arrasar as margens, levando povoados e plantações, enquanto as secas prolongadas tornavam alguns trechos intransitáveis até para embarcações menores, interrompendo o comércio e a comunicação por meses.

Esse isolamento fluvial, que perdurou por décadas na primeira metade do século XX, não apenas contribuía para a autossuficiência forçada das comunidades, mas também freava drasticamente o desenvolvimento, mantendo-as à mercê dos caprichos e da força bruta do rio.

A vida era, portanto, uma eterna negociação com as águas e o sertão, moldando uma mentalidade de resiliência e adaptação.

A CRIAÇÃO DO TOCANTINS: UM IMPULSO AO DESENVOLVIMENTO E A POBREZA REGIONAL

A criação do Estado do Tocantins pela Constituição Cidadã de 1988 não representou apenas um ato político-administrativo formal; ela foi, na verdade, uma resposta histórica e um grito por justiça contra décadas, talvez séculos, de marginalização, abandono e subdesenvolvimento do norte de Goiás.

Essa vasta região, caracterizada por uma pobreza financeira e estrutural intensa, sofria cronicamente com

o isolamento geográfico e a gritante falta de investimentos governamentais, que a mantinham à margem do progresso do restante do país.

A discussão sobre o desmembramento do norte de Goiás para formar uma nova unidade federativa ganhou força significativa na segunda metade do século XX, impulsionada pela percepção crescente de que a imensa extensão territorial do estado-mãe de Goiás, impedia uma gestão eficiente e a distribuição justa e equitativa de recursos para todas as suas regiões.

Essa vasta área do norte goiano era, na prática, uma "terra de ninguém" em termos de políticas públicas, com indicadores sociais e econômicos alarmantemente baixos, bem abaixo da média nacional e até mesmo do restante do próprio estado de Goiás.

Conforme José Wilson Siqueira Campos, um dos mais fervorosos e incansáveis defensores da criação do Tocantins e seu primeiro governador, argumentava com veemência, a autonomia política seria a ferramenta essencial e inegociável para que a região pudesse, finalmente, atrair investimentos, desenvolver sua própria vocação econômica e, crucialmente, superar o ciclo secular de pobreza, abandono e exploração (Campos, 1989, p.3).

A voz dos moradores da região clamava por uma identidade própria e por um governo mais próximo de suas necessidades. A criação do Tocantins, portanto, não foi apenas uma reorganização territorial; ela concretizou a profunda esperança de que, com autogoverno e um foco direcionado em suas capacidades e potencialidades únicas, essa vasta e rica região pudesse, enfim, superar as dificuldades socioeconômicas que a caracterizavam por tanto tempo, marcando um novo e promissor capítulo

em sua história e na história do desenvolvimento regional brasileiro.

A PROFUNDA RELEVÂNCIA DA LITERATURA REGIONAL DE ÉPOCA PARA AS PRÓXIMAS GERAÇÕES

A literatura de época que se debruça sobre uma região específica, como magistralmente o faz *Viagem ao Tocantins*, age como uma ponte essencial e inestimável entre o passado e o futuro, conferindo uma importância duradoura e fundamental para as próximas gerações.

Em um mundo de rápidas e contínuas mudanças, onde a memória histórica pode ser efêmera, essas obras oferecem um alicerce sólido para compreender profundamente quem somos como povo e de onde viemos, ancorando a identidade em uma história viva e palpável.

Esses livros são verdadeiras cápsulas do tempo, meticulosamente elaboradas, que capturam não só fatos históricos e dados geográficos, mas a própria essência da vida diária de uma era já distante.

Eles detalham paisagens, flora e fauna com precisão, sim, mas vão muito além: revelam costumes, dialetos, crenças, a organização social, as formas de viver e os desafios sociais que, de outro modo, poderiam ser esquecidos, alterados ou completamente perdidos sem qualquer registro (Teachy, 2025).

Para as gerações atuais e futuras, *Viagem ao Tocantins* constitui uma janela única e privilegiada para essa realidade específica do norte goiano da primeira metade do século XX, oferecendo um olhar autêntico e desidea-

lizado sobre como seus antepassados viviam, trabalhavam e lutavam por sua sobrevivência.

Essas raras obras, ao preservar as particularidades regionais, garantem que a memória coletiva não seja monolítica e homogênea, mas rica em detalhes, nuances e múltiplas perspectivas de um tempo que já não existe, perpetuando o conhecimento de suas raízes e a complexidade de sua formação histórica e cultural.

Ao mergulhar nas particularidades de uma região, essa literatura desempenha um papel crucial e insubstituível na formação da identidade local e, por extensão, em sua conexão com a identidade nacional mais ampla.

Ela demonstra com clareza que o Brasil é um vasto e vibrante mosaico de realidades, onde cada canto do país possui uma história singular, desafios específicos, riquezas culturais distintas e um modo de vida único, todas essenciais para a compreensão do todo complexo que é a nação brasileira.

Para os jovens tocantinenses, por exemplo, a leitura sobre as comunidades ribeirinhas do passado, as dificuldades de navegação no rio e a tenaz resistência dos moradores descritos por Paternostro (1945) pode fortalecer um profundo e visceral senso de pertencimento e orgulho de suas raízes, ligando-os diretamente à sua própria história, geografia e ancestralidade.

Em nível nacional, a leitura dessas obras regionalistas promove um conhecimento mais aprofundado e respeitoso sobre a imensa diversidade cultural e geográfica do país, combatendo narrativas homogeneizadoras e incentivando a valorização de todas as faces e matizes do ser brasileiro, desde o sertão árido até as grandes e movimentadas metrópoles.

Além disso, relatos de época como o de Paternostro (1945) são documentos históricos de valor inestimável para diversas áreas de pesquisa acadêmica e científica.

A partir da obra de Paternostro (1945) Historiadores, geógrafos, sociólogos, antropólogos, sanitaristas e urbanistas encontram nessas páginas dados e observações primárias que servem como base sólida para estudos acadêmicos aprofundados e interdisciplinares.

A descrição minuciosa *Viagem ao Tocantins* sobre a prevalência da malária, a falta de saneamento básico e a precariedade da assistência médica no Tocantins da década de 1930, por exemplo, é uma fonte riquíssima e indispensável para pesquisas sobre a evolução da saúde pública no Brasil, oferecendo dados empíricos para análises comparativas (LIMA, 2007, p. 87).

Para as futuras gerações de cientistas, essas obras são como um laboratório vivo do passado, permitindo comparações precisas sobre as mudanças sociais, econômicas e ambientais ao longo do tempo, e o entendimento aprofundado de processos complexos de transformação regional.

O conhecimento profundo do passado de uma região, acessível por meio desses relatos autênticos, é igualmente indispensável para o planejamento do futuro e para a formulação de políticas públicas verdadeiramente eficientes e inclusivas.

Ao entender as características históricas, os desafios estruturais e as transformações sociais e econômicas de uma localidade, as próximas gerações de gestores públicos, urbanistas e formuladores de políticas podem tomar decisões mais informadas, estratégicas e eficazes (Habitability, 2025).

Compreender a dinâmica intrínseca de uma região antes de grandes intervenções – como a criação de um novo estado, a construção de cidades planejadas ou a implementação de grandes infraestruturas energéticas e de transporte – permite avaliar o impacto real dessas ações, identificar problemas persistentes que demandam soluções inovadoras e planejar estratégias mais sustentáveis, justas e adaptadas às realidades locais.

A literatura de época, principalmente aquela que expõe as vulnerabilidades sociais e as iniquidades com a clareza e a empatia de *Viagem ao Tocantins*, pode ser um forte catalisador e motivador para o desenvolvimento de uma consciência crítica e de um engajamento social ativo nas novas gerações.

Ao se depararem com os problemas do passado – a miséria, o isolamento, a negligência persistente do Estado – os jovens podem ser inspirados a questionar as estruturas sociais vigentes, a valorizar o progresso alcançado com muito esforço e, mais importante, a participar ativamente na busca por soluções inovadoras e equitativas para os desafios atuais.

Essa literatura desmistifica a ideia perigosa de que a pobreza ou a falta de serviços são condições "naturais" ou inevitáveis, mostrando que são, na verdade, resultados de contextos históricos específicos e de falhas políticas e sociais. Ela incentiva a empatia, a solidariedade e o senso de justiça, motivando as novas gerações a lutar por um futuro mais justo, equitativo e inclusivo para todos.

Em resumo, obras como *Viagem ao Tocantins* são muito mais do que simples descrições de viagem. Elas são documentos vitais e multifacetados que conectam o passado, o presente e o futuro, servindo como uma base

sólida e rica para a memória coletiva, a construção da identidade, a pesquisa acadêmica aprofundada e o planejamento estratégico.

Além disso, são uma fonte perene de inspiração para que as próximas gerações desenvolvam um olhar crítico e consciente sobre a complexidade e a rica história de seu próprio país e região, incentivando-as a serem agentes ativos de transformação social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra *Viagem ao Tocantins*, publicada em 1945, transcende a mera categoria de diário de viagem para se firmar como um documento fundamental e insubstituível para a compreensão do Brasil na primeira metade do século XX.

Seu autor, Júlio Novaes Paternostro (1908-1950), médico sanitarista e psiquiatra, empreendeu em 1935 uma expedição minuciosa pelo Rio Tocantins, à época uma das principais artérias fluviais a conectar o isolado sertão goiano ao restante do país.

O estilo literário de Paternostro revela um olhar holístico, combinando o rigor científico e a precisão clínica de um médico sanitarista com uma profunda sensibilidade humana e um tom ensaístico. Suas descrições detalhadas e objetivas das paisagens, da flora e da fauna são entrelaçadas com um olhar empático sobre as precárias condições de vida das populações ribeirinhas, as doenças endêmicas e a gritante ausência de assistência médica e de infraestrutura.

Essa fusão de dados concretos e reflexões comoventes transforma a obra em uma crítica social implícita,

mas poderosa, sobre a negligência histórica do Estado em vastas regiões do Brasil. Além de *Viagem ao Tocantins*, Paternostro demonstrou um interesse contínuo pelo "Brasil profundo" em outras obras de caráter regionalista, e até mesmo na poesia, revelando uma amplitude intelectual e criativa.

O ponto central à sua narrativa está a relação complexa entre o majestoso Rio Tocantins e o sertão que ele atravessa. O rio é retratado em sua dualidade: vital via de comunicação e transporte, mas também um obstáculo natural imponente, marcado por perigosas cachoeiras e corredeiras que exigiam complexos e onerosos sistemas de "portagens", perpetuando o isolamento.

A navegação era desafiadora, influenciada por variações sazonais e pela total falta de infraestrutura de apoio. O sertão, por sua vez, é apresentado não apenas como uma paisagem geográfica, mas como um cenário humano de profundo isolamento e avassaladora precariedade social e econômica. Paternostro descreve a pobreza estrutural, a carência de saúde, educação e segurança, e as relações de trabalho semi-servis.

Contudo, em meio a essa realidade de desafios implacáveis, a obra destaca a notável resiliência humana das comunidades, sua solidariedade mútua e sua capacidade de adaptação, forjando um caráter particular de tenacidade e dignidade frente às adversidades da natureza e à inércia governamental.

Por fim, *Viagem ao Tocantins* não é apenas um registro de uma jornada, mas um tesouro documental que expõe as cicatrizes de um Brasil esquecido, ao mesmo tempo em que celebra a força de um povo. Seu legado transcende o tempo, servindo como um marco para a

compreensão da formação social e geográfica do Tocantins e como um convite perene à reflexão sobre as persistentes desigualdades regionais e a necessidade inadiável de atenção aos rincões do país.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, L. F. *Os rios e a formação do Tocantins:* uma análise da dinâmica territorial e social do Norte Goiano. Goiânia: Cânone Editorial, 2009.

ALVES, Telma Antônia Rodrigues. *Tocantins:* narrativas sobre o sertão. Orientadora: Dra. Custódia Selma Sena do Amaral. 2009. 140 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/109/o/2009_-_Telma_Ant%C3%B4nia_Rodrigues_Alves_-_TOCANTINS_NARRATIVAS_SOBRE_O_SERT%C3%83O.pdf. Acesso em: 14 jun. 2025.

BRASIL. *Constituição (1824).* Constituição Política do Império do Brazil, de 25 de março de 1824. Rio de Janeiro, RJ: Presidência da República, [1824?]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao24.htm. Acesso em: 14 jun. 2025.

CAMPOS, José Wilson Siqueira. *Discurso de posse.* Palmas: sd, 1989.

COSTA, M. A. *Desenvolvimento e desigualdades no Tocantins:* desafios da ruralidade. Palmas: EDUFT, 2018.

COUDREAU, Henri. Voyage au Tocantins-Araguaya: 31 décembre 1896-23 mai 1897. *Paris: A. Lahure, 1897.*

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1902.

DUARTE, Helenita Rabelo. *Literatura, memória e identidade no Tocantins:* a territorialidade imaginada no romance "Serra dos pilões, jagunços e tropeiros de Moura Lima"**.** Orientadora: Profa. Dra. Gyselle de Araújo Rabelo. [s.d.]. 171 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Cultura e Território) – Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura e Território, Universidade Federal do Tocantins, Araguaína. Disponível em: https://repositorio.uft.edu.br/bitstream/11612/3163/1/Helenita%20Rabelo%20Duarte%20-%20Disserta%C3%A7%C3%A3o.pdf. Acesso em: 14 jun. 2025.

DWORKIN, Ronald. Law's Empire. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 13. ed. São Paulo: Edusp, 2005.

FERNANDES, Florestan. Contribuições para o estudo do Brasil anterior. *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, v. 109, p. 19-33, 1946.

FERNANDES, Florestan. Um retrato do Brasil. *Jornal de São Paulo*, São Paulo, 1946. (Série de artigos).

FLORES, Kátia Maia. *Caminhos que anda*: o rio Tocantins e a navegação fluvial nos sertões do Brasil. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2011. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/VGRO-6Y8LXR/1/caminos_que_andam_2.pdf. Acesso em: 11 jun. 2025.

FLORES, Marcela. *Júlio Paternostro e os caminhos do Tocantins*: uma biografia. [Local de Publicação]: [Editora], 2011.

HABITABILITY. *O que é planejamento urbano e a sua importância para cidades do futuro?*. Disponível em: https://habitability.com.br/o-que-e-planejamento-urbano-e-a-sua-importancia-para-cidades-do-futuro/. Acesso em: 11 jun. 2025.

HABITABILITY. *Planejamento territorial e políticas públicas:* lições do passado. Disponível em: https://habitability.com.br/o-que-e-planejamento-urbano-e-a-sua-importancia-para-cidades-do-futuro/. Acesso em: 11 jun. 2025.

LIMA, Nísia Trindade. *Um sertão chamado Brasil:* intelectuais e representações do Nordeste. Rio de Janeiro: Revan, 2007.

PATERNOSTRO, Júlio. *Viagem ao Tocantins*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1945.

PATERNOSTRO, Júlio Novaes. *Olha o café!:* poemas assim assim.... São Paulo, Brasiliana, 1928.

POVOA, Osvaldo. *História do Tocantins*. Goiânia: Kelps, 1994.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

SILVA, R. P. *Clima e ambiente no Tocantins: aspectos da sazonalidade e seus impactos***.** Brasília, DF: Embrapa Cerrados, 2012.

SOUZA, C. M.; PEREIRA, A. L. Infraestrutura e desenvolvimento regional no Tocantins: uma análise dos desafios e potencialidades. *Revista de Estudos Regionais e Urbanos*, v. 10, n. 2, p. 87-102, jul./dez. 2015.

TEACHY. *A importância da memória histórica e cultural.* Disponível em: https://www.teachy.com.br/resumos/ensino-fundamental/3anoEF/historia/a-importancia-dos-documentos-

-oficiais-na-historia-Expositiva. Acesso em: 11 jun. 2025.

TEACHY. *Resumo de a importância dos documentos oficiais na história*. Disponível em: https://www.teachy.com.br/resumos/ensino-fundamental/3anoEF/historia/a-importancia-dos-documentos-oficiais-na-historia-Expositiva. Acesso em: 11 jun. 2025.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (USP). Biblioteca Digital de Teses e Dissertações. Fazer a edição genética d' A gramatiquinha da fala brasileira significa, antes de tudo, compreender o pensamento de Mário. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-24102013-102309/publico/2013_AlineNovaisDeAlmeida_VCorr_V.pdf. Acesso em: 11 jun. 2025.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO (UFRJ). Sistema de Bibliotecas e Informação (SIBI). Viagem ao Tocantins. Disponível em: https://bdor.sibi.ufrj.br/handle/doc/334. Acesso em: 11 jun. 2025.

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO (UFRRJ). *História Local e história regional:* a historiografia do pequeno espaço. [s.d.]. Disponível em: https://arquivos.ufrrj.br/arquivos/2022185 045867 c3294139af04742fb7c6/Histria_Local_e_Histria_Regional_-_a_historiografia_do_pequeno_espao._Tamoios.pdf. Acesso em: 11 jun. 2025.

VIEIRA, Antônio. *Sermões escolhidos*. São Paulo: Martins Claret, 2024.

WHITE, James Boyd. *Heracles' Bow:* Essays on the rhetoric and poetics of the law**.** Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

A MIGRAÇÃO FEMININA NO ROMANCE BRASILEIRO DO SÉCULO XX: "LUZIA-HOMEM" E "AS MULHERES DE TIJUCOPAPO"



Carina Rodrigues Lobato
Doutoranda em Literatura na Universidade de Brasília.
E-mail: carinalobato.unb@gmail.com



DOI: 10.56372/desleituras.v14i14.217

Resumo: O artigo apresenta como foco analítico principal o estudo comparativo dos romances *Luzia-Homem* (1903), de Domingos Olímpio (1851 – 1906), e *As mulheres de Tijucopapo* (1982), de Marilene Felinto (1957), tendo como eixo interpretativo a figuração estética da migração feminina no Brasil. A retirante nordestina Luzia, personagem principal do livro de Domingos Olímpio, migra pelo interior do Ceará para sobreviver à seca que devasta grande parte da região e condena um número imenso de pessoas à miséria e à morte. Rísia, protagonista e narradora de Marilene Felinto, muda-se com sua família, ainda criança, de Recife para São Paulo, almejando melhores condições de vida, sendo o foco de sua narração o seu regresso, já adulta, à terra natal. Considerando o intervalo temporal entre as produções e as peculiaridades de seus universos diegéticos, interessa travar um diálogo entre os textos e os contextos sociais no desenvolvimento do Brasil neste período, levando-se em conta a representatividade dos romances em relação à migração feminina e sua relação com o a modernização conservadora brasileira, os grandes movimentos de migração nordestina e a violência patriarcal.
Palavras-Chave: Romance brasileiro. Marilene Felinto. Domingos Olímpio. Movimentos migratórios. Teoria literária.

Abstract: This article's primary analytical focus is a comparative study of the novels *Luzia-Homem* (1903), by Domingos Olímpio (1851–1906), and *As mulheres de Tijucopapo* (1982), by Marilene Felinto (1957), using as its interpretative axis the aesthetic figuration of female migration in Brazil. The northeastern migrant Luzia, the main character in Domingos Olímpio's book, migrates through the interior of Ceará to survive the drought that devastates much of the region and condemns a huge number of people to poverty and death. Rísia, the protagonist and narrator of Marilene Felinto's novel, moves with her family from Recife to São Paulo as a child, yearning for better living conditions. The focus of her narrative is her return to her homeland as an adult. Considering the temporal interval between the works and the peculiarities of their diegetic universes, it is interesting to establish a dialogue between the texts and the social contexts of Brazil's development during this period, considering the novels' representation of female migration and its relationship to Brazilian conservative modernization, the great northeastern migration movements, and patriarchal violence.
Keywords: Brazilian novel. Marilene Felinto. Domingos Olímpio. Migratory movements. Literary theory.

INTRODUÇÃO

Os romances que compõem o *corpus* de análise deste artigo, *Luzia-Homem* (1903), de Domingos Olímpio (1851-1906), e *As mulheres de Tijucopapo* (1982), de Marilene Felinto (1957), foram lançados em um intervalo de 80 anos, sendo o primeiro no início do século XX e o segundo no final da mesma centúria. Dessa forma, os autores destes textos literários, apesar de serem ambos nordestinos e terem trabalhado na área do jornalismo, nasceram e viveram em contextos históricos nacionais distintos: Olímpio viveu na segunda metade do século XIX, presenciou o fim da escravidão, a Proclamação da República e o começo do processo de consolidação da indústria do Brasil. Felinto nasce em meados do século XX, vive tanto a ditadura quanto a redemocratização do país, migra com a família para São Paulo e experimenta na pele os efeitos do modelo de modernização conservadora implantado no Brasil. Em relação ao estilo, o texto de *Luzia-Homem* é atravessado pela herança naturalista, sendo carregado de passagens descritivas e narrado em terceira pessoa. Já *As mulheres de Tijucopapo* é narrado em primeira pessoa, tem por características principais o aspecto psicológico ziguezagueante tensionado e a narrativa não-linear, flertando com o autobiográfico.

Apesar das diferenças entre os romances listadas acima, existem aspectos que os aproximam. Podemos citar, talvez como o mais significativo deles, a caracterização de suas protagonistas: ambas são mulheres migrantes e nordestinas que estão, dentro de seus respectivos universos narrativos, em constante deslocamento. Luzia migra em direção ao litoral do Ceará, vítima da grande seca que assolou a região entre 1877 e 1879; Rísia, migrante

pernambucana residente em São Paulo, caminha de volta à sua terra natal em busca de suas origens.

Apontados brevemente alguns traços que caracterizam os romances, o objetivo deste artigo é traçar uma linha que os une, elencando alguns pontos importantes que marcam e singularizam essas produções e evidenciando seus lugares tanto na história da formação do romance brasileiro quanto naquilo que refletem da trajetória do desenvolvimento histórico e social no país, ao longo de quase um século. Para tanto, iniciaremos o artigo com um breve resumo da formação do romance brasileiro; em seguida, será feita, em duas partes subsequentes, a análise crítica dos romances para, na conclusão, estabelecer um diálogo entre os textos.

NAS BORDAS DO SÉCULO XX: A TRAJETÓRIA FEMININA NO ROMANCE BRASILEITO

Na história literária brasileira, a forma romance é um produto direto do movimento romântico. O Romantismo é introduzido oficialmente no Brasil, de acordo com Alfredo Bosi (2013), no lançamento do livro *Suspiros poéticos e Saudades*, de Gonçalves de Magalhães, em 1836. Ironicamente, explica o teórico, o modernista Alcântara Machado aponta que a obra de Magalhães, em si "de romântica tem apenas alguns temas, mas não a liberdade expressiva, que é o toque da nova cultura" (Bosi, [1970] 2013, p. 102). Essa liberdade expressiva, ausente em nossa primeira produção de cunho romântico, corresponde exatamente àquilo que o movimento do Romantismo carrega como novidade absoluta e que desemboca na forma romance: o rompimento com os mo-

delos e padrões que delimitavam os gêneros clássicos e a os instrumentos para a consolidação de uma literatura nacional. Antônio Candido ([1959] 2013, p. 430) explicita o alinhamento da subversão da forma narrativa a uma mudança em relação ao conteúdo:

> O eixo do romance oitocentista é, pois, o respeito inicial pela realidade, manifesto principalmente na verossimilhança que procura imprimir à narrativa. Há nele uma espécie de proporção áurea, um "número de ouro", obtido pelo ajustamento ideal entre a forma literária e o problema humano que ela exprime.

Os escritores românticos visavam, então, uma reforma da literatura brasileira (Bosi, [1970] 2013, p. 104), e o gênero romance permitiria a consolidação da cultura nacional por meio da retratação das complexidades e disparidades sociais locais. O livro considerado como primeiro romance brasileiro, *O filho do pescador,* de autoria de Teixeira e Sousa, é lançado em 1843, tendo em vista que os textos literários escritos anteriormente eram traduções e adaptações de romances europeus. No entanto, após a introdução do gênero no país, Candido ([1959] 2013, p. 432-33) aponta que sua maturidade só se alcança com a obra de Machado de Assis, pois antes era constituído basicamente de "enredos e tipos [...], a que se via juntando a consciência cada vez mais apurada do quadro geográfico e social".

No entanto, a consolidação do romance no Brasil acontece, de acordo com nossa crítica, a passos largos. Esse "atraso", segundo Moraes Neto ([1939] 2004, p. 204 *apud* Otsuka, 2019, p. 69), se deve a um descompasso entre o "meio social desfavorável" e a produção artística em

ascensão, pois "a severa concepção patriarcal da família que serviu de arcabouço a toda a construção da sociedade colonial, não só era uma evidente limitação da própria matéria romanceável, como um impedimento à formação do ambiente necessário à literatura novelesca". Ou seja, ainda segundo o crítico, o lento desenvolvimento do romance brasileiro está relacionado com uma pretensa ausência de complexidade da matéria social da época; assim sendo, as diferentes fases do romance estão relacionadas com as transformações no tecido social. Posteriormente, Antonio Candido (1950, p. 05 *apud* Otsuka, 2019, p. 75) considera insuficiente tal relação entre matéria social e produção literária e apresenta "a ideia então inovadora de um processo cumulativo que pôde se concretizar a despeito da suposta rarefação social". Dessa forma, segundo Candido ([1959] 2013, p. 529) Machado de Assis, ao lançar uma obra tão revolucionária quanto *Memórias Póstumas de Brás Cubas,* em 1881, seria um continuador genial da tradição que veio antes dele, e não uma exceção absoluta dentro da realidade literária do século XIX, como afirma, por exemplo, Sérgio Buarque de Holanda (1996 *apud* Otsuka, 2019, p. 72-73).

Em relação aos temas neste período de consolidação do romance, podemos identificar três tendências principais: o indianismo, que tinha como foco principal a associação do indígena com o grande ancestral nacional; o regionalismo, que visava o cotidiano sertanejo; e o romance urbano ou de costumes, centrado na vida das cidades. O indianismo esteve em voga principalmente no Romantismo, sobretudo nas obras de José de Alencar (1829 – 1877). O romance urbano era o gênero com grande prestígio e revelava impasses e intrigas das classes burguesas citadinas, tendo como ápice de sua produção, à época, as obras de Machado de Assis. O regionalismo, por sua vez, tam-

bém compõe o projeto romântico de busca da identidade nacional, mas passa a ter grande relevância principalmente na passagem do século XIX para o XX, como pontua a pesquisadora Juliana Santini (2014, p. 117):

> As três últimas décadas do século XIX e mesmo as primeiras do século XX assistiram, ao lado da ficção urbana e da poesia, ao desenvolvimento da narrativa regionalista que, desvinculando-se ora mais, ora menos do projeto ideológico romântico, fará do conto sertanejo seu principal espaço de trabalho. [...] o conto sertanejo pré-modernista insere-se historicamente no movimento dialético que caracteriza a literatura brasileira e sua oscilação entre afirmação nacional e transplantação.

É dentro dessa tradição regionalista que localizamos o romance *Luzia-Homem,* livro que evidencia o problema da migração e da miséria decorrentes não só dos efeitos climáticos, mas do próprio contexto histórico, político e social brasileiro.

O livro em questão é a principal obra literária do autor cearense Domingos Olímpio. Nascido na cidade de Sobral, em 1850, o escritor era advogado de formação e, ao longo de sua vida profissional, atuou não só na área do Direito, mas também foi parlamentar eleito pelo Partido Conservador em Belém do Pará, diplomata residente nos EUA e jornalista. Em 1891, muda-se para o Rio de Janeiro e lá permanece até o seu falecimento, em 1906.

Ao analisarmos sua fortuna crítica, é no mínimo intrigante o caminho de altos e baixos que *Luzia-Homem* percorre após sua publicação. A pesquisadora e professora Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (2019) revela que na ocasião de seu lançamento, o livro foi exaltado pela imprensa e, três anos depois, em homenagem

ao falecimento de Domingos Olímpio, Olavo Bilac diz ser *Luzia-Homem* um triunfo da literatura nacional. No entanto, após a morte do autor, existe um grande vácuo, de pelo menos 23 anos, para que a obra volte a ser reconhecida pela crítica como um romance importante do cânone brasileiro. É exatamente em 1929, na segunda edição do livro, que o ensaísta, professor, romancista e membro da Academia Brasileira de Letras, Gustavo Barroso escreve um prefácio enaltecendo tanto o autor como a obra. Em suas palavras, Domingos Olímpio seria "um dos mais interessantes e notáveis prosadores brasileiros", e *Luzia-homem*, "um dos nossos mais belos romances nacionais" (Barroso, 1929, p. 07). Após esse episódio, o livro volta a ganhar destaque somente entre as décadas de 1940 e 1950, consagrando-se de vez como um clássico da literatura brasileira. Ainda assim, esse movimento pendular que ora leva a obra ao ostracismo, ora a coloca sob o reconhecimento da crítica, parece não ter cessado. É notória a escassez de estudos aprofundados sobre o livro, tanto em manuais de teoria literária quanto em produções acadêmicas. O pesquisador José Leite de Oliveira Jr. (2004) chama de "infortúnio crítico" a mirrada fortuna crítica localizada sobre o romance, que por vezes beira, inclusive, o superficial.

Assim, percorrendo o itinerário crítico sobre a obra, detectamos que a primeira nota crítica a respeito de *Luzia-Homem* data do ano de seu lançamento e é feita por José Veríssimo, que o considera uma das melhores publicações do ano, juntamente com o livro de Virgílio Várzea, *O Brigue Flibusteiro*. Nas palavras do crítico, a narrativa "deixa-nos com a impressão de um quadro exato e bem-feito da terra e da vida cearense, [e] a certeza de que há no Sr. Domingos de Olympio um romancista de

merecimento" (Veríssimo, [1903] 1907, p. 206-7). Posteriormente, sobretudo após a década de 1950, a obra passa a figurar em alguns estudos de teoria literária. Carmélia Maria Aragão (2008) faz, em sua pesquisa, um levantamento da fortuna crítica da obra, que gira essencialmente em torno da sua "estética híbrida" e da complexidade da personagem Luzia. Em relação aos traços estéticos, Lúcia Miguel Pereira (1957, p. 204-8 *apud* Aragão, 2008, p. 61) afirma ser o romance

> Realista na forma, sem os tiques dos nossos naturalistas, talvez simbólico na concepção sem ser simbolista, regionalista pelo tema, sem colocar o elemento local acima do humano; todas essas tendências do mesmo passo se completando e se abrandando umas pelas outras, é difícil de classificar esse livro.

Este pequeno excerto sumariza a dificuldade dos estudiosos em identificar a obra dentro de uma corrente estética específica. Otto Maria Carpeaux, por exemplo, de acordo Colares 1965, p. 18 -19 *apud* Aragão, 2008, p. 62), considera, Domingos Olímpio "um dos últimos naturalistas da literatura brasileira", mas quando se refere ao romance, diz, em suas primeiras críticas sobre esta obra, que "a verdade, porém, é que *Luzia-Homem* ao longo de seu entrecho, bem pouco oferece de tais tonalidades [naturalistas] específicas". Vista por alguns críticos como influência do sincretismo que acompanhava o nascer do novo século, essa indefinição estética do romance também chegou a ser analisada como um grande defeito. É o caso de Wilson Martins (1978, p. 233-235 *apud* Aragão, 2008, p. 64-65) que, tecendo dura crítica, considera *Luzia-Homem* um livro superestimado e confuso, seu autor "trêfego e desajeitado" e interpreta a personagem prin-

cipal como uma "lesbiana que se ignorava". Entretanto, o mesmo amálgama de tendências leva a leituras mais ousadas, como a de José de Leite de Oliveira Jr. (2004) que realiza um estudo em que aponta a influência da pintura na composição da narrativa e afirma se tratar de um romance impressionista.

Diante de tantas controvérsias, um ponto em comum levantado pela maioria dos estudos teóricos sobre *Luzia-Homem* é o seu lugar enquanto obra precursora dos romances regionalistas.

Domingos Olímpio não foi o primeiro autor a escrever sobre a grande seca nordestina, tendo sido antecedido, pelo menos, por Rodolfo Teófilo, com o romance *A fome,* lançado em 1890. No entanto, como explica Herman Lima (1961, p. 14-16 *apud* Aragão, 2008, p. 62):

> A Luzia-Homem, por esse lado, cabe, inegavelmente, a palma no gênero, pois se trata de um genuíno romance, sendo mesmo sua estruturação, como se acentuou antes, das mais sólidas. Se ao escritor faltava a dutilidade estilística para a fixação de certos conflitos psicológicos de que o livro é fértil, por sinal, o romancista, no entanto, se mostra em todo o vigor de sua criação [...]. Significativo, por excelência, dessa fidelidade aos cânones do realismo é o recurso de Domingos Olímpio à narração oral por parte de alguns dos personagens, sempre que traz do passado alguma ação relacionada com o drama principal.

Ao se referir ao gênero regionalista, Antonio Candido ([1959] 2013, p. 529) também situa Domingos Olímpio na origem dessa tradição, quando diz que

> O regionalismo dos românticos [...] constitui, na sua linha-tronco, uma das melhores direções de nossa evolução lite-

> rária, vindo, através de Domingos Olímpio, ramificar-se no moderno romance, sobretudo no galho nordestino, onde vemos a região condicionar a vida sem sobrepor-se aos seus problemas específicos.

Na análise de Sodré (1969, p. 414 *apud* Aragão, 2008, p. 63), lemos comentário semelhante:

> Luzia-Homem (1903) assinala, apesar dos seus laivos românticos, um instante curioso do regionalismo nordestino, quase inteiramente calcado no quadro da seca e dos seus efeitos sobre as criaturas, projetando-se para o futuro, como ponte para a literatura que o pós-modernismo apresentaria.

Salientada uma das dimensões que garante a importância de *Luzia-Homem* na historiografia literária brasileira, podemos apontar outra de igual relevância: o ineditismo de se ter como protagonista de um romance uma retirante nordestina. Olímpio inaugura tal feito ao criar Luzia, mulher que migra em direção ao litoral para sobreviver à grande seca. Baseada em um acontecimento histórico dramático, a trama faz referência direta à seca que assolou o estado do Ceará e outras regiões nordestinas durante três anos e que deixou cerca de 500.000 mortos. A personagem fictícia faz referência à grande onda de migrantes que, segundo dados estatístico, era composta de 110.000 pessoas[1]. A miséria causada pelo fenômeno climático e agravada pela falta de estrutura para acudir a população é a matéria inspiradora do romancista.

1 Para saber mais, acessar a reportagem *500 mil mortos: a tragédia esquecida que dizimou brasileiros durante 3 anos no século 19*, da BBC, disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/resources/idt-5ef8617a-d-045-4f5e-932d-d41d9292ee51. Acesso em: 14 ago. 2025.

Luzia se caracteriza pela sua força física descomunal, seu caráter sólido e sua integridade inabalável. É uma mulher que trabalha na construção civil em troca de uma porção de ração diária, sendo explorada pelo poder público em um regime de semi-escravidão, juntamente com todo o grupo de retirantes que aporta na cidade de Sobral em busca de trabalho. A complexidade da personagem, a sua origem mítica e os seus trejeitos de heroína levaram não só à exaltação em relação à sua composição como à possível explicação da permanência da obra no imaginário popular, a despeito dos grandes intervalos em que a obra caiu num relativo esquecimento por parte da crítica. A esse respeito, o comentário crítico de Almeida (1999, p. 177-181 *apud* Aragão, 2008, p. 68-69) é bem representativo:

> Domingos Olímpio deixa perceber que não conseguiu libertar-se dos clichês do folhetim romântico, que nele se combina de forma deficiente aos elementos naturalistas de sua formação intelectual, gerando um hibridismo pouco convincente [...] prefere o caminho conhecido e de efeito seguro: o apelo ao sentimentalismo, glosando uma vez mais o desgastado tema da prostituta arrependida e de alma pura [...]. Em Luzia-Homem a parte mais positiva está na construção da heroína, que consegue sobreviver à inépcia estilística do autor e afirma-se como um dos personagens mais marcantes da ficção brasileira dessa fase [...].

Pode-se perceber um fenômeno curioso no caso Luzia-Homem. O impacto da personagem é tamanho que por vezes, a criatura parece se emancipar do criador. Como apontado na crítica acima, nem mesmo a "inépcia do autor" é capaz de desarticular a personagem. A mesma impressão fica ao longo da leitura do livro. Existe uma tensão não só de Luzia em relação ao povo da ci-

dade, mas também em relação ao narrador. Se utilizando de longas descrições de forte apelo imagético, a voz narrativa paira sobre os personagens e a todo momento estabelece um jogo de contrastes, no intuito de deixar a protagonista em destaque. Parece, muitas vezes, que a descrição das hordas esfumaçadas de mendigos esqueléticos e miseráveis serve para que se sobressaia com mais nitidez o corpo forte e nutrido de Luzia:

> Em plena florescência de mocidade e saúde, a extraordinária mulher, que tanto impressionara o francês Paul, encobria os músculos de aço sob formas esbeltas e graciosas das morenas moças do sertão. Trazia a cabeça sempre velada por um manto de algodãozinho, cujas ourelas prendia aos alvos dentes, [...].
>
> Eram pedaços de multidão, varrida dos lares pelo flagelo, encalhando no lento percurso da tétrica viagem através do sertão tostado, como terra de maldição ferida pela ira de Deus; esquálidas criaturas de aspecto horripilante, esqueletos automáticos dentro de fantásticos trajes rendilhados de trapos sórdidos, de uma sujidade nauseante, empapados de sangue purulento das úlceras, que lhes carcomiam a pele, até descobrirem os ossos, nas articulações deformadas (Olímpio, [1903] 2002, p. 12 e 18).

Da mesma forma se opera no tocante ao caráter. Terezinha e as outras prostitutas fazem parecer ainda mais puras as intenções da protagonista. No entanto, observando mais atentamente, o narrador não parece captar Luzia completamente: uma mulher, migrante, que se molda pela sua relação com o trabalho desde pequena, e que faz o que está ao seu alcance para sobreviver. Ela não cabe em seu julgamento, também moralista, conservador, classista e misógino. Fica evidente, por diversas vezes, o desprezo com que descreve os famintos e a ado-

ração que nutre pelo promotor e sua mulher. É notável, na cena em que Luzia vende seus cabelos, a sublimação da violência da situação e a exaltação da suposta bondade dos representantes da elite sobralense. O episódio faz referência a uma prática real da época, movida pelo desespero de mulheres vítimas da grande seca, como explicita Falci (2004, p. 205):

> Uma coisa as nordestinas do sertão pareciam ter em comum: o apreço pelos longos cabelos. Basta dizer que, na seca de 1877, mulheres famintas, esquálidas, chegaram na casa do major Selemérico, em Oeiras, antiga residência do presidente da província, e, em agonia de morte, ofereciam cortar o cabelo em troca de água, água.

Apesar de todo o esforço hercúleo que Luzia empreende para sobreviver às intempéries, sustentar a mãe, salvar Alexandre e chegar ao litoral, acaba assassinada ao final da trama, a poucos metros da promessa de um recomeço. Luzia desaparece da narrativa da mesma maneira que surge: vítima da seca, da violência do patriarcado e do abandono do Estado, evidenciando que enquanto não houver um projeto político-social-econômico que privilegie toda a população, muitos e muitas estarão condenados à miséria e à morte.

Por sua vez, o romance *As mulheres de Tijucopapo* é o livro de estreia da autora, tradutora, jornalista e crítica literária Marilene Felinto. Nascida em Recife em 1957, Felinto migra em 1968 para São Paulo, local onde mora ainda hoje. Graduada em Letras pela USP, trabalhou como colunista no jornal *Folha de São Paulo,* foi colaboradora na revista *Caros Amigos* e escreveu romances, contos, crônicas e ensaios críticos, além de traduzir

para o português diversos romances e contos de autores como Virgínia Woolf, Edgar Allan Poe, Joseph Conrad, Patrícia Highsmith e Charles Bukowski. Atualmente, teve o romance *As mulheres de Tijucopapo* relançado pela editora Ubu, que também publicou sua última obra, de 2025, intitulada *Corsária*.

Ao ser publicado, o romance *As mulheres de Tijucopapo* é premiado pela União Brasileira dos Escritores no concurso de obras inéditas e vence o prêmio Jabuti na categoria "Revelação de autor". A obra é caracterizada por uma estética arrojada e por um conteúdo impactante. Narrado em primeira pessoa, temos Rísia, uma mulher nordestina e retirante residente na cidade de São Paulo, como protagonista. Enquanto caminha em direção à sua terra natal, a personagem conta sua história, expressando seus sonhos, seus traumas e seus delírios. O texto, no entanto, é marcado pela não-linearidade e pela densidade psicológica. Rísia se dirige a Nema, mas está fisicamente sozinha, peregrinando à margem da estrada oficial, traçando seu próprio itinerário existencial, contando, à sua maneira, a sua trajetória particular.

O modo peculiar que Marilene Felinto desenvolve sua narrativa é poético e potente, mas parece, de acordo com o teórico Dau Bastos, ter afastado o livro do leitor mediano. O estudioso explica o fenômeno e ao mesmo tempo resume as características estéticas e ideológicas da narração empreendida:

> O olhar opera também a priori, implodindo a falsa ligação entre os acontecimentos, desfigurando ainda mais as manchas de realidade constituintes do texto e desmontando a conectabilidade dos eventos que integram a narrativa. Para não se extraviar, o leitor depende de sua própria capacidade

> de reinventar os elos entre os segmentos. Conta ainda com refrões e outros imãs linguísticos: as recorrências compensam a diluição. O estilhaçamento musicalizado se faz igualmente presente. As cenas raramente surgem inteiras e mais parecem escombros. O vocabulário alterna pompa com belicismo e obscenidade. Os temas nunca são explícitos, tampouco desenvolvidos linearmente, mas se impõem pela insistência com que emergem ao longo do livro. Acontece que o leitor está sempre à tona, principalmente quando o texto impõe uma grande assimetria. Assim, podemos afirmar que o fracasso comercial desse e dos demais livros da prosadora não é apenas reflexo da miséria em que vive o mercado editorial brasileiro. Afinal, os escritores nacionais que fazem prosa apenas fluente se alçam com relativa facilidade à lista dos mais vendidos, enquanto a autora perde a paciência com o desprezo que sofre. Na abertura do volume de contos Postcard, publicado em 1991, chega a dizer que está atravessando uma "fase aguda de desânimo [...] no que se refere a publicar livros de ficção aqui no Brasil" (Bastos, 2013, p. 40-1, grifos do autor).

O livro de Felinto pode não ter se popularizado tanto entre os leitores na açltura de seu lançamento, mas despertou interesse da crítica e dos estudiosos de literatura, se revelando ao passar do tempo um romance extremamente importante, bem realizado e representativo da realidade nacional e das disparidades regionais. Dessa maneira, existem abordagens interessantes em relação à obra, principalmente produções acadêmicas e artigos em revistas literárias. Solange Cate Araújo Vieira (2001, p. 42-3), faz uma leitura do texto centrada na dor, e quando se refere ao "movimento errante de um narrador dilacerado", aponta como a palavra é um campo espinhoso tangenciado pela personagem, pois sua "dor é indizível em palavras", mas que o resultado, quando a mesma vocifera, é uma narrativa que se configura como "gengiva exposta, carne viva, uma descarga de ânsias e

dores num curto-circuito de alta-voltagem". O sofrimento de Rísia tem raízes profundas que se conectam a abandonos afetivos e também à violência imposta pela miséria. Migrar para São Paulo na tentativa de escapar da pobreza significa ampliar o perímetro desse isolamento, pois a retirante nordestina não é bem-vinda na capital: "E ainda atiravam-me pedras em São Paulo, os filhos da mãe na rua. Tive de vir-me embora. Tive de vir-me embora para não endoidecer. É incrível como as coisas podem me endoidecer" (Felinto, 1982, p. 33). A solidão da trajetória de vida da narradora se concretiza na solidão de seu retorno à Pernambuco:

> Eu estava no lugar solitário que é o lugar de uma queda, o arraso quase que total. Nenhuma mãe serviria mais. [...] Eu estava no lugar solitário que é o lugar de uma queda; um lugar longínquo, tão longínquo que é como um lugar onde nunca fui mas imagino que a chuva vá, o lugar onde deve ser o depois da terra, essa terra preta que aloja os pingos da chuva. Eu era um pingo de chuva, uma dor. [...] As mulheres nem imaginavam como eu já estava sozinha (Felinto, 1982, p. 125-6).

O relato da narradora seria, em última instância, um "pedido de socorro" (Vieira, 2001, p. 43) e, ao mesmo tempo, a (re)constituição da heroína solitária que, ao se (re)integrar ao seu grupo de mulheres-mães, tem ímpetos revolucionários movidos pela sede de justiça social: "Vim fazer a revolução que derrube, não o meu guaraná no balcão, mas os culpados por todo o desamor que eu sofri e por toda a pobreza em que vivi" (Felinto, 1982, p. 133).

Assim como a dor é chão que sustenta, dilacera e impele Rísia a seguir em frente, também o é a raiva. A gana bélica de Rísia, promovida pela sua revolta diante

de tudo o que passou e que desagua na revolução, é declarada já no início do romance:

> Me disseram que eu vivo é em guerra. Em pé de guerra. E vivo mesmo, acrescento que vivo em batalha, em bombardeio, em choque. E só vou conseguir sossegar quando matar um. É que quando eu era pequena alimentei durante todo o tempo a ideia de matar meu pai. Não matei. Não o matarei mais. Mas ficou a vontade, essa de matar um (Felinto, 1982, p. 18).

A pungência de toda essa revolta da personagem acaba por determinar esteticamente a narrativa que "contém uma carga demolidora, capaz de quebrar a rotina, a mesmice, de rebentar o ramerrão asfixiante que envolve a sociedade para, desta forma, desmascarar o mundo, revelar o real através do estilhaçamento da realidade injusta, sufocante" (Machado, 2010, p. 63). No relato, há muita dor, uma dor que inunda tudo quando Rísia mergulha em suas memórias e que transborda em forma de um "ritmo jazzístico" (Machado, 2010, p. 69), pois o discurso é marcado pelas instabilidades, pela não linearidade que abarca lapsos temporais e espaciais, mudanças repentinas de assunto e delírios. Entretanto, há algo de estável na narrativa, um aspecto que parece trazer Rísia de volta, redirecioná-la e relembrá-la daquilo que busca: as repetições. A todo o momento, há uma ideia fixa, que é ver as flores. O texto começa dessa forma: "Quando eu chegar lá, e com certeza já terei visto flores, quero ver flores vermelhas [...] Ainda não vi flores. Quero ver flores. [...] Quero ver flores" (Felinto, 1982, p. 14). No capítulo final, quando chega em Tijucopapo e pari a si mesma após uma viagem de nove meses, finalmente declara: "Nós nos retiramos, Lampião e eu, para o centro duma campina onde as flores eram vermelhas, afinal, e Lampião escreve-

ria a carta que eu citasse" (Felinto, 1982, p. 131). As flores funcionam como sinalizadores do caminho de retorno da retirante, fazendo referência a algo de delicado que permanece sob tanta aspereza.

Ao construir uma personagem como Rísia, Felinto reflete, de vários ângulos, os problemas que estão imbricados na modernização do Brasil, que sempre foi elitista, excludente e dependente da exploração sem limites da classe trabalhadora. Quando Rísia e sua família partem para São Paulo, vão para sobreviver à fome, para tentarem se incluir no mercado trabalho e para terem melhores oportunidades. No entanto, as massas provenientes das periferias só interessam aos centros como mão de obra barata. Rísia, no fim das contas, consegue se estabelecer financeiramente na capital sudestina, mas torna evidente, ao longo de toda a sua narrativa angustiante, as sequelas oriundas das violências do processo migratório.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A migração feminina é um fenômeno muito estudado recentemente, não só por causa do significativo aumento de mulheres nos fluxos migratórios, mas também por tudo o que caracteriza a trajetória de um ser migrante do sexo feminino, pois

> Analisar a migração a partir da reconstrução das experiências das mulheres envolve considerar uma série de circunstâncias que afetam especificamente a realidade de milhares de migrantes. O gênero, concebido como uma construção social baseada na diferença sexual, constitui os ideais, as expectativas e as expressões de masculinidade e feminilidade em uma sociedade, influenciando a forma como a subordinação

> e a desigualdade são reproduzidas, afetando particularmente as mulheres migrantes. Devido à sua condição de mulheres e migrantes, à sua origem étnica e à sua filiação de classe, elas estão expostas a múltiplas formas de discriminação, aumentando sua vulnerabilidade e exclusão social (Magliano, 2007, p. 4, tradução livre).

Rísia e Luzia, personagens centrais dos romances aqui analisados, têm entre si semelhanças que não são levianas: são mulheres, são nordestinas e são migrantes. O fato de serem mulheres singulariza de forma substancial as narrativas e as suas vinculações com a realidade. O caso de Luzia pode parecer óbvio, afinal, muitas das complicações do enredo se estabelecem por causa da aparente desarmonia do gênero da personagem com sua força física e com seu trabalho de pedreira. Contudo, há no romance uma questão muito problemática e representativa do universo feminino migrante: o assédio que Luzia sofre de Crapiúna. A violência de gênero não é, obviamente, exclusiva dos contextos migratórios, mas acaba se tornando característica nesta conjuntura justamente pela vulnerabilidade em que se encontram essas mulheres. Em determinada altura do texto, revela-se que a perseguição que Luzia sofre do soldado é tão ameaçadora que ela, movida pelo medo, planeja mudar de cidade:

> Luzia encontrara em Sobral abrigo e fáceis meios de subsistência; mas pressentia iminente perigo no capricho ou paixão brutal de Crapiúna. Era forçoso procurar outro refúgio, e por isso espreitava, ansiosa, os mais ligeiros sintomas da moléstia da mãe, sinais de melhora, para empreenderem a anelada viagem aonde a distância a preservasse dos contínuos sustos e vexames afrontosos (Olímpio, [1903] 2002, p. 39).

Quanto a Rísia, as associações do feminino com as forças opressivas do patriarcado se dão de formas diversas. Há pelo menos dois enfoques que podem ser explorados: o primeiro é a complicada relação de Rísia com seu pai. Entende-se que a complicação se dá pela relação abusiva do pai com a mãe e com ela mesma, o que a afeta profundamente. Ao longo de toda a narrativa, Rísia fala da vontade de matar o genitor e demonstra sua ira: "Mas eu odiei meu pai, odiei. Isso sim. Até o ponto de incorporar esse ódio todo que me atrapalha. Porque ódio, menino, ódio é fogo" (Felinto, 1982, p. 22). O segundo enfoque é o vínculo da protagonista com as outras mulheres. O relacionamento de Rísia com sua mãe também tem seus abalos: "Mamãe me cansava de indiferença, mamãe era uma merda" (Felinto, 1982 p. 25), mas é sobretudo regado da necessidade de (re)conexão, afinal, a protagonista caminha em direção ao local de nascimento da mãe para se reencontrar: "Minha dor de cabeça é da vida. E começou com o nascimento de minha mãe. E se estende hoje a todas as partes minhas. Desse meu corpo que vai. Que vai ver se renasce em Tijucopapo onde nasceu mamãe" (Felinto, 1982, p. 27). É nesse retorno, que significa também redescoberta, que acaba encontrando as mulheres de Tijucopapo, conhecidas por resistirem à investida dos holandeses invasores no século XVII, armadas de água quente, pimenta e muita coragem. Ainda que empreenda seu retorno sozinha, a mensagem de resistência às opressões misóginas se vincula a um movimento coletivo, por meio da sororidade que se estabelece entre infinitas gerações de mulheres.

Luzia, heroína naturalista, sofre as pressões do patriarcado para ser enquadrada naquilo que se entende por feminilidade na época, mas não pode, não consegue

e não quer. Sua força descomunal lhe permite trabalhar na construção civil, e ela aceita para sair da condição miserável que a rodeia. Ao longo da narrativa, notamos uma mudança de comportamento na personagem, que sai da obra da cadeia e vai trabalhar como costureira, à medida em que se deixa apaixonar por Alexandre. O que parece ser uma tentativa de "domesticação" de Luzia aos moldes do ideal feminino, é contraposto no capítulo final, quando Luzia morre — e mata —, protegendo-se de uma tentativa de estupro de Crapiúna, não sem antes lhe arrancar o olho, numa cena violentíssima. Esse episódio final é extremamente significativo, pois revela que a força e a determinação de Luzia permanecem, apesar de seu final trágico. A morte da personagem simboliza, em última instância, a saída impossível, a condenação dessa mulher migrante à aniquilação pela misoginia, pela miséria, pela falta de estrutura e oportunidade.

Rísia, heroína contemporânea, a viajante que anda literalmente pela margem do caminho de volta em busca de sua identidade, resolve que ser migrante em São Paulo não basta, é preciso falar, ser, existir, encontrar as origens para ressignificar o futuro. Enquanto desloca-se, equaciona sua vida pela palavra, mira o passado e segue em frente. Quando regressa, não chega no presente, mas aporta antes, e se depara com heroínas amazônicas, meio reais, meio imaginadas, e com elas planeja fazer revolução na Paulista. Nesse sentido, a simbologia do retorno é essencial, uma vez que "voltar" faz parte da realidade do migrante, pois "[...] o *retorno* está intrinsecamente ligado ao fenômeno da migração, em função da presença naturalmente provisória do migrante, sendo lembrado o tempo todo que ele não é daquele lugar, aquela não é sua terra" (Sayad, 2000, *apud* Bertoldo, 2017, p. 5). Levando em

conta que Rísia não chega de fato em sua terra de origem, podemos compreender simbolicamente seu movimento como o retorno impossível. Em suma, a personagem, ao migrar pequena para São Paulo com a família e tentar voltar sozinha depois de adulta, nunca vai reencontrar aquilo que deixou pra trás.

Em suma, Luzia e Rísia, representam, cada qual em seu universo e momento específicos, duas pontas da história nacional. As personagens também têm uma importância em nossa historiografia literária: enquanto Luzia se configura como a primeira mulher migrante nordestina a protagonizar um romance brasileiro, Rísia é a primeira personagem migrante nordestina a assumir o papel de narradora. Ao pensarmos o processo de modernização do país neste intervalo de quase cem anos que separa as narrativas, em paralelo com a construção dessas protagonistas, podemos observar críticas profundas que relacionam as crueldades do projeto modernizador brasileiro, a violência do patriarcado, as terríveis desigualdades sociais e a produção artística. Não há Brasil moderno sem o fenômeno da migração, ao mesmo tempo em que a modernização conservadora força esse deslocamento. Da mesma forma, as mudanças no tecido social impelem mudanças estéticas nas produções artísticas, resultando em obras que podem refletir esses aspectos. Diante disso, como podemos notar, entre os romances de Olímpio e Felinto existe um acúmulo da literatura e da história da vida brasileira, que é necessariamente acessado quando conectamos essas duas obras e percebemos, inclusive, o quanto elas podem dialogar entre si e estabelecer, por meio dessa conexão, um reflexo daquilo que se alterou na realidade do país ao longo do século XX, mas também, aquilo que permaneceu enquanto práticas e valores ar-

caicos, tornando nosso processo de desenvolvimento nacional repleto de contradições que a literatura nos ajuda a compreender e assim, quem sabe, a superar.

REFERÊNCIAS

ARAGÃO, Carmélia Maria. *Luzia-Homem:* aspectos da crítica sobre uma obra. 2008. 103f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2008.

BARROSO, Gustavo. Prefácio. *In*: Olympio, Domingos. *Luzia-Homem.* 2 ed. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1929. p. 07-11.

BASTOS, Dau. A ficção feroz de Marilene Felino: ensaio sobre As mulheres de Tijucopapo. *Eutomia*, Recife, v. 12, n.1, p. 38-63, jul./dez., 2013.

BERTOLDO, Jaqueline. *Migração com rosto feminino*: múltiplas vulnerabilidades, trabalho doméstico e desafios de políticas e direitos. 2017. 90f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Direito) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2017.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira* [1970]. São Paulo: Cultrix, 2013.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira:* momentos decisivos [1959]. 14 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2013.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Luzia-Homem, de Domingos Olympio: criação de um mito mulher. *Revista Brasileira*, fase IX, ano II, n. 99, p. 13-18, 2019.

FALCI, Miridan Knox. Mulheres do sertão nordestino. *In*: BASSANEZI, Carla; DEL PRIORE, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil.* 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

FELINTO, Marilene. *As mulheres de Tijucopapo.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MACHADO, Serafina Ferreira. *A raiva na literatura:* uma leitura de As Mulheres de Tijucopapo. 2010. 230f. Tese de Doutorado (pós-graduação em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2010.

MAGLIANO, María José. Migración de mujeres bolivianas hacia Argentina: cambios y continuidades en las relaciones de género. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, Paris, v. 14, 2007.

OLÍMPIO, Domingos. *Luzia-Homem* [1903]. 2 ed. São Paulo: Ediouro, 2002.

OLIVEIRA JR., José Leite de. *O pictórico em Luzia-Homem***.** 3 ed. São Paulo: Saraiva, 2004.

OTSUKA, Edu Teruki. Questões de romance: notas sobre Antonio Candido e a crítica brasileira. *Revista Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 30, p. 64-81, jul/dez, 2019.

SANTINI, Juliana. Realidade e representação no romance regionalista brasileiro: tradição e atualidade. *O eixo e a roda,* Minas Gerais, v. 23, n. 1, p. 115-131, 2014.

VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura.* Rio de Janeiro: H. Garnier, 1907.

VIEIRA, Solange Kate Araújo. As Mulheres de Tijucopapo: a escrita da dor. *Revista de Letras,* Ceará, v. 1/2, n. 23, p. 42-45, 2001.

REGIONALISMO NA LITERATURA BRASILEIRA: LIMITES, IMPRECISÕES E PERSPECTIVAS CRÍTICAS



Luiz Izaac dos Santos Ribeiro

Doutorando Programa de Pós-Graduação em Literatura (Universidade de Brasília). Bolsista CAPES. Mestrado Interdisciplinar História e Letras (Universidade Estadual do Ceará).
E-mail: izaacribeiro@yahoo.com.br

Maria do Socorro Pinheiro

Doutorado em Literatura e Interculturalidade (Universidade Estadual da Paraíba), Pós-Doutorado em Linguagem e Ensino (Universidade Federal de Campina Grande), Mestrado em Letras (Universidade Federal do Ceará) e Graduação em Licenciatura Plena em Letras (Universidade Estadual do Ceará).
E-mail: socorro.pinheiro@uece.br

Wiliam Alves Biserra

Doutorado em teoria literária e Psicologia Clínica e cultura (Universidade de Brasília), Pós-doutorado em literaturas de língua inglesa (Universidade Federal de Minas Gerais) e em Literatura e psicanálise (Universidade Goethe em Frankfurt-am-Main). Professor adjunto de literaturas de língua inglesa na Universidade de Brasília (UnB), Psicanalista e líder do grupo de pesquisa literatura e psicologia (UnB).
E-mail: wiliamalvesbiserra@gmail.com



DOI: 10.56372/desleituras.v14i14.219

Resumo: O presente ensaio investiga criticamente a pertinência do uso do termo "regionalismo" na literatura brasileira, com foco especial no chamado "romance de 1930", marco da segunda fase do modernismo. Tradicionalmente, parte dessa produção literária foi classificada como "regionalista", sobretudo no contexto nordestino. Entretanto, a reflexão teórica conduzida neste estudo questiona essa categorização, uma vez que, conforme afirma Feitosa (2021), toda obra de arte é universal por essência, visto que representa a condição humana independentemente de sua localização. Do ponto de vista metodológico, trata-se de uma pesquisa qualitativa, descritiva e bibliográfica, baseada em levantamento de livros, artigos, dissertações e teses, que possibilitaram a construção de uma reflexão fundamentada. Os resultados apontam que o regionalismo esteve fortemente associado a movimentos políticos e culturais do Nordeste nos anos 1930, refletindo seu espírito de valorização identitária. Contudo, a aplicação desse conceito à literatura revela-se inadequada, pois obscurece sua universalidade. Conclui-se, portanto, que a noção de regionalismo deve ser revista, a fim de se evitar reducionismos e ampliar as possibilidades interpretativas da crítica literária.
Palavras-chave: Regionalismo literário. Modernismo brasileiro. Crítica literária. Universalidade da literatura.

Abstract: This essay critically investigates the relevance of the term "regionalism" in Brazilian literature, with a special focus on the so-called "1930 novel," a landmark of the second phase of modernism. Traditionally, some of this literary production has been classified as "regionalist," especially in the Northeastern context. However, the theoretical reflection conducted in this study questions this categorization, since, as Feitosa (2021) states, every work of art is universal in essence, representing the human condition regardless of its location. From a methodological perspective, this is a qualitative, descriptive, and bibliographical study, based on a survey of books, articles, dissertations, and theses, which enabled the construction of a well-founded reflection. The results indicate that regionalism was strongly associated with political and cultural movements in the Northeast in the 1930s, reflecting its spirit of identity valorization. However, applying this concept to literature proves inadequate, as it obscures its universality. It is therefore concluded that the notion of regionalism must be revised in order to avoid reductionism and expand the interpretative possibilities of literary criticism.
Keywords: Literary regionalism. Brazilian modernism. Literary criticism. Universality of literature.

INTRODUÇÃO

De acordo com a organização dos períodos literários, isto é, a divisão histórica e estética da literatura brasileira, o "romance de 1930" se configura como um dos marcos da segunda fase do modernismo. Parte dessa literatura também recebe a classificação de "regionalismo literário", especialmente aquela literatura escrita no Nordeste do Brasil.

Todavia se considerarmos o que Feitosa (2021, p. 34) assevera sobre a literatura que "toda obra de arte é universal", então, dizer que determinada obra é regionalista não seria o mesmo que ferir o princípio maior da literatura, que é exatamente retratar a condição humana independentemente de sua localização? Ou então, seria realmente possível se pensar a literatura como regionalismo?

O presente texto tem origem na pesquisa realizada para a dissertação de mestrado cujo título é *Tereza Batista cansada de guerra* (1972) *e Memorial de Maria Moura* (1992) *em perspectiva: um estudo arquetípico das protagonistas* (Ribeiro, 2020). Para esta publicação foram feitas alterações e aprofundamentos necessários.

Por conseguinte, objetivo desta investigação é refletir sobre a inadequação do uso do termo "regionalismo" para designar um período estético ou classificar uma obra literária. A propositura de uma perspectiva crítica alternativa ao discurso que reafirma o regionalismo como categoria estética é uma das relevâncias dessa discussão.

Quanto a justificativa para este ensaio, ela consiste na ampliação em torno da abordagem dos romances modernistas cujo eixo temático envolve a região e/ou a denúncia social, evitando reducionismos e equívocos

que levem a classificações mais propensas a minimizar a relevância das obras do que a organizá-las.

Os resultados da investigação apontam que o uso do termo regionalismo está bem relacionado com o movimento político da época, e inclusive, traduz proficientemente o sentimento de valorização político cultural do Nordeste. Contudo, a aplicação do termo regionalismo para a literatura é um equívoco, porque limita os romances, negando-lhes a sua pretensão de representar/dizer o nacional, o universal.

No que se refere aos aspectos metodológicos, um momento fulcral foi o levantamento bibliográfico, complementado por leituras e análises de livros, artigos, monografias, dissertações e teses, que subsidiaram a reflexão sobre o tema. Além disso, a pesquisa adota abordagem qualitativa, por concentrar-se na construção de sentidos sociais, investigando o "regionalismo literário" a partir das relações sociais e de suas dinâmicas.

Quanto à classificação, trata-se de um estudo de natureza descritiva, uma vez que apresenta fatos e fenômenos da realidade. No que tange aos procedimentos, caracteriza-se como pesquisa bibliográfica, pois examina o conceito central da investigação sob diferentes perspectivas teóricas.

Por fim, este trabalho se configura como um ensaio acadêmico que se debruça sobre a reflexão crítica e a fundamentação teórica em torno do questionamento ao vocábulo *regionalismo* e o seu uso no domínio discursivo da teoria literária. Com essa problematização, busca-se não apenas evidenciar as limitações conceituais e históricas associadas ao termo, mas também propor alternativas de leitura e interpretação que favoreçam uma compreensão

mais ampla, precisa e crítica das obras e movimentos literários frequentemente enquadrados sob essa designação.

A INADEQUAÇÃO DO TERMO "REGIONALISMO" NA CLASSIFICAÇÃO LITERÁRIA: REFLEXÕES TEÓRICAS E CRÍTICAS

É bastante comum encontrar nos livros didáticos, e até mesmo por parte de pesquisadores da academia, a utilização do termo "Regionalismo" para se referir à literatura brasileira produzida em 1930 em diante, especialmente àquela escrita no Nordeste brasileiro. Entretanto, embora o uso dessa taxionomia seja recorrente, ressalte-se que ela soa inapropriada para tal, haja vista o termo em si não designar necessariamente uma estética, mas um lugar geográfico, físico etc.

Além disso, eis o que escreve Feitosa (2021, p. 34): "[...] uma vez que, sendo a literatura universal, ela não pode ser reduzida a um espaço geográfico. Se por regional se entende a expressão das particularidades de uma região, então toda obra é regional, e aí não faz sentido o uso do termo". Sob essa perspectiva a terminologia – regionalismo – passa a ser contestada pela crítica literária, *vide* o livro *Pé-de-fogo: o regionalismo entre a política e a estética (2021)* de Nabupolasar Feitosa, que serve de referência para este texto.

Assim, para fomentar essa discussão em torno do uso da nomenclatura "Regionalismo", convém destacar que o ensaísta Gilberto Freyre (1900-1987), nos idos de 1920 "[..] usava o regionalismo como descrição de um movimento sociocultural visando a fortalecer seu posicionamento político frente ao abandono do Nordeste

açucareiro pelo poder central, controlado por cafeicultores" (Feitosa, 2021, p. 27).

Com efeito, a iniciativa de Freyre insere-se no quadro mais amplo das práticas discursivas de cunho regionalista, cuja legitimação e difusão são reforçadas pelo *Manifesto Regionalista* – documento programático cuja primeira edição somente veio a público em 1952.

Neste caso¸ Freyre lidera um movimento político de exaltação do regional e de valorização das suas tradições, em face da decadência sofrida pelos estados do Nordeste brasileiro no que se refere ao seu prestígio político. Esse movimento enaltecedor da região se institucionalizou com a criação do Centro Regionalista do Nordeste em 1924.

> Em outras palavras, o movimento regionalista do Nordeste não tinha como propósito criar uma escola literária, uma classificação estética, havia, sim, desejo de influenciar a todos os ramos da sociedade para que tudo isso, como forma de identidade, se tornasse capital político para os fins listados no programa do Centro Regionalista do Nordeste (Feitosa, 2021, p. 41).

Então, pelo que se pode perceber, além de regionalismo não se constituir como um termo cuja semântica indique estética, os intelectuais que o cunharam dentro do pensamento social e ensaístico brasileiro, o fizeram tendo como objetivo político a defesa do Nordeste como sendo um lugar de tradição cultural.

Desde já, faz-se mister destacar que "regionalismo" define muito apropriadamente o que foi a disputa ideológica e política de valorização do Nordeste, o que por coincidência à época se deu concomitante a segunda fase

do Modernismo brasileiro. Porém, já para a literatura o termo representa um problema.

Porque, para o movimento político principiado por Freyre, regionalismo foi usado com propósitos bem específicos, ratificando-se como um termo geográfico utilizado para reafirmar o pensamento social e ideológico em ascensão. Para a literatura, pelo contrário, regionalismo soa inapropriado, insuficiente para definir uma estética; ainda mais, considerando o que foi o "romance de 1930".

Assim, regionalismo não consegue significar com profundeza, e nem magnitude, aquilo que os literatos produziram ao longo da segunda fase do modernismo literário brasileiro, a começar porque o termo em si não define um modo específico de expressão artística. Nesse sentido, convém pontuar que "geração de 30", por vezes chamada de regionalista, tem a sua obra reduzida à temática do sertão ou mesmo à denúncia social, ignorando-se por consequência todo o discurso sobre a condição humana que atravessa essas mesmas obras.

Desse modo, ocorre, pois, um questionamento, por que então se percebe nos textos de crítica literária (ou até mesmo nos livros didáticos) a insistência em reafirmar a palavra "regionalismo" como classificação para as obras literárias, sobretudo aquelas que foram escritas no Nordeste do Brasil na década de 1930?

De acordo com a historiografia literária brasileira, a segunda fase do Modernismo teve como apogeu o romance. Inclusive Bosi (1994) salienta que as décadas de 30 e 40 são lembradas como "a era do romance brasileiro", enquanto que Espínola (2012, p. 69) alude: "Ainda do chão árido do Nordeste, saltará com força o chamado romance de 30, que tentará, entre outros aspectos, sur-

preender o linguajar dos personagens da região, situando-os, porém, num contexto crítico social de resistência ao clima e desamparo social".

Apesar de toda a beleza metafórica usada pelo autor acima citado para definir o romance de 30, cabe-nos destacar um contraponto sobre a genialidade dos/as escritores/as nordestinos/as, que brota dessa terra apesar de "árida", e não somente *salta* como diz o escritor, ao contrário, cria raízes, finca-se nessas paragens, mostrando o Nordeste sobre outros aspectos.

Há que se considerar que o empenho dos modernistas era justamente contribuir com a formação de um discurso nacional que forjasse a identidade brasileira sob uma perspectiva que fosse além de *sui generis*, fosse também independente dos ecos ou das influências de outros movimentos artísticos de além-mar, como por exemplo os do velho mundo.

Segundo Albuquerque (2011) o contexto sócio-histórico do século XX fez com que essa tentativa de redefinir a identidade nacional espraiasse na "descoberta do regional" e isso fez emergir discursos que reivindicaram "compreender a nação". Os intelectuais buscaram dialeticamente nas partes a compreensão do todo, e levando em consideração a realidade local, ou seja, o particular, o reivindicaram como uma síntese da identidade do país.

E aqui é fundamental evidenciar essa investida estética das(os) escritoras(es) modernistas brasileiras(os) ao apostarem em temas como o sertão, a desigualdade social *etc*, pois isso não permite que essas obras sejam classificadas como "regionais"; pelo contrário, o projeto estético delas é retratar a condição humana, isto é, aquilo

que há de mais indissociável de todas(os) mulheres e homens de todos os tempos.

E se, dessa forma, poderíamos destacar algum diálogo que se estabelece entre a literatura modernista da geração de 1930 e o movimento político regionalista, é tão somente quanto ao fato de os literatas(os) destacarem o Nordeste como ambiente e cenário para muitas de suas narrativas. Escolha estética essa que colocou o Nordeste em destaque e reforçou o discurso do referido movimento político, sem, contudo, perder de vista o caráter universal da literatura (O que é inconteste).

Dentre aquelas(es) que fizeram parte "Romance de 30" se pode citar, a escritora Rachel de Queiroz (1910-2003), uma das precursoras do movimento com o romance *O quinze* (1930), e ao seu lado está Jorge Amado (1912-2001). Ambos corroboraram com o modernismo, legando "[...] a esses anos a tônica da participação, aquela "atitude interessada diante da vida contemporânea", que Mário de Andrade reclamava dos primeiros modernistas" (Bosi, 1994, p. 430).

Pontue-se que esses são apenas dois exemplos de projetos literários, dentre tantos, que se inscrevem na lista do Romance de 1930; e que se caracterizam por tecerem narrativas fortes trazendo para o cerne do debate a representação de um Brasil a partir de um ponto de vista até então inexplorado.

Prosseguindo nessa reflexão sobre literatura brasileira e regionalismo, precisamente se pensarmos de acordo com a ideia de se classificar uma obra literária como regionalista (caso fosse possível), pelo simples fato de representar em sua narrativa as paisagens naturais brasileiras, assim diríamos que toda a literatura

brasileira é regionalista, até mesmo aquela surgida com o barroco brasileiro.

À luz dessa perspectiva, pode-se pensar conforme observa Coutinho (1999, p. 267), "neste sentido, pode-se afiançar que a maior parte da ficção brasileira é de fundo regional", uma vez que, em nossa literatura, reverberam a paisagem, os dilemas humanos e as experiências vividas nos mais diversos lugares do país.

Isso porque ao longo de toda a tradição literária, isto é, na linha sucessória de escolas e movimentos estéticos literários brasileiros, é perceptível um louvor exagerado à natureza e às paisagens brasileiras; esse é o caso do romantismo ocorrido em pleno século XIX. Então, por que a poesia de Gonçalves Dias (1823-1864), por exemplo, não é classificada como regionalista?

Com essa reflexão queremos destacar que a literatura romântica se voltou para o Brasil num louvor intenso dos seus cenários, ambiências, linguagens e pessoas, de uma forma idealizada; e nem mesmo por isso foi considerada regional. Não distante, a idealização da natureza brasileira é a insígnia máxime – por assim dizer – do romantismo, por isso foi vista por Afrânio Coutinho (1999) como escapismo romântico.

Nessa mesma perspectiva, ainda considerando o processo ideológico do século XIX, no qual também ali se ambicionava construir uma identidade para o Brasil, é inegável que autores como Bernardo Guimarães (1825-1884), José de Alencar (1829-1877), Franklin Távora (1842-1888), Visconde de Taunay (1843-1899), entre outros, abordaram o tema do sertão, os costumes da época típicos de sua região, sem, no entanto, assumirem esse viés político e social.

Na escola subsequente, que foi o realismo, em meados da década de 80 do mesmo século XIX, no que se refere à literatura com "face regionalista", persiste a forma de inovação e inventividade, que podemos exemplificar com a obra *Dona Guidinha do Poço* (1952) de Oliveira Paiva (1861-1892). A persistência da temática regional é como que uma tentativa dos literatos de transformarem a realidade do sertão numa ficção e através dela representar a (re)existência como metáfora da condição humana.

Com o advento do modernismo e as consequências dos seus investimentos ideológicos e estéticos, mais precisamente com o lançamento do romance *A bagaceira* (1928) de José Américo de Almeida, deu-se um surto romanesco, sobretudo no Nordeste, ao lado do *Manifesto Regionalista (1952)* de Gilberto Freyre.

Todavia, a literatura brasileira ao representar o sertão aspirava dialeticamente abordar o particular, com a pretensão de dizer esteticamente o universal (conforme já destacado mais acima). Essa premissa, ao que parece tão cara as/os escritoras(es) modernas(os), transcende qualquer discussão ideológica e ou política que possivelmente implique o contexto histórico da época.

Ao tomar, por exemplo, uma obra como *Memorial de Maria de Moura* (1992) de Rachel de Queiroz, ali se encontra toda uma narrativa sobre emancipação feminina, poder, solidão, ruptura de *status quo etc,* todos esses temas além de não serem regionais, não se deixam ser exprimidos por essa palavra. Logo, reduzir a uma obra a nomenclatura regionalismo além de insuficiente, é também torná-las menores.

Toda a discussão desenvolvida até aqui contribui para ampliar a compreensão acerca da abordagem dos

romances modernistas cujo eixo temático é a região e/ou a denúncia social, evitando-se, assim, reducionismos e equívocos que resultem em classificações mais voltadas a minimizar a relevância das obras do que a organizá-las.

Doravante, destacaremos aspectos relevantes dos romances modernistas da geração de 1930, iniciando-se pela construção de personagens. Sobretudo a estrutura das protagonistas, em especial, merece atenção, porque conforme assevera Albuquerque:

> A literatura regionalista procura afirmar a brasilidade por meio da diversidade, ou seja, pela manutenção das diferenças peculiares de tipos e personagens; por paisagens sociais e históricas de cada área do país, reduzindo a nação a um simples somatório dessas espacialidades literárias diversas (2011, p. 65).

Com essa iniciativa, os escritores nordestinos transformaram suas obras em representações da região e de seu povo, retratando sua ampla diversidade cultural, a paisagem natural e histórica, bem como os temas recorrentes da vida sertaneja, reafirmando o Nordeste como componente fundamental da diversidade brasileira.

A construção estética de personagens marcantes evidenciou um *ethos* brasileiro, caracterizado pela força e coragem, até então pouco visível à nação. Assim, o modernismo, especialmente em seus romances da segunda fase, empreendeu a redescoberta de um Brasil mais autêntico e fiel à sua realidade.

Além disso, um outro ponto a ser destacado do "Romance de 1930" é o movimento de descentralização da produção artística, que outrora convergia predominantemente para o polo Rio de Janeiro-São Paulo. Mar-

ques (2015, p. 138) considera como uma renovação das "imagens regionais do Brasil e dos seus intelectuais".

Naturalmente esse novo discurso, que "salta do Nordeste" se envolverá numa disputa de poder e forças para conquistar hegemonia entre aqueles que institucionalizaram a identidade nacional, sobretudo essa disputa pode ser vista entre Nordeste e Sudeste, porque o regional foi considerado um elemento importante da identidade para dizer o Brasil, segundo Santos (2009).

Então, grande parte dos romances, que surgiram nesse período, abordará temas que estão ligados à cultura popular e a vida do Nordeste; necessariamente um mundo patriarcal e escravocrata de desigualdades sociais abismais, não perdendo de vista o contraposto ao academicismo que era um dos ideais do modernismo. Com esse foco narrativo no social os romances ficaram conhecidos por suas denúncias. Araújo (2011, p. 5) diz:

> O chamado "romance de 30" desenvolveu a crítica social como uma dominante construtiva da narrativa, de modo a acrescentar à questão das inovações técnicas – conquista das vanguardas históricas incorporada à literatura brasileira no início da década de 1920 – a representação das tensões sociais como o elemento caracterizador da noção de "moderno" do momento.

Ao romper com o psicologismo que anteriormente afastava as narrativas de um caráter mais real e histórico, a geração de 1930 privilegiará o aspecto da verossimilhança com o real. Por isso os romances estão repletos de beatos, de espiritualidade, de cangaceiros, de mulheres guerreiras, *etc*, todos estes ambientados num cenário que é o *grande sertão* cheio de *veredas* e possibilidades.

Para Albuquerque (2011, p. 137) "esses temas, presentes na literatura popular, nas cantorias e desafios, no discurso político das oligarquias, foram agenciados por essa produção literária, tomando-os como manifestações que revelariam a essência regional". E será justamente esse olhar sensível para o local, que revelará uma parte imprescindível da identidade brasileira.

Ainda, de acordo com Albuquerque (2011) os romancistas de 1930 fizeram da memória a sua matéria-prima. A própria Rachel de Queiroz define o conjunto de sua obra como memorialística. Aguiar (2018) registra que a escritora preferia chamar o romance de 30 de "romance-documento" ou "documentário". Isso nos leva a compreender que o diálogo proficiente com o passado, refletido nas obras, é uma tentativa de preservação da cultura e da identidade do povo brasileiro.

Paralelamente a essa estética, o olhar sociológico intrínseco às obras em questão contribuiu para superar a imagem do Nordeste como um espaço exótico e marcado por adversidades climáticas, representação esta amplamente difundida no restante do país, em grande medida, pelo discurso da imprensa escrita da época.

Nesse sentido, o romance da década de 1930 desempenhou papel fulcral na construção de uma nova percepção sobre a região, revelando-a em sua realidade, e não mais sob uma perspectiva depreciativa. A "geração de 1930", portanto, consolidou o Nordeste como território de autêntica brasilidade.

O modernismo brasileiro tem parte dos seus ideais consolidados com o surgimento do "Romance de 1930" principalmente no que cerne à "incorporação dos diferentes Brasis, que substituíssem o Brasil *camouflé*, Brasil

de elite afrancesada" (Albuquerque, 2011, p. 63). E certamente um dos legados desse movimento é a chancela concedida a *região* como parte inconteste na construção de um "todo-brasileiro", sem o qual é impensável a ideia de um Brasil, brasileiro.

Caminhando para o final deste ensaio, antes, porém, de se chegar às considerações finais, gostaríamos de destacar que embora haja uma certa aceitação da nomenclatura "regionalismo" para se referir à obras literárias; por todo o exposto ao longo deste trabalho, verifica-se (1) a incompatibilidade do termo, considerando aqui a sua semântica; (2) Regionalismo tem a ver com um movimento político e intelectual que estava preocupado com a valorização da região enquanto território político e não com a criação de uma estética literária. E (3) quando se leva em consideração o debate em torno do que é regional e do que é o universal, geralmente o primeiro é subjugado ou subestimado em relação ao segundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A propósito de considerações finais, faz-se mister asseverar que a literatura legada ao Brasil a partir de 1930 se empenhou em representar a condição humana, os seus dramas, os seus símbolos e diversidades, a partir de uma determinada região do Brasil. E desse modo, evidenciou concomitante, um outro olhar sobre o País e também uma síntese da identidade nacional.

Assim, na literatura modernista brasileira, especialmente a que foi escrita na segunda fase, está inscrita a identidade de um povo que tem desafios, sofre injustiças, intempéries; entretanto, esses são dilemas enfrentados

por qualquer povo em qualquer lugar do mundo (ressalvadas as proporcionalidades). Logo, não há porque chamar essa literatura de regionalista, pois antes de qualquer coisa ela é universal.

Nessa perspectiva, caso tal taxonomia fosse adotada, toda a literatura brasileira poderia ser considerada regionalista, pois, desde suas primeiras manifestações, a paisagem e os estereótipos nacionais têm servido como elementos estruturantes das narrativas, concebidas para representar e simbolizar o Brasil.

Além do mais, é fundamental não perder de vista que os intelectuais empenhados no movimento político de valorização do Nordeste, como uma região de cultura e de tradições, nunca pretenderam criar uma estética que fosse regionalista, atendo-se exclusivamente à literatura. Seu objetivo, sim, era intelectual e político.

Por fim, considerando o propósito dos modernistas de dar voz ao povo brasileiro por meio da incorporação da linguagem popular como recurso estético, verifica-se mais um argumento que questiona a adequação do termo *regionalista* à literatura. Tal estética, frequentemente rotulada como regionalista, buscou representar de forma autêntica as questões humanas em sua essência, ultrapassando as fronteiras geográficas e revelando a dimensão universal da experiência literária.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Josélia. *Jorge Amado*: uma biografia. São Paulo: Todavia, 2018.

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

ARAÚJO, Humberto Hermelgido de. Regionalismo e modernização como representações literárias. *Anais...* CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 11, 2008, São Paulo. São Paulo: Hucitec: Abralic: 2008. Disponível em: http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/040/HUMBERTO_ARAUJO.pdf. Acesso em: 20 jan. 2019.

COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria. *A literatura no Brasil***.** Vol. 5. São Paulo: Global, 1999.

FEITOSA, Nabupolasar Alves. *Pé-de-fogo***:** o regionalismo entra a política e a estética. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2021.

MARQUES, Rodrigo de Albuquerque. *A nação vai à província:* do romantismo ao modernismo no Ceará. 2015. 172f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015.

RIBEIRO, Luiz Izaac dos Santos. *Tereza Batista cansada de guerra (1972) e Memorial de Maria Moura (1992) em perspectiva:* um estudo arquetípico das protagonistas. 2020. 111f. Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em História e Letras) – Curso de Mestrado Interdisciplinar em História e Letras, Faculdade de Educação, Ciências e Letras do Sertão Central, Universidade Estadual do Ceará, Quixadá, 2020.

SANTOS, Rafael José dos. Relatos de regionalidade: tessituras da cultura. *Antares*, Caxias do Sul, v. 1, n.2, p. 02-26, jul./dez. 2009.

A AUTORIA FEMININA COMO INOVAÇÃO: UMA ANÁLISE DA OBRA "CLARANÃ", DE CIDA PEDROSA

Isadora Abreu
Mestranda em Literatura e Práticas Sociais
Universidade de Brasília (UnB).
E-mail: letras.isadora@gmail.com

Luana Santos
Mestranda em Literatura e Práticas Sociais
Universidade de Brasília (UnB).
E-mail: luananunesdsantos2@gmail.com

DOI: 10.56372/desleituras.v14i14.220

Resumo: A Literatura de Cordel, desde o seu início no Nordeste do país, representa uma forma de expressão marcada pela construção coletiva e envolvimento da cultura popular. Essas obras, anteriormente escritas por homens, hoje têm a possibilidade de apresentar novos temas e serem de autoria feminina. Dessa maneira, esse artigo visa analisar a Literatura de Cordel em suas inovações e avanços a partir de alguns poemas da obra *Claranã*, de Cida Pedrosa. A autora pernambucana articula o gênero cordelístico com sua trajetória e experiência para compor seus versos e possibilitar um espaço de voz para grupos que foram historicamente negligenciados, atuando de maneira crítica. Para isso, o trabalho será desenvolvido em quatro partes: introdução da escrita feminina no gênero; uma breve contextualização sobre o cordel no Brasil; a presença feminina crítica na confecção dos escritos; e análise dos motes como construção coletiva e intertextual. Conclui-se que a autoria de mulheres pressupõe um ambiente propício para uma nova imagem do gênero cordel e do feminino por ele representados e possibilita um local de voz aos outros grupos marginalizados.

Palavras-chave: Cordel. Cida Pedrosa. Motes. Intertextualidade. Claranã.

Abstract: Cordel Literature, since its beginnings in the Northeast of Brazil, represents a form of expression marked by collective construction and the involvement of popular culture. These works, once written predominantly by men, now have the potential to present new themes and feature female authorship. In this sense, this article aims to analyze the innovations and advancements of Cordel Literature through selected poems from the work *Claranã*, by Cida Pedrosa. The author from Pernambuco weaves the cordel genre with her personal trajectory and experiences to compose her verses, creating a space for the voices of historically marginalized groups, and doing so in a critical manner. This study will be developed in four parts: the introduction of female writing within the genre; a brief contextualization of cordel literature in Brazil; the critical female presence in the crafting of these texts; and an analysis of the *motes* as collective and intertextual constructions. It concludes that female authorship fosters a favorable environment for a new image of both the cordel genre and the feminine figures it represents, while also enabling a space of voice for other marginalized groups.

Keywords: Cordel. Cida Pedrosa. Motes. Intertextuality. *Claranã*.

INTRODUÇÃO

Em 1938, época em que os livretos de cordel eram escritos por homens, Altino Alagoano se destacou com seus versos. A reviravolta aconteceu com a revelação de que o escritor, na verdade, era uma mulher, Maria das Neves Batista Pimentel. A escritora foi a primeira a se destacar nesse ambiente masculino, o que permitiu a ampliação do espaço para outras mulheres se tornarem cordelistas. Assim, anos após esse passo inicial de Maria das Neves, diversas autoras adquiriram espaço nesse ambiente. No século XXI, Cida Pedrosa é uma das escritoras que se destaca por sua escrita que honra o sertão pernambucano e suas vozes, o que inclui os cordelistas.

Maria Aparecida Pedrosa Bezerra nasceu em Bodocó e tem uma vida marcada pela escrita e luta política. Em 2020, recebeu o prêmio Jabuti em duas categorias, poesia e livro do ano, pela obra *Solo para Vialejo*. A escritora continuou a receber grande destaque nos últimos anos e, em 2024, seu livro *Claranã* obteve uma nova edição.

Dessa maneira, Pedrosa se une às diversas escritoras femininas brasileiras. No contexto de desenvolvimento de uma literatura marcada pela cultura regional, com influências diretas de cordéis, por exemplo, sua jornada é extremamente significante ao honrar as vozes passadas e recriar, de acordo com suas experiências femininas, um novo espaço de possibilidades para essa literatura historicamente masculina.

Assim, este artigo visa analisar a escrita de Cida Pedrosa a partir de seu livro *Claranã*, considerando a conexão com a Literatura de Cordel como ponto de partida para sua criação literária. Para isso, será feita uma

breve contextualização do cordel e da escrita cordelista feminina, situando Cida Pedrosa como uma importante voz para o meio. Após isso, será desenvolvida uma análise sobre a escrita feminina de Cida Pedrosa, trazendo aspectos e análises de um de seus poemas. Por fim, também será analisado a construção coletiva do cordel por meio de um poema da autora com vistas nos motes.

A LITERATURA DE CORDEL

O livro *Claranã*, de Cida Pedrosa, carrega a estética dos cancioneiros, poesia popular brasileira, e a autora expõe esse fato no início do livro, "nome deste livro de poemas em que resolvi revisitar os gêneros de cantoria e de cordel. Os sons e métricas da minha ancestralidade e da minha infância" (Pedrosa, 2024, p. 17).

Por muito tempo, a retórica excludente do mundo fez com que apenas certas literaturas fossem legítimas, e essas sendo as acessadas pela elite. Porém,

> a luta popular e muitos seguimentos da sociedade trabalhem incessantemente pela desconstrução dessas narrativas. O presente nos assusta por evidenciar, de formas diversas, essas concepções que elitizam o acesso ao conhecimento e produzem, ainda, inúmeras segregações (Pereira, 2022, p. 87).

Essa exclusão é um tipo de opressão que tem origem no patriarcado, na colonialidade e no capitalismo (Pereira, 2022) e, com isso, se determina o que é cultura popular. Artes consagradas populares são destinadas para o consumo de massas, enquanto o folclórico restrito aos grupos produtores de arte originária.

A Literatura de Cordel foi introduzida no Brasil por meio dos colonizadores portugueses, mais especificamente em Salvador, Bahia, e, de lá, foi para os outros estados do Nordeste. Inicialmente, esses poemas eram cantados em forma de batalha, sendo o principal objetivo vencer o verso do adversário com criatividade. Cabia aos competidores técnicas de improvisação, originalidade e talento poético para transmitir os fatos, histórias e opiniões que traduzissem o pensamento de um grupo social, os sertanejos. Candido (2004, p. 174) afirma que "a literatura aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos".

O cordel tem base na Idade Média, diretamente ligado aos romances de cavalaria, e "assim como os poetas medievais iam de burgo em burgo, castelo em castelo, os poetas cordelistas nordestinos iam de uma feira a outra, ou visitando as cidades, seguindo ciclos de festas religiosas ou acontecimentos importantes" (Queiroz, 2006, p. 21).

Com o tempo, as batalhas foram transcritas para folhetos, não como cópias fiéis do que foi dito nas batalhas, uma vez que o transcritor adicionava versos no momento da confecção. Ou seja, de forma orgânica, é feita a literatura de cordel, com construções de versos a partir de suas vivências, carregadas de opressão e subalternização e, a partir de aí, se gera uma produção cultural rica. Somente no início do século XX foram publicadas com regularidade.

No Brasil, nos cinco primeiros anos da década de 1960, temos um importante marco cronológico dessa atuação, em que os movimentos de cultura popular repensam, radicalmente, o que deveria ser as interações entre aqueles que estabelecem propostas e ação cultural e aqueles que escrevem teoria (Brandão; Fagundes, 2016).

Maffesoli (1998) afirma que o corpo orgânico encontra em si a sua própria forma e, nele, encontra o seu dinamismo que cresce e se desenvolve. Se tratando do cordel, esse desenvolvimento também se baseia na potencialidade do ensino-aprendizado, uma vez que possibilita a formação de poetas, ocasionando um processo de "alfabetização de uma comunidade de leitores(as), escritores(as) e artistas improváveis" (Pizzignacco, 2022, p. 99).

O papel educacional do cordel, mesmo não sendo criado para esse fim, aponta para a defesa de Candido (2004) de que é essencial para a humanidade qualquer contato com as artes e literaturas, na sua amplitude, uma vez que "é considerada como indispensável para o equilíbrio psíquico e, portanto, social. Para nossa humanização" (Pizzignacco, 2022, p. 103). Também vale destacar a afirmação de Negrão que

> os criadores dessa literatura nordestina chamam-se a si mesmos de **trovadores**, como trovadores foram também os poetas do cancioneiro galaico-português ou provençal, popular ou erudito, com os quais os nossos cantadores mantêm certas afinidades virtuosísticas de técnica poética (1975, p. 137).

A valorização dessa cultura popular vem do público que a acompanha, "pois é popular a cultura quando é comunicável ao povo, isto é, quando suas significações, seus valores, ideias e obras são destinados efetivamente ao povo e respondem às suas exigências de realização humana" (Wanderley, 1984, p. 312). Um público que aprecia, resiste e expande toda a literatura, também organicamente.

MULHERES NA LITERATURA DE CORDEL

> June Hahner, registra, no Nordeste, a presença de uma conhecida cantadora e poetisa, Rita Medêro, que era muito solicitada para as festividades locais e ficou famosa tanto pela sua música como pelo seu estilo "boêmio" – principalmente pela capacidade de ingerir bebida alcoólica – causando verdadeira revolução no mundo masculino da poesia popular, também no século XIX
>
> [*Doralice Alves de Queiroz*]

Os folhetos vendidos dependiam dos autores que divulgavam nas feiras, lendo ou improvisando novas poesias, ou mesmo indo de casa em casa. Segundo Queiroz (2006), é difícil ver essa prática sendo feita por mulheres, em uma época e região onde o patriarcalismo dominava, e, ainda, tendo o poder de sensibilizar o público.

Uma solução encontrada foi a publicação com pseudônimos masculinos, prática conhecida no mundo das artes, e foi com esse recurso que Maria das Neves Batista Pimentel publicou o que é tido como o primeiro cordel de autoria feminina do Brasil, que carrega o pseudônimo de Altino Alagoano, nome sugerido pelo seu marido. "Para publicar, nos idos de 1938, a cordelista utiliza um disfarce, uma máscara para obter a aceitação popular numa sociedade patriarcal" (Queiroz, 2006, p. 57).

Cida Pedrosa, poeta de grande reconhecimento, carrega no título um potente significado, que pode ser visto como uma homenagem, ou mesmo, segundo Pereira (2022), como uma epifania. Claranã não é um ser humano, mas se insere na obra como uma metáfora, o espaço em que cabe todas as honras, e Cida Pedrosa o apresenta:

> Do alpendre da casa, feita de taipa, via-se uma pedra que de longe parecia se ajuntar à serra. Acostumei-me a tê-la como linha do meu horizonte: Pedra de Claranã, nome indígena que significa clarão/claridade. Pedra de referência da minha cidade e da minha vida. Lugar mais alto da minha imaginação. Espaço de pouso para as minhas palavras (2024, p. 17).

Em *Claranã*, a autora resgata os poetas de improviso, que sempre foram acompanhados de um instrumento musical, normalmente viola, violão ou rabeca. Para Kevin Dawe (2003 *apud* Schmid; Bergamann Filho; Pereira, 2017),

> instrumentos musicais são tão emblemáticos e simbólicos das pessoas e dos lugares como qualquer outro fenômeno musical; assim sendo, instrumentos musicais seriam mais que ferramentas de produção sonora, mas representativos de culturas, ideias, e relações políticas e sociais em diferentes esferas humanas.

Sendo a escrita feminina, é possível notar que muitos dos temas predominantes do masculino são ressignificados ou mesmo nem mencionados, quando não se trata do mundo feminino ou porque não faz sentido reforçar tais temas por estarem esgotados ou carregarem preconceitos. Um exemplo bem nítido é Lampião, sinônimo de honra e domínio, sempre trazido como pano central da narrativa, e na escrita feminina Maria Bonita é atrelada ao mesmo nível e importância que Lampião. Ou seja,

> diante dessa expressiva linha temática dos folhetos, que tendem para a representação de um homem vinculado a aspectos viris e que fazem parte do imaginário de um sem-número de nordestinos, percebemos na contemporaneidade, além dos temas considerados tradicionais, a inserção de novos

> temas e novas abordagens que abarcam a diversidade de assuntos que fazem parte da pauta do dia dos sujeitos sociais (Silva, 2010, p. 32).

Ao ter o reforço da virilidade masculina como tema dos cordéis escritos por homens, certos temas jamais seriam expostos, como a homossexualidade e o sexo entre dois homens. Cida Pedrosa, ao contrário dessa afirmação, traz uma poesia com esse tema.

> VII
> Dois homens se encontram no espaço do leito
> No rumo da flecha que aponta para Eros
> Seus laços são fortes, são crentes, sinceros
> Tal qual o desejo que trazem no peito
> Se despem na noite em um duo perfeito
> De costas se postam, se entregam pra amar
> E são duas fontes de água a jorrar
> Paixão de iguais feita em outra medida
> Liberta é a nau que ancora na vida
> De amores ungidos na beira do mar
> (2024, p. 45)

Ter o tema na homossexualidade em uma poesia regional não significa que mulheres não são homofóbicas, mas que possuem um olhar mais sensível e menos punitivista sobre muitas questões sociais. Isso demonstra que a mulher, após grande apagamento, pode manifestar seus pensamentos criticamente sobre muitos assuntos da sociedade, tendo em vista que mulheres na literatura de cordel versam sobre demandas socioculturais novas e esquecidas por carregarem o peso do apagamento em toda sua trajetória enquanto mulher e artista, bem como evidencia "que o cordel sempre toca

na questão dos papéis destinados aos gêneros na sociedade" (Melo, 2016, p. 31).

A escrita crítica de Cida Pedrosa não é restrita, em *Claranã* ela também aborda temas como morte, vida e romances. Outra forma de resgate da literatura de cordel são as figuras que antecedem os capítulos das poesias, que são xilogravuras. Dessa maneira, a autora também expõe a mulher conectada com suas profundidades, o que é ressaltado pelo simbolismo da lua presente na Figura 1. O primeiro poema dessa parte é a VII, analisado anteriormente, que tem como pano de fundo a beira do mar, bem como o amor.



Figura 1 – Capa da segunda parte de *Claranã*
Fonte: Pedrosa (2024, p. 43)

Outro poema que também utiliza a água como metáfora para a paixão é o VIII, em que, no trecho selecionado, o mar aparece para representar esse espaço de tro-

ca da paixão. Assim representa a intensidade dos desejos durante o ato sexual.

> [...]
> Soltando gemidos que enchem o ar
> De notas serenas, também abissais
> Que fazem do quarto, o porto e o cais,
> Nos dez de galope na beira do mar
> (Pedrosa, 2024, p. 47)

Em IX, dando continuidade à temática do amor e da paixão, Cida Pedrosa explora a relação entre mulheres.

> IX
> Minha mulher foi criada
> Do barro de um baixio
> Moldada dias a fio
> Por uma mão delicada
> Tecida com alma alada
> Com cheiro de meninice
> Pensei lhe chamar Clarice
> Mas lhe dei nome pagão
> *Macia como algodão*
> *A bunda de Berenice*
>
> Berenice é o meu par
> Nas noites de belo breu
> Junto seu sexo ao meu
> Na pose para amar
> Minha língua a desenhar
> Seu corpo em gulodice
> Descubro com tranquinice
> O ânus, flor em botão
> *Macia como algodão*
> *A bunda de Berenice*

Lambo contrita o farol
Que divide a montanha
Desejo da minha sanha
Flor aberta, girassol
A língua é qual cerol
Cortando sem pieguice
O mistério, a tolice
Que reinam em comunhão
Macia como algodão
A bunda de Berenice

Eu sei que gosto de bunda
Desde o tempo de criança
Quando me vem à lembrança
A torre linda, fecunda
De beleza a alma inunda
Com uma estranha meiguice
Faz parte dessa doidice
E da liberta explosão
Macia como algodão
A bunda de Berenice

A bunda assim exposta
Cheirosa como uma flor
Relicário do amor
Onde o meu sexo encosta
E você se põe de costa
Fugindo dessa mesmice
Se entrega com louquice
Ao dedo da minha mão
Macia como algodão
A bunda de Berenice
Mote de Ésio Rafael
(2024, p. 49)

A temática do poema é um exemplo de inovação para o gênero. A escrita feminina permite um novo ponto de vista sobre a mulher, que agora não é um objeto apenas para ser admirado, como acontece na maioria das escritas masculinas e em suas descrições sobre o feminino. Dessa maneira, em IX, o eu-lírico desenvolve uma postura de desejo em direção ao seu par, Berenice, que é marcada pelo amor. Esse sentimento é demonstrado por meio do cuidado que essa voz tem ao descrever seu encanto pelo corpo da amada e seu desejo em satisfazê-lo. Destaca-se também a maneira explícita com que se expressa, pois há uma descrição que muitas vezes é um tabu na sociedade, como por exemplo o prazer anal.

A INTERTEXTUALIDADE COMO BASE PARA A CRIAÇÃO LITERÁRIA

Um aspecto recorrente na obra é a presença dos motes, "cordéis produzidos por meio de um assunto dado em que deve ser repetido no final do verso, normalmente algum dito popular, já as glosas se referem ao desenvolvimento do mote" (Brandão; Moreira, 2015, p. 11).

> A glosa é o improviso de estrofes a partir de motes, sem canto ou acompanhamento musical. O mote é uma frase poética que indica o tema a ser glosado e impõe ao glosador rimas específicas. Alguém "dá o mote" a um ou mais poetas, que glosam (isto é, improvisam, criam de súbito) em resposta a esse ato (Sautchuk; Arruda, 2022, p. 4).

Pode-se dizer que os estudos referentes às questões intertextuais tiveram seus primeiros passos com Mikhail Bakhtin em sua teoria dialógica, mas Julia Kristeva foi responsável por dar continuidade à pesquisa e compor

o novo termo que transformaria as investigações desse campo. Assim,

> o termo *intertextualidade* designa esta transposição de um (ou de vários) sistema (s) de signos em um outro, mas já que esse termo tem sido frequentemente entendido no sentido banal de <<crítica das fontes>> de um texto, preferimos a ele o de *transposição*, que tem a vantagem de precisar que a passagem de um sistema significante a um outro exige uma nova articulação do tético - posicionamento enunciativo e denotativo (Kristeva, 1974 *apud* Samoyault, 2008, p. 17).

> O cordel pressupõe uma construção que se inicia por meio dos versos de mote, e, dessa forma, o cordelista explora sua capacidade criativa a partir de um texto de origem. No contexto das batalhas, esses motes são construídos coletivamente, o que reforça a característica principal do cordel: uma escrita de muitos. Ao se passar para o livro, o cordel pode ser produzido com o auxílio de outras pessoas, como acontece com a obra de Cida Pedrosa, em que estabelece relações intertextuais com outros autores, além da ajuda de seu companheiro Sennor Ramos para a composição.

Na criação literária de Pedrosa, como ela afirma: "procurei motes e, na ausência deles, os versos de grandes mestres, aos quais glosei com a humildade de poeta iniciante" (2024, p. 21).

A autora opta por criar diversos de seus versos a partir de motes feitos por figuras masculinas, o que contribui para a ressignificação do conteúdo a partir de uma perspectiva feminina.

É possível verificar isso ao comparar o poema III e a música *Canção Agalopada*, de Zé Ramalho:

III
Vim do pó das estepes do sertão
Batizada no fogo da esfera
Fui testada no reino da monera
Pra dizer que o certo não é são
Na estrada pus cruzes rente ao chão
A moldura pra dor se aninhar
Poesia é o espaço pra voar
E por isso te digo sem engano
Eu prefiro um galope soberano
À loucura do mundo me entregar
Mote de Zé Ramalho
(Pedrosa, 2024, p. 31)

Canção Agalopada - Zé Ramalho

Foi um tempo que o tempo não esquece
Que os trovões eram roncos de se ouvir
Todo o céu começou a se abrir
Numa fenda de fogo que aparece

O poeta inicia sua prece
Ponteando em cordas e lamentos
Escrevendo seus novos mandamentos
Na fronteira de um mundo alucinado
Cavalgando em martelo agalopado
E viajando com loucos pensamentos

Cavalgando em martelo agalopado
E viajando com loucos pensamentos

Sete botas pisaram no telhado
Sete léguas comeram-se assim
Sete quedas de lava e de marfim
Sete copos de sangue derramado

Sete facas de fio amolado
Sete olhos atentos encerrei
Sete vezes eu me ajoelhei
Na presença de um ser iluminado
Como um cego fiquei tão ofuscado
Ante o brilho dos olhos que olhei

Como um cego fiquei tão ofuscado
Ante o brilho dos olhos que olhei

Pode ser que ninguém me compreenda
Quando digo que sou visionário
Pode a bíblia ser um dicionário
Pode tudo ser uma refazenda
Mas a mente talvez não me atenda
Se eu quiser novamente retornar
Para o mundo de leis me obrigar
A lutar pelo erro do engano
Eu prefiro um galope soberano
À loucura do mundo me entregar

Eu prefiro um galope soberano
À loucura do mundo me entregar
(Zé Ramalho, 1981)

A canção estabelece uma contraposição entre o mundo real, com suas leis, e um espaço místico ou iluminado, com seus mistérios. Por meio de uma composição que se inicia com um tipo de evocação de um profeta, o músico estabelece conexões com a Literatura de Cordel. Dessa maneira, na segunda estrofe, há uma referência a Silvino Pirauá de Lima, responsável por compor o estilo "martelo agalopado", que viria a ser uma nova forma utilizada por cordelistas, ou seja, os novos mandamentos como Ramalho diz na canção. "Cavalgando em martelo

agalopado", verso que é repetido, pressupõe então a ideia de uma expressão que retoma os valores ancestrais.

Zé Ramalho prossegue em tom ritualístico com a repetição do número "sete" em sete versos, o que transmite a ideia de completude espiritual, tão associada ao simbolismo desse número, em contraposição às imagens apresentadas nos versos, que realçam a imagem de morte, como no verso "sete olhos atentos encerrei". A oposição de ideias continua na sexta estrofe com a presença da possibilidade (expressa pelo verbo "poder") de incompreensão da voz no poema. Essa voz se manifesta a partir de um lugar em que se assume como conhecedor de um mistério verdadeiro e que retornar para o mundo das leis implica lutar por algo que não é verdade. Dessa maneira, o "galope soberano" seria a opção por um ritmo ancestral ao invés de se entregar às realidades mundanas.

Assim, esses versos finais da composição de Zé Ramalho são responsáveis por serem o mote do poema de Pedrosa. Ao contrário do cantor, que apresenta um texto em que prevalecem as ideias espirituais, a escritora assume um tom biográfico em seu texto. Em poucos versos, ela evoca suas origens e relembra as experiências pelas quais passou. A autora introduz o seu nascimento no sertão pernambucano com os versos: "Vim do pó das estepes do sertão"/ "Batizada no fogo da esfera". É importante analisar que o batismo é um ritual que purifica e firma um compromisso da pessoa com algo – o que depende de cada religião. Em Pedrosa, o batismo é utilizado como voz que firma o compromisso com suas origens sertanejas.

O próximo verso segue com o tom biográfico da escrita: "Fui testada no reino da monera", indicando os obstáculos superados pela autora e, nessa situação, a alusão ao

reino das bactérias remete ao câncer de tireoide que Cida Pedrosa já teve. Enquanto o eu-lírico de Zé Ramalho diz "erro do engano", Pedrosa opta por utilizar a passagem "o certo não é são", o qual contempla a ideia de que aquilo que é certo não é correto ou verdadeiro. No caso da autora, a certeza da morte, mas que não se concluiu.

Os versos seguintes apresentam essa ideia da morte como muito próxima e marcante na vida dela; por fim, em "A moldura pra dor se aninhar"/ "Poesia é o espaço pra voar", reforça a ideia da escrita como um lugar de acolhimento para a autora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo contextualizou a Literatura de Cordel enquanto arte nascida na Idade Média e introduzida no Nordeste brasileiro pelos portugueses na colonização. A escrita do cordel também carrega os traços do patriarcado por ser uma arte, na teoria, elaborada e divulgada por homens, e isso fez com que por muito tempo a escrita tivesse esses aspectos. O que também se justifica ser uma literatura criada no berço do povo, por ter seu espaço nas feiras.

O feminino na Literatura de Cordel não foi diferente de outras estreias, a partir do anonimato, com pseudônimos masculinos estampados nas capas. Hoje, como uma das grandes poetas da atualidade que atualizam o gênero cordelístico, Cida Pedrosa carrega sua escrita potente e reconhecida no Brasil. Da obra analisada neste artigo, *Claranã*, foi possível refletir sobre a escrita feminina enquanto possibilidade de manifestar criticamente sobre temas da sociedade, muitos caros para grupos sociais esquecidos.

Além disso, evidencia-se, por meio dessa escrita, uma sensibilidade para a construção da imagem da mulher. Como foi mostrado na análise do poema IX, ocorre uma inovação em que o feminino aparece no poema não de forma objetificada apenas para consumo, mas como um ser que tem seus desejos. Dessa maneira, a autoria feminina pressupõe um novo espaço de representação da mulher, um lugar de respeito e que considera suas necessidades. Portanto a ampliação da participação feminina possibilita a inserção de outros temas que não eram debatidos na Literatura de Cordel anteriormente.

Por fim, a obra *Claranã* também foi analisada enquanto coletiva e intertextual, a partir das poesias com motes, base para criação literária. O cordel é coletivo por se tratar de uma literatura nascida nas batalhas e nos temas gerados pelo público, e Cida Pedrosa, ao resgatar suas raízes no cordel, também expôs na obra essa característica. Tendo esse traço em vista, foi possível ver a ressignificação do conteúdo que a autora traz para os poemas a partir dos motes elaborados por homens.

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Carlos Rodrigues; FAGUNDES, Maurício César Vitória. Cultura popular e educação popular: expressões da proposta freireana para um sistema de educação. *Educar em Revista*, Curitiba, v. 32, n. 61, p. 89-106, jul./set. 2016.

BRANDÃO, Patrícia Souza; MOREIRA, Raquel. *Cordel e ensino*: um estudo do ensino de produção textual por meio do gênero cordel. Universidade Federal da Fronteira do Sul, dez. 2015. Disponível em: https://core.ac.uk/download/pdf/196145655.pdf. Acesso em: 2 ago. 2025.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.

DAWE, Kevin. The cultural study of musical instruments. *In*: CLAYTON, Martin, HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard (eds.). *The cultural study of music*: a critical introduction. Nova York: Routledge, 2003. p. 274-283.

MAFFESOLI, Michel. *Elogio da razão sensível*. Petrópolis: Vozes, 1998.

MELO, Miriam Carla Batistas de Aragão de. *"Cordel de saia"*: autoria feminina no cordel contemporâneo. 2016 Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, SE, 2016.

NEGRÃO, Maria José da Trindade. Introdução à literatura de cordel. *Letras*, Curitiba, v. 23, p. 135-152, jun. 1975.

PEDROSA, Cida. *Claranã*. 2. ed. Recife: Cepe, 2024.

PEREIRA, Clecio. A cultura popular como elemento epistêmico: uma análise simbólica da poética de Claranã de Cida Pedrosa. *In*: CARVALHO, Mário de Faria; SILVA, Everaldo Fernandes da; PAIVA, André Luiz dos S. *Educação e cultura popular*. São Paulo: Pimenta Cultural, 2022.

PIZZIGNACCO, Milla Maues Pelúcio. Motes para ler o mundo: os folhetos de cordel como mediadores de processos educativos com artes. *Cad. Cedes*, Campinas, v. 42, n. 116, p. 98-109, jan./abr. 2022.

QUEIROZ, Doralice Alves de. *Mulheres cordelistas*: percepções do universo feminino na Literatura de Cordel. 2006. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, BH, 2006.

SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SAUTCHUK, João Miguel Manzolillo; ARRUDA, Lucas Oliveira de Moura. A glosa no sertão do Pajeú (Pernambuco, Brasil): formas poéticas e interações sociais. *Sociologia & Antropologia*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 3, p. 1-24, dez. 2022.

SCHMID, Aloísio Leon; BERGMANN FILHO, Juarez; PEREIRA, Rodrigo Mateus. Em busca da identidade dos instrumentos musicais no Brasil: um estudo exploratório da literatura de cordel. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v.25. n.1. p. 279-300. jan.-abr. 2017.

SILVA, Michelle Ramos. *Cordelistas paraibanas contemporâneas*: diálogo e ruptura com a lógica patriarcal. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, PB, 2010.

WANDERLEY, Luís Eduardo W. *Educar para transformar*: educação popular, Igreja Católica e política no Movimento de Educação de Base. Petrópolis: Vozes, 1984.

"HOMENS REPERDIDOS SEM SALVAÇÃO" CATRUMANOS: REPRESENTAÇÃO, AMEAÇA E LIMITES EM "GRANDE SERTÃO: VEREDAS"

Ana Daniela Rezende Pereira Neves
Doutoranda e Mestre pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura (Universidade de Brasília - TEL/UnB)
E-mail: anadaniela.neves@gmail.com

DOI: 10.56372/desleituras.v14i14.221

Resumo: A partir da discussão sobre um dos problemas constitutivos da literatura brasileira – o binômio narrador letrado e urbano e personagem iletrado e rural – analisa-se a obra *Grande sertão: veredas* focalizando a representação dos catrumanos. Para tanto, aspectos como a ameaça e os diversos limites – da formação do país e da literatura, do escritor e da crítica literária –, bem como a configuração peculiar do gênero romance presente na obra ora analisada, conforme estudado por Arriguci Jr., são tratados de modo a dar a ver a especificidade da solução estética desenvolvida por Guimarães Rosa neste que é o único romance do autor.
Palavras-chave: *Grande sertão: veredas*. Narrador. Catrumanos. Limites.

Abstract: Based on a discussion of one of the constitutive problems of Brazilian literature—the binomial of the literate, urban narrator and the illiterate, rural character—this work analyzes the work Grande Sertão: Veredas, focusing on the representation of the Catrumanos. To this end, aspects such as the threat and the various limits—of the formation of the country and literature, of the writer and literary criticism—as well as the peculiar configuration of the novel genre present in the work under analysis, as studied by Arriguci Jr., are addressed in order to reveal the specificity of the aesthetic solution developed by Guimarães Rosa in this, the author's only novel.
Keywords: *Grande sertão: veredas.* Catrumanos. Representation. Limits.

INTRODUÇÃO

A maioria dos estudos acadêmicos voltados para a análise do único romance de Guimarães Rosa assinala o apagamento da fronteira entre narrador e personagem como uma conquista estética efetivada em *Grande sertão: veredas*[1], haja vista a criação de um narrador semiletrado inserto na matéria narrada e a inovadora construção linguística.

Entretanto, os personagens catrumanos, devido à carga de primitividade e estranheza própria ao inumano, e, consequentemente, por se distanciarem do narrador semiletrado, exigem representação específica, que contrasta com a dos personagens mais próximos a Riobaldo hierárquica, social, culturalmente. O problema representacional constitutivo da literatura brasileira, originário da história da formação do nosso país, qual seja, a dicotomia narrador (letrado) X personagem (iletrado), volta à tona, mas, agora, profundamente radicalizado e com potencial renovado. Assim, o universo ficcional rosiano apresentou um narrador-personagem-protagonista semiletrado, fato que, a princípio, eliminaria por completo o toque canhestro típico das narrativas regionalistas pitorescas, já que não se tratava mais de um narrador "culto" e urbano e personagens "incultos" e rurais. Contudo, no meio do sertão, Riobaldo se encontra com os catrumanos, "homens de estranhoso aspecto", meio homens, meio bichos, bastante distantes dele material, social, linguística e ontologicamente. Daí a dualidade da representação do discurso do narrador (indireto) e do personagem (direto) – tendo em vista tanto

1 A partir de agora, utilizaremos GSV para se referir à obra *Grande sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

a rejeição, por parte de Guimarães Rosa, da artificialidade da língua culta escrita quanto a particularidade da língua falada por seres que parecem pertencer a outro tempo – transformar-se em inúmeras gradações, mesmo dentro de um mesmo grupo social.

Assim, a partir dos traços característicos fundamentais dos personagens catrumanos (primitividade, estranheza, tragicidade), ressaltados pelo próprio Guimarães Rosa, como veremos a seguir, problematizaremos a representação desse grupo de personagens interligando-a à obra como um todo, aos problemas constitutivos da formação do nosso país, da formação da literatura brasileira e da posição do intelectual, do leitor e da própria crítica literária perante essas questões.

CATRUMANOS: "MOLAMBOS DE MISÉRIA"?

Em relação aos traços característicos fundamentais dos personagens catrumanos supracitados, vejamos o fragmento de uma carta de João Guimarães Rosa ao tradutor de *GSV* para o francês, J. J. Villard:

> Quanto ao cult-terreux para os "catrumanos", não acho mau. Apenas, fico numa dúvida. Não sei qual a "tônica", as "conotações" dessa expressão, aí. Pareceu-me carregar no burlesco, no cômico. Ora, no caso dos "catrumanos", *a carga deve ser de estranheza, de primitividade, de "homens-das-cavernas", de trágico e misterioso*. Assim, talvez se pudesse empregar, para eles, "les hideux". Que acha? Usando-se sempre entre aspas os "hideux", des "hideux", ces "hideux" (Rosa, 1963, CT-12. Grifo nosso).

Conforme o trecho destacado, Guimarães Rosa chama a atenção para os traços arcaico, primitivo, estranho, trágico e misterioso quando da referência aos ca-

trumanos, isto é, o próprio substantivo deve conotar as características desse grupo de personagens.

Resta destacar que a palavra "catrumanos" se origina em "quadrúmanos", isto é, quatro mãos, quadrúpede, característica esta dos animais irracionais. Assim, o próprio substantivo denota traços primitivos e arcaizantes. Contudo, esse substantivo designa um grupo de personagens que, apesar do aspecto misterioso e estranho, são seres humanos, viventes dos ocos do sertão, dos "fundos fundos":

> Faltava era o sossego em todo silêncio, faltava rastro de fala humana. Aquilo perturbava, me sombreava. Já depois, com andada de três dias, não se percebeu mais ninguém. Isso foi até onde o morro quebrou. Nós estávamos em fundos fundos (Rosa, 2001, p. 398).

Estas são as descrições que antecipam o primeiro encontro de Riobaldo com os catrumanos do Pubo, no qual o narrador-protagonista não "consegue sentido no que eles ameaçavam":

> Os quantos homens, de estranhoso aspecto, que agitavam manejos para voltarmos de donde estávamos. Por certo não sabiam quem a gente era; e pensavam que três cavaleiros menos valessem. Mas, entendendo que do caminho não desgarrávamos, começaram a ficar estramontados. Um eu vi, que dava ordens: um roceiro brabo, arrastando as calças e as esporas. Mas os outros, chusmote deles, eram só molambos de miséria, quase que não possuíam o respeito de roupas de vestir. Um, aos menos trapos: nem bem só o esporte de uma tanga esfarrapada, e, em lugar de camisa, a ver a espécie de colete, de couro de jaguacacaca. Eram uns dez a quinze. Não consegui sentido no que eles ameaçavam, e vi que estavam aperrando as armas.

> Queriam cobrar portagem? Andavam arrumando alguma jerimbamba? Não convinha avançar assim por cima deles, logo, mas também dar recuada podia ser uma vergonha. Esbarramos, neles quase encostados. Íamos esperar o resto do pessoal. E eles, ali confrontes, não explicavam razão nenhuma. Só um disse: – "Pode não... Pode não..."
> E renuía com a cabeça, o banglafumém, mesmo quando falava, com uma voz de qualidade diversa, costumada daquela terra de lugar; e os outros renuindo também: -"Ah, pode não.... Pode não..." – com o vozeio soturno.
> Nos tempos antigos devia de ter sido assim.
> (Rosa, 2001, p. 399).

Nesse trecho, em que os catrumanos barram o caminho dos zé bebelos, a narração e a descrição de Riobaldo apresentam ao leitor homens de raça "diverseada distante" (p. 404) que representam uma ameaça incompreensível e parecem pertencer a tempos antigos: vestem-se, agem e falam de maneira diferente, têm um "vozeio soturno". Destaque também para o substantivo "banglafumém", derivado de "bangalafumenga", que, na linguagem popular, quer dizer joão ninguém, indivíduo sem valor.

Quando Zé Bebelo e os demais jagunços "em tão grande número numeroso" apontam em vinda, o Dos-Anjos, intimado por Teofrásio ("chefim" dos catrumanos do Pubo), saúda Zé Bebelo e lhe rende explicação:

> – "Ossenhor utúrje, mestre, a gente vinhemos, no graminhá... Ossenhor utúrje..." [...] – "Ossenhor utúrje, mestre... Não temos costume... Não temos costume... Que estamos resguardando essas estradas... De não vir ninguém daquela banda: povo do Sucruiú, que estão com a doença, que pega em todos... (Rosa, 2001, p. 401).

Na fala do Dos-Anjos, percebemos o vocabulário concernente ao português arcaico, mas atual e vigente nos recônditos rurais brasileiros, ratificando o estudo de Cavalcanti Proença sobre os aspectos formais presentes em *GSV*. A palavra "utúrje" é variante de "intrujir" = "perceber", "compreender"; já a palavra "graminhá" é variante de "caminhar", conforme Willi Bolle (2004, p. 425).

Apesar da dificuldade de expressão ou da limitação do pensamento, como afirma Francis Utéza e Luiz Roncari, os catrumanos falam a língua portuguesa, fazem parte da comunidade linguística tanto de Riobaldo quanto do leitor urbano. Faz-se necessário ressaltar esse ponto, haja vista que a carga de estranheza e primitividade presente quando da representação dos catrumanos levam alguns críticos a nega-lhes qualquer vínculo com a humanidade.

Depreendemos também desse primeiro encontro que os catrumanos estabeleceram algum contato com a urbe, mas, da mesma maneira como ocorre com Zé Bebelo e depois com Riobaldo, esse contato é temporário, eles acabam voltando para o "recanto lontão" de onde tinham saído. Sabemos disso porque utilizam tecnologia já ultrapassada se comparada à utilizada pelos próprios jagunços (bacamartes, lazarinas, bocudas baludas, garruchas, escopetas, e trabucão) e também porque um deles oferece um dobrão de prata, moeda do tempo do imperador[2] a Zé Bebelo como forma de pedir perdão por terem atravessado o seu caminho (sabem, então, que aquele objeto tem valor de troca).

2 A moeda oferecida pelo catrumano é um dobrão de prata que valia seiscentos e noventa reis, mas por ser considerada relíquia, em Januária, uma das cidades mais desenvolvidas do norte de Minas Gerais, paga-se dois mil réis, "ainda com senhoriagem de valer até os dez, na capital" (Rosa, 2001, p. 402).

Os catrumanos representam um estágio remoto da relação homem-natureza, mesmo quando temos em vista a modernização periférica brasileira. Isso se deve principalmente ao fato de que "los motivos y tendencias de naturaleza histórico-social tienen un papel esencial en las relaciones de los hombres con la naturaleza" (Lukács, 1967, p. 322). Mais que isso, o processo de redução da barreira natural, intrínseca ao progresso capitalista, manifesta-se exclusivamente ou quase exclusivamente nas classes dominantes, "mientras entre los explotados no se produce durante siglos o acaso durante milenios ninguna alteración de tales relaciones con la naturaleza" (1967, p. 315). Mesmo considerando a posição específica dos catrumanos entre a massa explorada brasileira, sem dúvida a situação de miséria mantém esses homens "menos arredados dos bichos do que nós mesmos estamos", em uma relação mais próxima com a natureza.

Assim, em virtude do estágio atrasado do desenvolvimento material – subsistem da agricultura rudimentar, plantam suas rocinhas no terreno de algum dono de fazenda que permite sua estadia – e do primitivismo das condições de vida, os catrumanos parecem pertencer a um tempo antigo, diferente do tempo dos jagunços e principalmente do de Zé Bebelo, porta-voz da modernidade.

O MUNDO CABE NO SERTÃO

O sertão brasileiro rosiano transfigura uma realidade múltipla e complexa, apresenta diversas gradações, contemplando uma vasta gama de personagens não raro muito diferentes do narrador-personagem. Nesse sentido, em "O mundo misturado (romance e experiência em Guimarães Rosa)", Davi Arrigucci Jr. afirma que *GSV*

> traz para o presente e para o mundo urbano as peculiaridades de uma região em princípio atrasada, imersa em outros tempos: esse é o movimento do mito à pergunta pelo sentido; do espaço arcaico, em múltiplas gradações, rumo ao espaço urbano e moderno do universo burguês (1994, p. 302).

O problema central investigado pelo crítico consiste na forma literária singular rosiana que empreendeu a articulação entre a tradição oral épica, fonte primordial da epopeia, e o romance de formação ou de aprendizagem, surgido na Era Moderna, no contexto das cidades europeias urbanas e industrializadas. A questão é compreender como é possível em pleno sertão brasileiro um personagem de psicologia demoníaca, com modo de ser característico do herói problemático – figura central dos romances modernos.

Em *Teoria do Romance*, Lukács (2000, p. 91) define o romance como a "forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar sua própria essência". Realmente, Riobaldo diz procurar compreender seu passado, quer "armar o ponto dum fato, para depois lhe pedir um conselho [ao interlocutor]" (Rosa, 2001, p. 232).

Para Arrigucci Jr. (1994, p. 298), à narrativa épica, correspondente à aventura dos heróis romanescos, isto é, à guerra dos chefes jagunços que objetiva vingar a morte de Joca Ramiro, mistura-se o romance de aprendizagem, em busca do sentido da experiência individual por meio do diálogo esclarecedor. É válido lembrar que essa busca pelo sentido, pela essência perdida das coisas, caracteriza fundamentalmente o mundo moderno, para o qual "a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo

evidente" (Lukács, 2000, p. 55). O romance, "expressão do desabrigo transcendental" (p. 37), procura recompor a totalidade, agora, fragmentada. Por essa razão, "é uma consequência natural do paradoxo desse gênero artístico que os romances realmente grandes tenham uma certa tendência à transcendência rumo à epopeia" (2000, p. 136). Contudo, a história deste gênero no chão social brasileiro ganha outras conotações, o retorno à epopeia parece ser motivado por outra ordem de problemas ou mesmo o movimento é em sentido contrário: "do mito à pergunta pelo sentido", como define Arrigucci Jr.

Ainda segundo este crítico (1994, p. 302), para compreender o movimento do sentido de *GSV*, temos de compreender "como o romance – forma da épica moderna – se desenrola da mistura das formas tradicionais, com as quais aparentemente nada tem a ver".

Nesses termos, *GSV* faz ressurgir o romance a partir da tradição épica do narrador oral ou de uma "poética primeira, indistinta matriz original da poesia" (1994, p. 302). De certo modo, Guimarães Rosa refaz a história de um gênero decisivo para a modernidade, em pleno interior do país, reconta a história da formação do romance nos sertões onde estão personagens de diferentes tipos, desde Joca Ramiro, Sêo Habão, até os catrumanos.

Daí que a mistura das formas também esteja fortemente enraizada na "constituição dos caracteres realmente ampla e complexa indiciando, provavelmente, diferentes espécies de narrativas conjugadas, por sua vez articuladas a níveis diversos de linguagem e de *representação literária da realidade*" (1994, p. 294, grifo nosso).

A forma estética misturada de *GSV* relaciona-se com a dialética entre gênero e História em terras bra-

sileiras, sempre problemática, pois, invariavelmente, os modelos estéticos importados da Europa não refletiam o estágio em que se encontrava nosso ordenamento social.

Senhora, de José de Alencar, apresenta uma dinâmica bastante interessante referente à transfiguração da realidade brasileira e aos gêneros transplantados. Conforme estudo desenvolvido por Roberto Schwarz, em *Ao vencedor as batatas*, Alencar, ao adotar a forma e o tom do romance realista, "acata a sua apreciação tácita da vida das ideias" (2000, p. 47). Por tratar seriamente as ideias que entre nós são diferentes, o tom moderno e moralista do casamento por dinheiro torna-se inconsistente.

Nesse sentido, quando estão em primeiro plano os personagens secundários, isto é, os fazendeiros ricos, o negociante, a governanta pobre, enfim, as pessoas que se "orientam pelas regras do favor ou da brutalidade simples" (2000, p. 47), a problemática burguesa do casamento por interesse, temática central dos personagens principais, Aurélia e Seixas, cai por terra. Em outras palavras:

> O problema artístico, da unidade formal, tem fundamento na singularidade do nosso chão ideológico e finalmente, através dele, em nossa posição dependente-independente no concerto das nações – ainda que o livro não trate de nada disso. Expressa literariamente a dificuldade de integrar as tonalidades localista e europeia, comandadas respectivamente pelas ideologias do favor e liberal. (Schwarz, 2000, p. 50).

Dessa maneira, o tom localista está presente nos personagens secundários, que habitam o mundo do favor típico da realidade social brasileira; e o tom universalista é garantido pelo personagem principal que vivencia um conflito típico da sociedade capitalista, em que a engre-

nagem do dinheiro e do interesse material rege as relações sociais:

Um só romance, mas dois efeitos-de-realidade, incompatíveis e superpostos – eis a questão. Aurélia sai fora do comum: seu trajeto irá ser a curva do romance, e as suas razões, que para serem sérias pressupõem a ordem clássica do mundo burguês, são transformadas em princípio formal. Já à volta dela, o ambiente é de clientela e proteção. (Schwarz, 2000, p. 60).

Em *GVS*, conforme Davi Arrigucci Jr., há também um paradoxo na ordem formal do romance: Riobaldo é um herói problemático em busca do sentido de sua experiência individual em pleno sertão arcaico brasileiro, onde se encontram os mais variados personagens, apresentando, por sua vez, caracteres bem distintos dos do narrador-protagonista.

Enquanto nos concentramos na história de amor reprimida entre Riobaldo e Diadorim, ou mesmo nos problemas existenciais do protagonista, a problemática burguesa presente nos romances modernos parece "encaixar" de alguma forma ao chão brasileiro. Contudo, essa narrativa é feita a partir do sertão, onde estão os catrumanos, para os quais a mitologia e a magia ainda vigoram em certa medida e o vínculo com a natureza é bastante forte:

> Aqueles homens eram orelhudos, que *a regra da lua* tomava conta deles, e dormiam *farejando*. E para obra e malefícios tinham muito governo. Aprendi dos antigos. Capatazia de soprar quente qualquer ódio nas folhas, e secar a árvore; ou de rosnar palavras em buraco pequeno que abriam no chão, tapando depois: para o caminho esperar a passagem de alguém, e a ele fazer mal; ou guardavam um punhado de terra no fechado da mão, no prazo de três noites e três dias, sem

> abrir, sem largar: e quando jogavam fora aquela terra, em algum lugar, nele com data de três meses ficava sendo uma sepultura... (Rosa, 2000, p. 404).

Nesse contexto, a busca por entender a própria vida ou o sentido dela não se faz premente: o discurso e as preocupações de tom universalizante tornam-se um falatório razoável que não produz realidade. Mas, diferentemente do que ocorre em *Senhora*, Guimarães Rosa produziu um sistema regulado, com uma lógica interna eficaz, rearranjando o mundo muito misturado do sertão de maneira verossímil e pertinente; construiu um universo ficcional em que o mundo moderno emerge do meio do sertão, trazendo toda a complexidade e heterogeneidade dessa relação.

Em razão dos diferentes personagens presentes no interior do sertão rosiano e, ao mesmo tempo, do dilema do personagem principal, Guimarães Rosa mescla além de formas simples, como os provérbios, frases aforismáticas à maneira de ditados, casos, narrativas breves etc., a narrativa épica, própria da cultura oral sertaneja, e o romance burguês moderno. Nesse sentido, a forma narrativa capitalista por excelência é adaptada, modificada e misturada às formas narrativas pré-capitalistas. Esta solução estética mantém profundas relações com os personagens imersos no atraso que caracteriza, às avessas, a modernização capitalista mundial. Portanto, a forma literária equaciona o problema da matéria brasileira, da nossa estrutura social complexa e singular, não prevista no molde europeu, representando-a no interior da própria literatura.

Assim, ao caracterizar personagens tão diversos no decorrer da narrativa, produz-se uma "mistura de tempos

e níveis de realidade histórica" (1994, p. 296), ressaltando as articulações profundas da mescla utilizada para representar a realidade brasileira com o "contexto histórico-social do sertão (e do País) a que remete" (Arrigucci Jr., 1994, p. 301).

Ainda segundo o mesmo crítico,

> [...] esse modo mesclado de caracterizar, com suas articulações sutis entre níveis distintos de representação da realidade logo permite ver que estamos de fato diante de diferentes formas de narrativa misturadas, correspondendo no mais fundo a temporalidades igualmente distintas, mas coexistindo mescladas no sertão que é o mundo misturado. Não é à toa que esse é o lugar do atraso e do progresso imbricados, do arcaico e do moderno enredados, onde o movimento do tempo e das mudanças históricas compõe as mais peculiares combinações (1994, p. 297).

Em parte diferente do apresentado nesse trecho, compreendemos o atraso como condição fundamental de existência do progresso, não só mesclado ao moderno no sertão, mas constituindo a essência da história da nossa formação, bem como do processo de expansão do capitalismo. Talvez, essa mescla seja nossa forma complexa e peculiar de sermos brasileiros, pois que somos e não somos ocidentais, somos e não somos modernos, somos e não somos capitalistas, enfim, o Brasil é o país da incompletude, resultado de imposição, de adaptação e de lentas transformações. Neste sentido, os catrumanos figuram em *GSV* tanto como resquício do que não foi, ou não está sendo, ou não será aproveitado pelo projeto brasileiro de modernização (mesmo a conservadora) quanto como a ameaça de não completude ou efetivação do projeto da elite dominante (ou de incompletude do desenvolvimento humano) – são

frutos de uma necessidade histórica e representam índice de contradição.

A canção que sintetiza a incompletude da história de nossa formação nacional, significativa também para definição dos homens-catrumanos (meio homens, meio bichos, a meio caminho da humanidade), é a canção da baiana (Rosa, 2001, p. 467):

> Olerê, Baiana,
> eu ia e não vou mais...
> Eu faço
> que vou
> lá dentro, oh Baiana,
> e volto do meio p'ra trás...

A NATUREZA COMO AMEAÇA

De fato, a ameaça, decorrente da carga de primitivismo e de estranheza sublinhada desde o próprio nome que designa esses personagens, é mais um aspecto chave quando da representação dos catrumanos, bastante comentado pelos críticos:

> E de repente aqueles homens podiam ser montão, montoeira, aos milhares mis e centos milhentos, vinham se desentocando e formando, do brenhal, enchiam os caminhos todos, tomavam conta das cidades. Como é que iam saber ter poder de serem bons, com regra e conformidade, mesmo que quisessem ser? Nem achavam capacidade disso. Haviam de querer usufruir depressa de todas as coisas boas que vissem, haviam de uivar e desatinar. Ah, e bebiam, seguro que bebiam as cachaças inteirinhas da Januária. E pegavam as mulheres, e puxavam para as ruas, com pouco nem se tinha mais ruas, nem roupinhas de meninos, nem casas. Era preciso de mandar tocar depressa os sinos das igrejas, urgência implorando

> de Deus o socorro. E adiantava? Onde é que os moradores iam achar grotas e fundões para se esconderem – Deus me diga? (Rosa, 2001, p. 405-406).

Esta visão apocalíptica é formulada por Riobaldo, que reflete sobre o significado de ter encontrado aquela gente nos ocos do sertão e de ter desobedecido às suas recomendações. Assim, depois de se surpreender com a existência daqueles homens e de se comover com as condições miseráveis de vida em que se encontram, Riobaldo começa a percebê-los como uma possível ameaça natural que age pelo instinto brutal e ferino – "haviam de uivar e desatinar" –, sendo incapazes de usufruir urbanamente as benesses da modernização.

Os catrumanos são a natureza bruta ainda não dominada, estão imersos num estágio de desenvolvimento anterior mesmo quando comparado ao estágio dos próprios jagunços, este, por sua vez, já ultrapassado, se comparado ao dos habitantes das cidades urbanizadas.

A mudança de perspectiva percebida na visão fantasmagórica de Riobaldo – a natureza, antes reduto acolhedor e calmo (buritis, pássaro manoelzinho da coroa etc.), passa a ser vista como ameaçadora, amedrontadora, espaço hostil em contraposição à civilização (casas, ruas, roupas de menino) – está ligada à mudança de relação entre homem e natureza. O homem cada vez mais se distancia e se diferencia do natural, dominando-o de acordo com seus propósitos de progresso, de crescente industrialização e urbanização – este processo, apesar de não vigorar da mesma maneira que nos centros urbanos brasileiros, faz-se presente no sertão e mantém profundas relações com a cidade.

Cabe destacar que o temor advindo da relação entre homem e natureza está presente na história da humanidade, que é também a história da dominação da natureza pelo homem. Destaquemos um trecho do texto de Engels, "Sobre o papel do trabalho na transformação do macaco em homem", bastante interligado a essa relação de domínio:

> [...] não nos deixemos dominar pelo entusiasmo em face de nossas vitórias sobre a natureza. Após cada uma dessas vitórias, a natureza adota sua vingança. É verdade que as primeiras consequências dessas vitórias são as previstas por nós, mas em segundo e terceiro lugar aparecem consequências muito diversas, totalmente imprevistas e que, com frequência, anulam as primeiras. [...] Assim, a cada passo, os fatos recordam que nosso domínio sobre a natureza não se parece em nada com o domínio de um conquistador sobre o povo conquistado, que não é o domínio de alguém situado fora da natureza, mas que nós, por nossa carne, nosso sangue e nosso cérebro, pertencemos à natureza, encontramo-nos em seu seio, e todo o nosso domínio sobre ela consiste em que, diferentemente dos demais seres, somos capazes de conhecer suas leis e aplicá-las de maneira adequada. (Engels, 2004).

Assim, a dominação da natureza (ou o retrocesso da barreira natural, expressão marxista que designa tal fenômeno) é marcada pela dupla face da segurança e do medo. Mais problemática ainda é a natureza ameaçadora e hostil que resiste ou que não foi dominada totalmente pelo progresso capitalista avassalador. Em certa medida, a relação dos catrumanos com o narrador-protagonista também é marcada pela dialética intrínseca à dominação da natureza, haja vista que os homens do Pubo serão convocados como braços d'arma por Riobaldo para irem à caça dos hermógenes. Assim, apesar do medo que in-

vade o pensamento de Tatarana depois do primeiro encontro com os catrumanos do Pubo, quando faz o pacto com o diabo e se torna o chefe Urutú-Branco, necessita dominá-los para vencer a guerra.

Nessa perspectiva, os catrumanos são o resíduo natural ainda não subjugado pelo domínio racional e burguês; são a possibilidade de retorno catastrófico ao primitivo, pois "o estágio quase primitivo [...] se apresenta ao leitor como algo que, embora primitivo, é atual e que, sendo assim, pode subitamente se tornar uma realidade para todos nós" (Bastos, 2009, p. 48).

Desse modo, apesar da exposição temporária às tentativas de assimilação ao mundo jagunço (primeiramente, Zé Bebelo recruta os cinco urucuianos para incorporarem seu bando; depois, Riobaldo convence os catrumanos do Pubo a seguirem-no na luta contra os judas), que os conecta fragilmente ao mundo moderno, esse grupo de personagens mantém elo forte com a natureza e com o mundo mágico, o que causa estranheza à Riobaldo e ao leitor[3] e também uma espécie peculiar de medo misturado à identificação, aversão e necessidade de domínio, como, de fato, até certo ponto o Urutú-Branco exerce:

> Ao que inventei, enquanto assim se vinha, por pobres lugares, aos poucos eu estive *amaestrando* os catrumanos, o senhor está lembrado deles; ensinando aqueles catrumanos, para as

3 Quando da análise da crítica de Antonio Candido, essa identificação do leitor com o narrador-protagonista advém do estilo adotado pelo romancista, no qual ser e ver jagunços ao mesmo tempo em que oferece a chave adequada para adentrar no sertão também faz com que o leitor adote essa visão, firmando um compromisso e quase uma cumplicidade.

> coisas de armas, do que houvesse de pior. Eles já prometiam puxo; eh, burro só não gosta é de principiar viagens. (Rosa, 2001, p. 534, grifo nosso).

Tendo em vista a peculiaridade desses seres tão "diverseados e distantes", em lugar da representação do outro (obsessão dos letrados brasileiros), encontramos a representação do outro do homem, relegado ao esquecimento no decorrer da evolução das técnicas produtivas e da consequente transformação humana.

Nesse sentido, *GSV* aprofunda a questão de classe a ponto de abalar os fundamentos da civilização. Ao mesmo tempo em que parte da estrutura social brasileira, bastante heterogênea, em que as classes sociais são uma palavra vazia de sentido porque não embasada em elementos concretos como o trabalho assalariado, o capital etc. – aqui estão situados os jagunços e os catrumanos mais especificamente –, consegue atingir a universalidade por intermédio do limiar de toda a humanidade.

Assim, ao mesmo tempo em que os catrumanos estão previstos no ordenamento racional burguês e de alguma maneira vivenciam a mentalidade utilitarista[4], ameaçam esse ordenamento com a possibilidade de retrocesso brutal e desumanizador. São elementos de uma totalidade, diferenças dentro de uma unidade, portadores de um poder ameaçador intimamente ligado ao poder natural não dominado que pode retornar de forma catastrófica e avassaladora.

4 Os argumentos utilizados por Riobaldo para convencer os catrumanos do Pubo a incorporarem o bando são "razoáveis", isto é, dinheiro e mulher: – "Vamos sair pelo mundo, tomando dinheiro dos que têm, e os objetos e as vantagens, de toda valia. E só vamos sossegar quando cada um já estiver farto, e já tiver recebido uma duas ou três mulheres, moças sacudidas, p'ra o renovame da sua cama ou rede!..." (Rosa, 2001, p. 462).

Em outras palavras, a representação dos catrumanos é de tal maneira aprofundada e problematizada que deixa de ser a representação do outro, para se tornar a representação do outro de nós mesmos. Assim, a assertiva de Candido "o jagunço somos nós" é válida também para os catrumanos. No entanto, essa identificação é bastante problemática, afinal, os catrumanos são a permanência daquilo que está no esquecimento do homem citadino e moderno – e que, talvez, não queiramos, cinicamente, recordar.

O LIMITE COMO POTÊNCIA

O elemento primitivo, arcaico, definidor dos personagens catrumanos, parece estruturar profundamente a construção representacional em GSV. Tendo em vista que a representação evoca "a relação entre a literatura e a sociedade em que ela é produzida e da qual faz parte como produto social" (Corrêa; Hess, 2011, p. 174), empreendemos a demonstração de como o primitivo/arcaico se articula ao nosso processo colonizador e à lógica interna da obra transfiguradora da essência de nossa História.

Como é notório, a formação da nação brasileira excluiu a participação popular do projeto de construção do país. O fato de os populares não terem se constituído enquanto classe com interesses comuns e organização política consolidada relaciona-se intimamente com nossa tradição representacional marcada pelo pitoresco, pelo nativismo, ou mesmo pela relação patriarcal entre narrador e personagem.

Semelhantemente à constituição do país, a configuração da literatura no Brasil desqualificou "a possi-

bilidade de expressão e visão de mundo dos povos subjugados" (Candido, 2007, p. 14), isto é, a construção do modelo de representação é também a história de exclusão da possibilidade de o outro se autorrepresentar, haja vista o poder altamente impositivo da cultura metropolitana imperante no início de nossa colonização.

Desse modo, percebemos que o fato de os populares não terem representação política desqualificou mesmo a possibilidade de autorrepresentação, ao menos nos moldes da cultura transplantada para as colônias – epopeia, romance, soneto etc. O escritor, geralmente pertencente à classe dominante ou à classe média brasileiras, imerso neste contexto, envida esforços no sentido de se aproximar, compreender e representar àquele a quem foi negada a voz, dando início ao processo de vinculação dos interesses contrários à subjugação do povo – apesar de todas as contradições intrínsecas a esse movimento.

A limitação histórica transfigura-se em limitação literária, impondo uma barreira, de certa maneira intransponível, entre o letrado urbano e a massa de iletrados rurais ou suburbanos. Confrontam-se, dessa forma, os limites histórico, classista e literário, do qual participa como cúmplice, senão como agente, também o leitor urbano e letrado:

> Uma literatura como a brasileira traz consigo mesma um limite não acidental, mas constitutivo. A história brasileira foi sempre decidida de cima para baixo e com pouca participação popular. Esta, quando houve, foi brutalmente sufocada. No teatro de ações quase sempre se encontra só um lado dos conflitos de interesse. Naturalmente disso resulta um déficit. O empenho no sentido de representar o outro de classe esbarrou e esbarra nesse limite. Daí poderia resultar um conformismo sistemático. Mas se o limite é internalizado e

> a obra se constrói como espaço de consciência desse limite, então, de modo paradoxal, ela dá a ver o limite, não o supera – mesmo porque esse limite só é superável na história e não na obra, mas faz dele motivo de construção artística (Bastos, 2008, p. 144).

Nesses termos, a limitação histórica do país real termina por estabelecer uma fronteira extremamente demarcada entre representante e representado, ou seja, limitação social é também limitação da criação artística. Contudo, quando esses limites são internalizados, a obra potencializa o próprio sentido da existência desses limites, bem como a possibilidade de superação. João Guimarães Rosa capta, artisticamente, o sentido profundo dos limites que conformam o seu próprio trabalho enquanto escritor de país subdesenvolvido imerso no contexto do capitalismo planetário, uno e desigual[5]. *GSV* internaliza e tematiza diferentes limites, a própria forma literária os equaciona como uma "vantagem secreta" possibilitando o vislumbramento da totalidade, capaz não só de dar a vê-los, mas de problematizá-los a tal ponto que podemos reconhecer nós mesmos no outro a princípio tão desigual.

Assim, por meio da regressão até o primitivo, comum a toda humanidade, alcança-se a dimensão universal. Mas, na realidade, trata-se de um universal peculiar: ao mesmo tempo origem da constituição do homem e índice de contradição da Era Moderna. Destaca-se que esse índice de contradição é mantido e realimentado pela necessidade do sistema econômico mundial que necessi-

5 Em contrapartida, Guimarães Rosa, em entrevista a Günter Lorenz, afirma que a brasilidade "existe como a pedra básica de nossas almas, de nossos pensamentos, de nossa dignidade, de nossos livros e de toda nossa forma de viver." (Lorenz, 1973, p. 348).

ta preservar formas arcaicas de relações sociais, excluindo grande parte da população mundial do acesso aos bens da modernização ou mesmo à condição mínima indispensável ao desenvolvimento da própria humanidade.

À limitação da humanidade está associada a limitação da linguagem e do pensamento[6], ressaltada por críticos como Francis Utéza e Luiz Roncari. Desse modo, mesmo Guimarães Rosa tendo construído um narrador semiletrado, inserto na matéria narrada, Riobaldo encontra nos ocos do sertão personagens que apresentam linguagem antiquada se comparada à sua, que falam "no tempo do Bom Imperador" (Rosa, 2001, p. 535), vindo à tona novamente o problema da representação do outro.

O problema constitutivo da literatura brasileira expresso no binômio narrador x personagem, aparentemente resolvido por meio do esquema técnico que constrói um narrador oral sertanejo semiletrado, aparece ressignificado. O leitor urbano e culto finalmente tem acesso ao mundo sertão, à complexidade e riqueza do homem rústico que narra sua própria história. Mas o homem rústico em tela não é o personagem antes representado como pitoresco, é um homem semiletrado, responsável por intermediar a cultura urbana e letrada do interlocutor e narrar a sua história, intimamente imbricada a de diferentes viventes do sertão, representando a cultura rural e iletrada.

É nesse contexto múltiplo e variado que Riobaldo encontra os catrumanos e outros "molambos de miséria", mais próximos aos bichos do que aos homens, portadores de voz e linguagem de tempos antigos.

6 É fundamental não perder de vista que se trata de representação, de construção ficcional que necessariamente seleciona, recorta e enfatiza alguns caracteres objetivando criar um efeito específico dentro da obra como um todo.

O limite representacional está posto novamente com todo vigor, mas em outros termos. O limite da formação da nação brasileira, da formação de nossa literatura e, por sua vez, do escritor letrado que se empenha em conhecer, compreender e representar o outro agora esbarra no limiar da própria humanidade, transfigurada em ameaça de retorno trágico e abrupto ao primitivo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

GSV, por meio de técnicas, formas e linguagem narrativas altamente refinadas, transfigura a possibilidade de regressão desumanizadora profundamente relacionada aos limites de diferentes ordens que conformam o ato representacional e, em última instância, o próprio trabalho do escritor de país periférico. Consequentemente, esses limites conformam o trabalho do crítico literário também, já que, se não considerar o limite constitutivo da nossa literatura, correrá o risco de não compreender a própria estrutura da obra em sua totalidade, isto é, a marca profunda do processo social.

Em certa medida, com a representação da regressão mais brutal e aguda, o romance rosiano atinge o refinamento mais sensível e contundente, sendo este o alicerce fundamental de sua forma estética.

Está posto, novamente, o limite entre narrador e personagem, problema central da nossa literatura, mas, agora, sob outros termos. Não temos mais a forma pitoresca do regionalismo tradicional, mas também não temos a diluição, a mescla de vozes que se diz ter em GSV. De fato, o limite para representar o outro se impõe com tamanha força a ponto de a possibilidade de regressão brutal ao primitivo aparecer no horizonte.

Contudo, o ponto principal, que não podemos olvidar, é que esses limites são sobremaneira a força e a atualidade da obra. São eles quem conferem verossimilhança à narrativa, são eles quem dão a ver a complexidade do ato representacional, que tem ligação profunda com a formação do nosso país, da nossa literatura. Por sua vez, a ameaça representada pelo grupo de personagens catrumanos traz à tona tanto um modo diferente de se relacionar com a natureza (ainda mágico, próprio de um estágio evolutivo da humanidade em determinado período) quanto a reflexão sobre o movimento dialético de dominação das barreiras naturais: ao mesmo tempo em que é um processo necessário e fundamental para o desenvolvimento humano, empreendida da forma exigida pelo acúmulo do capital pode conter em latência o retorno avassalador ao primitivo como consequência da exploração desenfreada e esgotamento dos bens naturais. Em síntese, tendo em vista os aspectos apresentados quanto à representação, à ameaça e aos limites, entende-se que GSV não diluiu as diferenças entre narrador e personagem, mas configurou a problemática da representação em solo sertanejo/brasileiro de modo único e inovador, construindo um mundo outro em que está equacionada esteticamente a complexa realidade circundante – sertão-Brasil- mundo.

REFERÊNCIAS

ARRIGUCCI JR., Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. *Novos Estudos CEBRAP*, 40, p. 7-29, 1994.

BASTOS, Hermenegildo. O que vem a ser representações literária em situação colonial. *In:* LABORDE, Elga Pérez; NUTO, João Vianney Cavalcanti (Orgs.). *Em torno à integração*. Brasília: Editora da UnB, 2008.

BASTOS, Hermenegildo. *As artes da ameaça*: um percurso de Vidas secas a Meu tio o iauaretê. Cultura crítica, v. 8, p. 46-51, 2009.

BOLLE, Willi. *Grande sertão.br:* o romance de formação do Brasil. São Paulo: Duas cidades/Ed. 34, 2004.

CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

CORRÊA, Ana Laura dos Reis; HESS, Bernard Herman. Termos-chave para a teoria

e prática da crítica literária dialética. *In:* BASTOS, Hermenegildo; ARAÚJO, Adriana de F. B. (Orgs.). *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011.

ENGELS, Friedrich. Sobre o papel do trabalho na transformação do macaco em homem. In: ANTUNES, Ricardo (Org.). *A dialética do trabalho*. Escritos de Marx e Engels. São Paulo: Expressão Popular, 2004.

LORENZ, Günter. *Diálogos com a América Latina*: panorama de uma literatura do futuro. São Paulo: E.P.U., 1973.

LUKÁCS, Georg. *Estetica*, v. 4. La peculiaridad de lo estético. Tradución de

Manuel Sacristán. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1967.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da

grande épica. Trad., posf. e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo:

Duas Cidades, Ed. 34, 2000. 240 p. (Coleção Espírito Crítico).

RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa*: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder. 1. reimp. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova

Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. *CT-12*. Carta a J.J. Vilard, do Rio de Janeiro, em 09/04/1963.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. 240 p. (Coleção Espírito Crítico).

UTÉZA, Francis. Grande sertão: veredas – O recado do pentagrama. In: SCARPELLI, Marli de Oliveira Fantini (Org.) *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 114-143.

OS IMAGINÁRIOS DO SERTÃO NA SALA DE AULA: UM DIÁLOGO ENTRE A LITERATURA E A GEOGRAFIA

Luiz Silva
Doutorando em Literatura na Universidade de Brasília.
Professor de língua portuguesa na SEE/DF.
E-mail: luiz.silva@edu.se.df.gov.br

Hebert Carvalho
Mestrando em Ensino de Geografia na Universidade de Brasília.
Professor de Geografia na SEE/DF e SEDUC/GO.
E-mail: hebert.carvalho@seduc.go.gov.br

DOI: 10.56372/desleituras.v14i14.222

Resumo: O presente artigo pretende analisar o sertão enquanto espaço imaginário-afetivo a partir da convergência de dois campos do saber: a literatura e a geografia. Na primeira parte, estabeleceremos um diálogo sobre a natureza do texto literário e as possibilidades de aproximação com outras disciplinas a partir da perspectiva teórica da crítica literária dialética. Em seguida, discutiremos a noção de regionalismo, importante aspecto para a constituição de uma identidade nacional. A análise contemplará as primeiras manifestações literárias na América Latina, marcadas pela afirmação da paisagem e dos elementos internos, e as mudanças percebidas no início do século XX até o super-regionalismo presente nas obras do período pós 1930. Por fim, iremos discutir fundamentos de uma sequência didática para as aulas de geografia na educação básica com a temática "caminhos do sertão", numa perspectiva integrativa, tensionando-se o papel do professor enquanto mediador do conhecimento a partir do diálogo com a Literatura, buscando-se uma prática educacional significativa, plural e democrática.
Palavras-chave: Sertão. Regionalismo. Literatura. Geografia. Ensino

Abstract
This article aims to analyze the brazilian region "sertão" as an imaginary-affective space through the convergence of two fields of knowledge: literature and geography. In the first part, we establish a dialogue on the nature of literary texts and the possibilities of their intersection with other areas of knowledge, drawing on the theoretical perspective of dialectical literary criticism. We then discuss the notion of regionalism as a key element in the construction of national identity. The analysis includes the earliest literary expressions in Latin America, characterized by the affirmation of landscape and internal elements, as well as the transformations observed in the beginning of the 20th century literary productions until the "super-regionalismo" found in works produced after the 1930s. Finally, we discuss the foundations of a didactic sequence for geography classes in basic education under the theme "paths of the *sertão*," adopting an integrative perspective that emphasizes the role of the teacher as a mediator of knowledge through dialogue with literature, aiming to promote a meaningful, plural, and democratic educational practice.
Keywords: Sertão. Regionalism. Literature. Geography. Teaching

INTRODUÇÃO

"Literatura nunca é apenas literatura". Essa assertiva do crítico literário João Alexandre Barbosa implica no caráter dialógico e multidisciplinar que o objeto literário possui. Ao entrar em contato com uma obra, o leitor se encontra diante de uma operação racional-sensível que não tem por objetivo espelhar o mundo real, mas antes explorar por meio da linguagem a vastidão de possibilidades inerentes à condição humana. Ao ressaltarmos que a obra literária não tem um compromisso imediato com o real, não queremos implicar na direção oposta, sustentada em correntes críticas que defendem o olhar focado unicamente na estrutura do texto. Sob o prisma de Antonio Candido, entendemos as relações entre texto e contexto de forma dialética, visando a compreensão dos elementos externos que são assimilados pelo escritor e transformados em matéria interna, ocorrendo "uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte" (Candido, 2006, p. 16).

Se a matéria que constitui o objeto literário é a realidade, a vida, que por meio de um processo de interpretação estética do autor passa a estruturar a obra, esse constitui-se como uma arma poderosa para revelar aspectos da tessitura social e daquilo que reside no âmago da condição humana. O ofício do escritor reside em tensionar a distância entre o que lhe é próprio, subjetivo e o que é essencialmente humano. Nesse sentido, pensar a literatura é pensar o inacabamento. As discussões sobre amor, vida e morte que são temas explorados ao longo dos séculos na literatura não se esgotam. O humano tem sua relação com o mundo - na dialética sujeito x objeto - perpassada pelas forças de transformação da história,

logo a apreensão da realidade pelo sujeito que escreve e por aquele que lê têm incrustadas a ação do tempo.

Ao salientarmos que os processos de produção e a recepção são perpassados pelo espírito de época, não buscamos enclausurar o objeto literário à sua época, mas sim, explicitar a relevância da dimensão histórica na análise literária. Essa conduta ética evita discussões anacrônicas que por vezes condenam obras e autores por estarem alinhados a um ideário/filosofia que não corresponde aos entendimentos hodiernos. Propomos o inverso: a literatura enquanto instância do devir, possibilita a leitura do mundo a partir de múltiplas perspectivas, sincrônicas e diacrônicas. Essa característica é apontada por Gilles Deleuze em *A Literatura e a Vida*.

> Escrever é uma questão de devir, sempre inacabado, sempre a fazer-se, que extravaza toda a matéria vivível ou vivida. É um processo, quer dizer, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir: ao escrevermos, devimos-mulher, devimos-animal ou vegetal, devimos-molécula até devir-imperceptível. (Deleuze, 1997, p. 11)

Deleuze considera a literatura como um espaço de devir. Ainda que "devir" remeta usualmente à ideia de "tornar-se", de atingir uma forma completa, os dois termos são conceitualmente distintos. Um escritor homem, heterossexual, cisgênero não se tornaria uma mulher ao colocar em seu romance uma narradora. O devir é para Deleuze o "espaço de vizinhança" ou "indiscernibilidade". No texto literário, "devir" se trata de criar uma zona na qual já não se pode distinguir o gênero, espécie, ou qualquer marcador (ibidem). Por meio da literatura nos aproximamos de personagens como Fabiano de *Vidas Secas*, indivíduo pobre radica-

do no interior nordestino, que vive uma tensão entre ser um humano e se sentir um bicho. A literatura lança luz sobre situações e sujeitos que por vezes permanecem à margem do discurso histórico. Em *O Direito à Literatura*, Antonio Candido salienta a potência do literário no processo de humanização, que pode ser entendido e estendido como a tomada de consciência de seu ser/estar-no-mundo, bem como das contradições vigentes na sociedade. Por isso, a literatura "é fator indispensável de humanização e, sendo assim, confirma o homem na sua humanidade, inclusive porque atua em grande parte no subconsciente e no inconsciente". (Candido, 2004, p. 175)

Em razão do caráter dialógico e plural do texto literário, o leitor-pesquisador (sujeito investigativo) tem diferentes caminhos para conduzir seu estudo. Nesse processo, comumente converge-se para o diálogo com outros campos do saber, como a história, a sociologia, a psicologia, entre outros. Estabelecer pontos de contato não implica em subordinar a literatura a outra disciplina, e sim, partir dessa entendendo-a em sua dimensão artística e ficcional para a apreensão da matéria transfigurada sob a ótica de um determinado campo de estudo. Neste artigo, iremos propor uma investigação sobre a temática sertão num diálogo que envolve a Literatura e a Geografia. Nosso objetivo é fomentar um caminho investigativo que possa ser levado para as escolas e subsidiar sequências didáticas multi/interdisciplinares, possibilitando aos estudantes a compreensão dos desdobramentos imaginário-afetivos que esta região representa na constituição da identidade nacional.

O REGIONALISMO NO BRASIL: A IMAGEM DO SERTÃO EM TRÊS MOMENTOS

Em *Dez problemas para o romancista latino-americano*, ensaio publicado originalmente no volume 26 da revista *Casa de las Américas*, o crítico Ángel Rama formula teses sobre as condições da produção romanesca na América Latina. Sua análise perpassa por meio de uma abordagem sociohistórica desde as dificuldades que os escritores do continente enfrentam para conciliar sua vocação às necessidades financeiras ao desafio de se pensar as categorias regional e universal face ao contexto de subdesenvolvimento socioeconômico latino-americano.

As teses apresentadas pelo uruguaio podem ser divididas em aspectos sociohistóricos relativos à produção romanesca, que são discutidas ao longo da primeira parte do ensaio, tais como a questão socioeconômica, o contexto de produção das obras e a circulação das obras; e teses relativas à matéria do objeto romanesco. A sétima tese, intitulada "O Romance, Gênero Objetivo", se ocupa em perscrutar as objetivações do romancista. Segundo o crítico, o romancista busca "o ajuste germinal que se produz entre sua vivência pessoal obsessiva e uma estrutura que outros homens podem compartilhar" (Rama, 2001, p. 90). Por meio de personagens, de situações, tem-se uma amostra da sociedade, de seus valores e de suas contradições. O romance permite a exploração de elementos próprios da condição humana de uma maneira que outras linguagens não alcançam. Nesse ponto, Rama sinaliza um outro fator importante do romance: sua utilização como elemento de denúncia social (2001, p. 98). No caso latino-americano, observa-se essa característica não apenas nos romances da década de 1930, como aponta o es-

critor uruguaio, mas desde a primeira produção noticiada: *El periquillo sarniento*, lançado em 1816 no contexto da revolução mexicana.

Os escritores do continente buscaram apropriar-se da matéria local para constituir uma literatura com identidade nacional, em oposição ao temário urbano recorrente na Europa durante os séculos XVIII e XIX. A transfiguração da temática, todavia, trazia uma visão distorcida - ou no mínimo complicada - sobre os países. No ensaio "Literatura e Subdesenvolvimento" publicado no livro *A Educação Pela Noite e Outros Ensaios*, Antonio Candido cita, na primeira página, o paradoxo "na América tudo é grande, o homem é pequeno" (1989, p. 140). Potencialmente, essa assertiva pode ser considerada uma metonímia do Brasil, bem como dos demais países latino-americanos até o início da década de 1930. Candido aponta que vigorava na América Latina um sentimento de crença em sua potencialidade prospectiva, uma herança que remete diretamente às descrições de Colombo sobre as possibilidades para o "novo mundo", "terra cheia de árvores de mil espécies que parecem chegar ao céu" (Colombo, 1500, p. 3). Três séculos depois, os românticos prolongaram a imagem da vastidão e beleza da biota latino-americana de forma idílica face à engatinhante vida social percebida nas colônias.

As obras de Gonçalves Dias exemplificam a tese do crítico. Em *Canção do Exílio*, I-*Juca-Pirama* e *Leito de Folhas Verdes*, a paisagem tem papel crucial na construção dos poemas. No primeiro, o eu-lírico em tom saudosista evoca a magnificência de sua terra natal por meio de imagens naturais. Nos outros dois, a descrição do espaço natural se mescla ao discurso e à identidade do eu-lírico, estratégia utilizada para reforçar a ideia do indígena

como “bom selvagem” e constituinte do exotismo próprio à vastidão da verde pátria.

A partir da década de 30 e sobretudo no pós 50, Candido evidencia que a visão idílica de país associada à imagem do natural dá espaço a uma concepção crítica: à tomada de consciência acerca do subdesenvolvimento latino-americano. Esse entendimento da condição do país teria sido observado como uma força propulsora para os intelectuais brasileiros (Candido, 1989, p. 141). Nota-se o esforço dos estudiosos ao propor estudos analíticos das raízes e mazelas da experiência brasileira, tais como *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Hollanda; *Casa Grande e Senzala* de Gilberto Freyre, *Formação do Brasil Contemporâneo*, de Caio Prado Jr., bem como o próprio *Formação da Literatura Brasileira* de Antonio Candido. Edu Taruki ao estudar a produção do sociólogo e seu contexto histórico, evidencia que ao constituir um trabalho minucioso, amparado no diálogo com a crítica contemporânea e com a antecessora, Candido analisava “[...]os resultados daquilo que a própria *Formação* descrevia como processo de adensamento cultural e constituição de um campo de problemas próprio, elaborado na articulação interna do sistema literário em maturação”. (Teruki, 2019, p. 66)

Ademais, em, Antonio Candido discute a influência europeia no processo de formação da literatura nacional. Segundo Paulo Franchetti, nesse ensaio, o crítico faz um balanço negativo sobre a integração cultural do Brasil em relação à influência Ocidental, perspectiva ligada à ideia de consciência catastrófica, diferente do olhar mais otimista em a *Formação*, obra na qual opera a consciência amena.

Em meio à discussão sobre originalidade e influência, Candido reafirma em *Literatura e Subdesenvolvimento* a potência do regionalismo na América Latina, especialmente no final da década de 20 e início da década de 30. O sertão passa a ser tematizado na literatura dissociado do exotismo que perpassa o primeiro regionalismo brasileiro.

Analisaremos brevemente três momentos distintos da representação do sertão na literatura brasileira: *Os sertões* (1909), de Euclides da Cunha, *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos e o *Grande Sertão:Veredas* de Guimarães Rosa (1956). O objetivo é possibilitar o estabelecimento de um panorama sobre as aproximações e diferenças entre os três projetos literários, que poderá ser utilizado como base para a elaboração de sequências didáticas de aulas de literatura na educação básica. Partimos de uma perspectiva de compreensão das obras pautado não apenas em um critério cronológico voltado à classificação em escolas literárias, mas no tensionamento da imagem do sertão em momentos distintos da literatura brasileira.

Euclides da Cunha, nascido e radicado no Rio de Janeiro, era jornalista e foi incumbido de publicações sobre a Guerra de Canudos. Seus primeiros textos sobre a temática pautavam-se na aproximação entre o conflito na Bahia e a Revolução Francesa. A sua visão sobre o cenário de guerra se altera quando foi enviado para acompanhar *in loco*. O Brasil que Euclides testemunhava diferia-se da imagem que havia se formado no litoral: a população de Belo Monte, cerca de 30 mil pessoas, enfrentava um exército constituído por volta de 10 mil soldados.

O escritor carioca esboça suas anotações e posteriormente publica um romance inovador no país, que

mesclou elementos dos gêneros épico, lírico e dramático, constituiu um retrato do acontecimento histórico e imortalizou literariamente a figura de Antônio Conselheiro. A utilização de uma linguagem científica causou estranheza nos críticos do período, como José Veríssimo, que a assinalava como um ponto negativo em sua técnica. De fato, Os Sertões é um "livro de paradoxos e estranhezas" (Lima, 2000, p. 39). Trata-se de um hibridismo entre gêneros: uma obra literária e científica, o aperto de mãos entre Homero e Heródoto.

A confluência entre as duas linguagens perpassa a obra através das imagens suscitadas, ora numa linguagem elaborada artisticamente e, na sequência, como ferramenta para não se perder a pretensa objetividade científica, numa descrição técnica dos acontecimentos e paisagens. Aliás, a própria estruturação da obra remete a um tratado científico, ao dividi-la em capítulos e subcapítulos que se propõem a análise dos aspectos constitutivos do espaço e da população que ali habitava.

Os Sertões foi um embrião que levaria à mudança da consciência amena à consciência catastrófica sobre a situação do país. O elemento regional deixa de ser idealizado e vendido sob o prisma do exotismo e passa a ser problematizado. O sertão descrito por Euclides da Cunha é palco de disputas e de mortes. O sertanejo enfrentava a seca e a falta de condições materiais, retrato da invisibilidade enfrentada pela parte norte (entendendo-se aqui também o nordeste) do Brasil. Observamos, portanto, que a literatura se constitui como uma importante ferramenta de denúncia social ao restituir a voz àqueles que foram deixados à margem do discurso oficial.

A tomada de consciência do "atraso" brasileiro se amplifica a partir da década de 1930. No campo inte-

lectual, os pesquisadores se lançaram na empreitada de entender o Brasil desde suas origens a fim de explicar a situação atual. No campo literário, germinavam as ideias plantadas na revolução da Semana de Arte Moderna, em 1922. O Modernismo tinha como proposta romper com a concepção vigente de arte e, na esteira desse processo, voltar o olhar para a estrutura do país de forma mais profunda.

Graciliano Ramos traz à pauta a realidade do homem nordestino. No período em questão, o Brasil atravessava um processo de transição entre a economia rural e a recente industrialização. Ramos capta o espírito de época e transfigura a matéria local em *Vidas Secas*. Não se trata somente da temática, mas da elaboração de uma estética da seca. Os próprios personagens parecem constituídos para adaptar-se ao meio hostil em que vivem. Para sobreviver à seca e suas consequências, tais como a escassez de alimento, o homem precisa ser mais do que humano. É preciso ser bicho. A imagem de Fabiano é constituída a partir da dialética homem X bicho. Em determinadas passagens, o protagonista se sente bicho por estar alienado dos direitos fundamentais. Em outras, o processo de desumanização e naturalização da condição de "ser bicho" é vista como algo positivo para assegurar a sobrevivência, uma vez que um ser humano, teoricamente, não teria condições de sobreviver sob tais circustâncias. Em *Vidas Secas*, a estética da seca também é manifesta na escolha narrativa realizada pelo autor. O romance é constituído de forma polifônica, contendo uma voz narrativa que não é de um personagem, um recurso empregado para suprir os silêncios dos personagens que por vezes não conseguem relatar sua própria história.

> O papel que o narrador de *Vidas secas* tem, nesse contexto, é central. É ele quem nos diz das muitas coisas que havia e Fabiano não podia explicar. É por meio da sua voz que, às vezes, sutilmente, confunde-se com a voz dos personagens, que sabemos a maior parte das informações relativas ao destino da família de retirantes. Ele se coloca como mediador: sem assumir integralmente o lugar e a voz de Fabiano - pela, sinha Vitória, Baleia e as crianças, o narrador - que pela primeira vez na obra de Graciliano assume a terceira pessoa - interpõe-se entre eles e o leitor, fazendo com que seja possível ouvir aquilo que, de outro modo, seria apenas silêncio e incompreensão (Ribeiro, 2016, p. 344).

No fragmento seguinte, verifica-se por meio do discurso do narrador, a inabilidade linguística das personagens.

> Como não sabia falar direito, o menino balbuciava expressões complicadas, repetia as sílabas, imitava os berros dos animais, o barulho do vento, o som dos galhos que rangiam na catinga, roçando-se. Agora tinha tido a ideia de aprender uma palavra, com certeza importante porque figurava na conversa de sinha Terta. Ia decorá-la e transmiti-la ao irmão e à cachorra. Baleia permaneceria indiferente, mas o irmão se admiraria, invejoso. — Inferno, inferno. (Ramos, 2013, p. 22)

As imagens que o trecho supracitado suscita revelam a desumanização da criança. A utilização do verbo "balbuciar" e a preferência por imitar os sons naturais diante da pouca habilidade linguística convergem com a repetição de uma única palavra: inferno. Ainda que não soubesse o seu significado e o uso ter sido baseado na fala de outra sertaneja, é significativo à construção do romance a imagem suscitada a partir dessa palavra. A criança pouco domina a língua, mas consegue exprimir

uma palavra que resumiria a natureza da sua condição de vida.

O projeto estético de Graciliano Ramos condensa a situação do sertanejo em imagens impactantes, em uma possível busca das origens do Brasil e de suas mazelas sociais. Nesse processo, o escritor desvela as contradições e artificialismo do projeto de modernização em curso no país. Temos diante de nós homens, mulheres, crianças, animais que têm suas vidas dilaceradas não apenas pela seca do sertão, mas pela *seca* do tratamento desumanizador recebido por parte de seus semelhantes.

Na segunda metade da década de 50, foi publicado um romance que figura incontestavelmente no cânone brasileiro: o Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa. Essa obra paradigmática foi considerada por Antonio Candido como um exemplo do conceito de super-regionalismo: uma realização estética cuja temática se volta para o elemento nacional, perpassado pelas inovações técnicas do modernismo.

Mundo diverso da ficção regionalística, feita quase sempre — de fora para dentro e revelando escritor simpático, compreensivo, mas separado da realidade essencial do mundo que descreve; e que enxerta num contexto erudito elementos mais ou menos bem apreendidos da personalidade, costumes, linguagem do homem rústico, obtendo montagens, não a integração necessária ao pleno efeito da obra de arte. (candido, 2002b, p. 191)

De fato, na obra do escritor mineiro ainda que tenha como pano de fundo o sertão, há uma vastidão temática e complexidade ao mesclar correntes filosóficas heterodoxas e doutrinas distintas, questionamentos existenciais que ressaltam a profundidade das personagens,

o trabalho a nível simbólico e exploração do não-dito, abrindo-se, por consequência, a um sem-fim de possibilidades interpretativas. Na fortuna crítica de *Grande Sertão*, encontram-se trabalhos que vão analisá-la a nível linguístico, social, antropológico, filosófico, simbólico, entre outros. O projeto estético-literário polivalente de Guimarães Rosa elevou o cânone brasileiro, ao introduzir obras de natureza singular e que não deixam de lado o elemento nacional, na verdade, essas reafirmam o potencial do país frente ao sentimento da consciência dilacerada em voga na década anterior.

Ao propor um estudo do sertão a partir das três obras supracitadas, buscamos propor um caminho que fomente a análise da literatura a partir do diálogo, distanciando-se de perspectivas historiográficas estéreis. O estudo da temática comum que liga as obras possibilita aos docentes e discentes a análise das partes estruturantes de um romance, bem como a extensão para fora do romance, ampliando a compreensão dos tensionamentos e discussões que marcaram o século XX, tais como a redução da economia rural face ao processo de industrialização, as distorções socioeconômicas entre as regiões do país e a necessidade de repensar as estruturas vigentes considerando-se a formação nacional.

FUNDAMENTOS DA GEOGRAFIA ESCOLAR: PROJETOS EM DIÁLOGO COM A LITERATURA

Numa sala de aula na periferia de Brasília, num dia seco e quente, inicia-se, após uma extensa chamada, uma aula de Geografia. Seguindo a sequência didática que ali se trabalhava, partimos para analisar o mapa dos

climas brasileiros e, para iniciar os estudos sobre as características climáticas, apelamos à memória. Pergunta-se: "Quem aqui já viajou para o sertão?". Alguns corajosos erguem suas mãos e, em seguida, seguimos: "Como era a paisagem lá?". O objetivo é, ao pensar na paisagem, pensar as características fitogeográficas. Logo, os convidamos: "Vamos analisar o mapa!". A partir da leitura do mapa dos climas do Brasil, pergunto: "Qual seria, nesse mapa, a área mais seca?". As respostas são variadas; alguns, quase que instintivamente, respondem "O Nordeste!" de forma ansiosa, esperando uma reafirmação. Mas expressam desapontamento ao perceber que não era essa a palavra que o professor queria. Conduzindo mais, o professor induz: "Qual é a cor no mapa que representa essa área mais seca?". Intencionalmente ou não, a cor escolhida pelos autores do mapa para o clima Tropical Semiárido foi um tom mais quente de branco. A ironia fica por conta da cidade em destaque no mapa, Juazeiro, pé que, à revelia do restante da Caatinga, não fica esbranquiçado, mesmo na seca.

A cena aqui descrita inspira-se no cotidiano escolar e na memória, reconhecendo o professor como possuidor de um saber docente que se estabelece na interface entre o saber individual e o social. Esse saber envolve: (1) o saber e o trabalho, o conhecimento produzido no e pelo trabalho; (2) a diversidade do saber, construída a partir da pluralidade de conhecimentos aos quais o profissional foi exposto ao longo de sua trajetória; (3) uma temporalidade, que contempla fatores biográficos da escolarização, formação e exercício profissional; (4) a experiência profissional como elemento fundamental da prática docente, pois é no fazer que o profissional se torna professor; (5) o trabalho enquanto interação humana,

com suas características éticas, morais e as tecnologias da interação; e, por fim, (6) a formação docente (Tardif, 2014). E é nessa interface constituinte do saber docente que surge o trabalho com os Sertões.

O professor de Geografia recebe a missão de guiar os estudantes no aprendizado sobre sertão. Deve-se apresentar, descrever, categorizar, compreender, explicar e todos os demais verbos que a Taxonomia de Bloom e a Base Nacional Comum Curricular (BNCC) nos recomenda e esse caminho envolve livros didáticos, mapas, tabelas e também textos literários. Dedicar um tempo para refletir sobre como esse processo acontece no chão-de-sala de aula é um esforço fundamental para que as práticas escolares se preencham de significação e de aprendizagem.

O conceito de aprendizagem significativa adotada tem como fundamento a Teoria Histórico-Cultural, em especial nas contribuições de Vygotsky, como discutidas por Cavalcanti (2019). A aprendizagem pode ser compreendida a partir de processos como a formação de conceitos, a Zona de Desenvolvimento Proximal, a mediação e a internalização, que dialeticamente promovem as funções psicológicas superiores. A apropriação de sistemas semióticos através da interação social, com destaque para a linguagem, constitui-se como elemento central do desenvolvimento cognitivo. Nesse processo, a mediação ocorre de duas formas: a cognitiva, de caráter interno, realizada pelo indivíduo ao dominar signos e significados construídos socialmente; e a didática, de caráter externo, proporcionada pela intervenção pedagógica. A partir dessa articulação entre conceitos cotidianos e científicos, o estudante reelabora sentidos e produz generalizações que ampliam sua compreensão de mundo.

O primeiro ímpeto do professor é recuperar as ca-

tegorias de análise da geografia e acessar os processos formativos e encaixar o trabalho com a literatura em um guarda-chuva conceitual. Contudo, a relação entre Geografia e Literatura supera o enquadramento dentro de categorias de análise próprias da Geografia (Silva e Barbosa, 2014), a aprendizagem ocorre justamente ao permitir, a partir da mediação pedagógica, que o estudante relacione suas experiências de suas próprias vivências com as ficcionais.

Contudo, as categorias de análise e o conhecimento historicamente acumulado pela ciência geográfica configuram a base epistemológica do trabalho, distinta do que ocorre no cotidiano da sala de aula. Concordamos com a professora Lana Cavalcanti ao afirmar que o papel da Geografia escolar é ensinar a pensar pela Geografia (Cavalcanti, 2019). A autora sistematiza, de forma precisa, sete pontos que definem as práticas escolares com a Geografia, inspirados nas contribuições da teoria histórico-cultural de Vygotsky:(1) a aprendizagem e seus resultados representam aproximações do sujeito à realidade; (2) a Geografia é uma dessas formas de aproximação do sujeito à realidade; (3) constitui-se de conhecimentos que funcionam como mediadores simbólicos entre o sujeito e a realidade; (4) a Geografia se apresenta como leitura da realidade e como prática social; (5) é um ponto de vista sobre a realidade, marcado pela espacialidade, tendo o papel de desvendar a espacialidade das práticas sociais; (6) compreende que toda prática social é também uma prática socioespacial, percebendo o espaço como produto, meio e condição da produção social, sendo a prática social materializada no espaço e constitutiva da produção e reprodução desse espaço; e (7) os estudos e conceitos geográficos possibi-

litam compreender a espacialidade das práticas sociais (Cavalcanti, 2019). O reconhecimento de que ensinar a pensar pela Geografia assume essa configuração nos permite dialogar com a proposta da coletânea, indicando caminhos para compreender o que representam os sertões e como eles se materializam tanto como herança cultural quanto como prática socioespacial em especial na prática escolar em Geografia.

Fundada sob a premissa da modernidade e do ímpeto desenvolvimentista, Brasília foi erguida por retirantes que aqui interromperam sua caminhada. Segundo o Atlas do Distrito Federal (2020), 22,37% da população local nasceu na região Nordeste, com destaque para os estados da Bahia, Maranhão e Piauí. Além destes, Minas Gerais e Goiás se destacam. Isso significa que a aproximação dos estudantes com a realidade vivida no sertão é um processo possível, já que muitos são descendentes desses retirantes, conhecidos em Brasília como candangos. Assim, descrever para esses estudantes as características e sensações da seca torna-se mais acessível do que, por exemplo, explicar-lhes a experiência de uma praia.

Aproximar os estudantes da prática social materializada a partir da Geografia é possível por meio da caracterização do espaço a partir da vegetação, do clima, do relevo, de dados estatísticos ou da localização. Contudo, essa aproximação só se torna efetivamente significativa quando esses mesmos dados são articulados às estruturas cognitivas e ao conjunto semiótico já constituído na interpretação da realidade do estudante. Tal articulação ocorre por meio da mediação didática, na qual o papel do professor é fundamental na seleção e na adequação dos conteúdos (Callai, 2023). Portanto, a escolha de obras literárias como recurso pedagógico, bem como a

eventual exposição de estudantes e professores a produções artísticas, oferece uma nova forma de compreender o sertão em seus aspectos geográficos, históricos, sociais e estéticos (Silva; Barbosa, 2014).

O exemplo da obra *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, clássico da literatura brasileira, mostra como um texto literário pode ser utilizado como instrumento de mediação entre os estudantes e a realidade. Ali, como na maioria das obras literárias, somos conduzidos pelas questões eminentemente humanas e imersos em relações que são espacializadas, e a ambientação realizada pelo autor é elemento fundamental para o exercício da aproximação entre o sujeito - estudante - e a realidade. A espacialização dos fenômenos dialoga de forma interessante com o conceito de devir em Deleuze e com a trialética de Edward Soja (citado por Cavalcanti, 2019), compreendida como a relação entre as dimensões temporal, social e espacial em equivalência. O espaço, assim como as demais dimensões, está em constante movimento e é determinante para a vida e para as práticas sociais. Devir-Fabiano e sua família, bem como o ambiente em que habitam, definitivamente ajuda a construir o que chamamos de pensar pela Geografia, o que implica recorrer aos instrumentos da disciplina para interpretar a realidade, em especial a variável espacial que a estrutura.

O reconhecimento do espaço como produto, meio e condição da produção social é, primeiramente, tarefa do professor de Geografia, para que este possa fomentar o pensar pela Geografia. Tal reconhecimento abre portas para que o trabalho coletivo com professores de Língua Portuguesa ou de outras disciplinas se realize de forma produtiva. Seguindo as orientações dos documentos oficiais, como a BNCC, o trabalho pedagógico carac-

teriza-se, em nosso contexto, pelo desenvolvimento de competências, devendo estar alinhado e ser organizado a partir de uma Sequência Didática. Esta, segundo Zabala (2014), consiste em um conjunto de atividades propostas no contexto escolar, com clareza quanto à intencionalidade do professor, início e fim definidos, além da transparência dos objetivos para os estudantes. A metodologia de projetos atende a essa finalidade em sua fase final de produção de aprendizagens, na qual os conhecimentos superam os limites disciplinares (Zabala e Arnau, 2020) e constroem, nos estudantes, conjuntos de significados que os auxiliam a interpretar a realidade.

Essa construção, que em última instância visa promover as funções psicológicas superiores, pode se traduzir, em termos didáticos, no desenvolvimento de competências. Zabala (2014) apresenta uma divisão dos conteúdos em quatro tipos: factuais, que correspondem a elementos, dados e informações da realidade; conceituais, que dizem respeito a categorias explicativas consolidadas pelas disciplinas; procedimentais, relacionados aos métodos e estratégias adotados na solução de problemas; e atitudinais, que se referem às relações intra e interpessoais, bem como aos valores e atitudes. Na prática pedagógica dos projetos, em suas fases de execução (Intenção, Preparação, Execução e Avaliação), é possível mobilizar esses diferentes tipos de conteúdos de forma integrada.

A definição teórica de projetos que adotamos é:

> O método de projetos designa a atividade espontânea e coordenada de um grupo de estudantes que se entregam metodicamente à execução de um trabalho globalizado e escolhido livremente por eles. Eles têm, assim, a possibilidade de elaborar um projeto comum e de executá-lo, sen-

> tindo-se protagonistas em todo o processo, estimulando a iniciativa responsável de cada um dentro do grupo. (Zabala e Arnau, 2020, p. 70)

Contudo, alguns ajustes são necessários à realidade escolar brasileira, organizada a partir de uma estrutura disciplinar que compõem a Formação Geral Básica. Assim, na proposta aqui apresentada, o trabalho com projetos precisa de um direcionamento inicial, oferecendo aos estudantes um ponto de partida concreto. Esse ponto, em nosso caso, será dado por obras literárias, a exemplo de Vidas Secas, de Graciliano Ramos. A partir desse eixo, a sequência didática deve ser organizada em fases bem delimitadas: **Intenção**, fase inicial em que se definem os objetivos, se promovem debates, se identificam problemas e se avaliam conhecimentos prévios; **Preparação**, momento de levantamento de questões e aspectos relevantes, de planejamento das ações, de formulação de hipóteses e de definição de estratégias para comprová-las; **Execução**, fase dedicada à realização da pesquisa, ao desenvolvimento das atividades e à análise ou aplicação de dados relevantes; e, por fim, **Avaliação**, em que se analisam os processos seguidos, os resultados obtidos e as conclusões construídas coletivamente, porém a avaliação é instrumento que se deve uma atenção, tendo em vista a dificuldade de avaliar os estudantes coletivamente.

O esforço aqui empreendido não se trata da construção minuciosa de uma sequência didática, mas a exposição de fundamentos que podem contribuir para o desenvolvimento de uma. Contudo, um projeto possíveis a partir dos destaques feitos aqui e que podemos tomar como exemplo é:

O esforço aqui empreendido não se trata da construção minuciosa de uma sequência didática, mas a exposição de fundamentos que podem contribuir para o desenvolvimento de uma. Contudo, um projeto possíveis a partir dos destaques feitos aqui e que podemos tomar como exemplo é:

Retirantes e Candangos - Mapeando caminhos perdidos

Níveis de ensino: 2º Ano do Ensino Médio

Áreas do conhecimento: Artes Visuais, Geografia e Língua Portuguesa.

Competência: EM13CHS101; EM13CHS102; EM13CHS103; EM13CHS106

Metodologia: Projetos

Descrição: Tem como objetivo explorar os deslocamentos de retirantes apresentado pela obra literária Vidas Secas de Graciliano Ramos e relaciona-la com os fluxos migratórios de migrantes durante a construção e ocupação de Brasília, os Candangos. O produto a ser construído é um mural com os caminhos traçados pelos pais ou avós dos estudantes que fizeram esse trajeto, reconstruindo a memória familiar e utilizando a linguagem cartográfica e todos os simbolismos que a obra literária e esse trajetos carregam.

Obras literárias integradas ao conteúdo da Geografia podem atuar como mediadores no processo de ensinar a pensar pela Geografia. O trabalho conjunto entre professores de Língua Portuguesa e Geografia fortalece a construção de aprendizagens significativas e amplia as oportunidades de compreender a espacialidade dos fenômenos e das práticas sociais. A literatura contribui de forma essencial, pois auxilia na assimilação de conceitos, na identificação e execução de procedimentos e na formação de valores e atitudes durante o processo educativo. Nessa proposta, a metodologia de projetos

se apresenta como uma estratégia rica, ao possibilitar que os estudantes produzam, investiguem e reflitam sobre conceitos mobilizados pela curiosidade, fomentada tanto pela memória quanto pela realidade social de suas famílias e comunidades. A finalidade aqui vai além dos campos disciplinares, se propõe a contribuir para uma leitura do mundo e se desenvolver ao longo do processo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No âmbito deste artigo, buscamos trilhar um caminho de análise das manifestações afetivo-imaginárias do sertão por meio da literatura e da geografia. A prática de ensino-aprendizagem precisa ser democrática, plural e significativa. Ao propormos um caminho para os sertões que possa ser fruído esteticamente e a matéria local ser ressignificada e discutida em sua abertura plural (nos âmbitos estético, linguístico, histórico, sociológico e geográfico, entre outros), entendemos que a literatura se configura como uma possibilidade de diálogo plural e uma via para a aproximação à alteridade. Assim, estudantes que estão distantes geograficamente do sertão encontram uma zona de aproximação, uma espaço de vizinhança, na qual as vivências sertanejas venham a ser significativas. Trata-se portanto da mescla entre entendimento do funcionamento das estruturas do texto literário e da possibilidade estudo de espacialidades, convergindo num gesto de aprendizagem significativo e humanizador.

Um caminho que começa a ser trilhado em direção ao sertão e que pode gerar frutos. Inspirados em Fabiano, em Riobaldo e em tantos personagens que, assim como aqueles que caminharam à procura de chuva ou de oportunidade, tem muito a ensinar com seus caminhos e suas

histórias, firmando o potencial literário como mediador da experiência. Reconhecer-se filhos, netos ou bisnetos do sertão nos humaniza e nos ensina a ler o mundo.

REFERÊNCIAS

CAVALCANTI, Lana. *Pensar pela Geografia: ensino e relevância social*. Goiânia: C&A Alfa Comunicação, 2019.

CALLAI, Helena Copetti. *A geografia escolar – e os conteúdos da geografia*. Anekumene, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 128-139, 2011.

CANDIDO, Antonio. "Literatura e subdesenvolvimento" e "In: *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.

CASTRO, Kássia Batista de; LIMA, Larissa Ane de Sousa (orgs.). *Atlas do Distrito Federal.* Brasília: Kássia Batista de Castro; Companhia de Planejamento do Distrito Federal, 2020.

CUNHA, Euclides. *Os Sertões*, Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2013

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*, São Paulo: Editora 34, 1997.

ELIAS ALLANE FRANCHETTI, P. *Antonio Candido e a consciência do atraso*. Signótica, Goiânia, v. 30, n. 3, p. 318–345, 2018.

LIMA, Luiz Costa. *Os sertões: ciência ou literatura*. Diálogos latinoamericanos, n. 2, p. 39-48, 2000.

OTSUKA, Edu Teruki. *Questões de romance: notas sobre Antonio Candido e a crítica brasileira*. *Literatura* e *Sociedade*, São Paulo, Brasil, v. 24, n. 30, p. 64–81, 2019.

RAMA, Ángel. “Dez problemas para o romancista latino-americano” In: AGUIAR, Flávio & VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (orgs.). Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina. São Paulo: Edusp, 2001.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. São Paulo: Record, 2008.

ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 14Ş ed., 1980: 54

SILVA, Igor Antônio; BARBOSA, Tulio. *O ENSINO DE GEOGRAFIA E A LITERATURA: UMA CONTRIBUIÇÃO ESTÉTICA*. Caminhos de Geografia, Uberlândia, v. 15, n. 49, p. 80–89 , 2014.

TARDIF, Maurice. *Saberes docentes e formação profissional*. 17 ed. Petrópolis, RJ. Vozes.2014.

ZABALA, Antoni; ARNAU, Laia. *Métodos para ensinar competências*. Porto Alegre: Penso, 2020.

ZABALA, Antoni. *A prática educativa: como ensinar*. Porto Alegre: Penso, 2014.

A RELAÇÃO ISOMÓRFICA ENTRE O UNIVERSO DE GUIMARÃES ROSA E O MODO DE EXPRESSÁ-LO

Fernanda Gomes da Silva
Pós-graduada em Linguística e Formação de Leitores. Graduada em Letras - Português/ Inglês(Faculdade Evangélica de Brasília). Professora de Língua Portuguesa da Secretaria de Educação do Distrito Federal.
E-mail: gomes.revisora@gmail.com

DOI: 10.56372/desleituras.v14i14.223

Resumo: Este ensaio propõe o estudo do enclausuramento da concepção clássica de representação, à luz de Guimarães Rosa, abalando a percepção de literatura como sendo um produto, para trazer uma perspectiva de conhecimento e reconhecimento. Revela-se, então, a relação entre estética e ética na escrita de Guimarães Rosa, no relevo à dignidade do homem, que se apresenta no embrenhamento do que se diz e da forma como diz, imprimindo e fazendo ser percebido um sujeito. Assim, a realidade que se quer mostrar e o modo de fazê-lo é uma questão a ser observada.
Palavras-chave: Literatura. Guimarães Rosa. Sertão. Infinito. Trajetória.

Abstract: The reality one wishes to portray and the manner in which one does so is a matter of observation. Guimarães Rosa's confinement of the classical conception of representation undermines the perception of literature as a product and introduces a perspective of knowledge and recognition. The relationship between aesthetics and ethics is thus revealed in Guimarães Rosa's writing, highlighting human dignity, which is present in the depth of what is said and how it is said, imprinting and making a subject perceived.
Keywords: Literatura. Guimarães Rosa. Backlands. Infinite. Trajectory.

INTRODUÇÃO

Grande sertão: veredas, de Guimarães Rosa não se esgota em sua sapiência e é rica no percurso da compreensão da formação e dos desafios do Brasil, abrangendo variações semânticas a partir de questões territoriais conflituosas à nuances da mente e dos sentimentos. A obra é contextualizada no sertão nas dinâmicas espaciais e geográficas da ocupação de território no Brasil.

Contudo, a obra tem um caráter universalizante, pois busca refletir sobre a natureza do protagonista, avaliando-a também, e como este a revela por meio da linguagem. Funda-se numa condição humana, mas sem se privar por causa do tempo. Riobaldo, então, é percebido numa dinâmica criadora infinita. A obra pode ser tida também como um reflexo de conhecer e reconhecer uma representação. Isso revela o entrelaçamento entre a ética e a estética na obra de Guimarães Rosa, pois a representação se dá nos planos do que se diz e do modo como se diz.

A obra não se limita à contação de circunstâncias passadas nem ao mero acúmulo de especulações, contudo entrelaça estes elementos para criar uma tensão – a necessidade de reconstrução do narrador sobre seu viver anterior, na busca por uma espécie de diluição dos anseios e questões do presente. Tomando como base a pesquisa bibliográfica, este artigo objetiva evidenciar o sertão como o molde do universo de Guimarães Rosa a partir da relação isomórfica entre esse universo e o modo de expressá-lo, evidenciando uma nova representação.

O ENCLAUSURAMENTO DA CONCEPÇÃO CLÁSSICA DE REPRESENTAÇÃO POR PARTE DE GUIMARÃES ROSA

As variações de sentidos, da perspectiva territorial à sentimental (com possibilidades infinitas de perspectivas), nos conduzem a questionar permanentemente o "mistério da nossa existência, individual e coletiva, e dos seus limites" (Souza, 2011, p. 16). A busca por um significado, escamoteado sob vários, projeta o pensamento e a ação no espaço em que se vive. Segundo Souza (2011), todo agir principia pela palavra. Guimarães Rosa evidencia isso por meio de Riobaldo: "O que eu vi, sempre, é que toda ação principia mesmo é por uma palavra pensada. Palavra pegante, dada ou guardada, que vai rompendo rumo" (Rosa, 2001, p.151).

Sousa (2011) diz que o autor Guimarães Rosa, por meio da fala – o uso da palavra – instigante de Riobaldo, evidencia o vínculo do dimensionamento do sertão com o dimensionamento existencial dos indivíduos, transbordando "o sertão para o Brasil, o mundo, os campos mais alargados da metafísica e do mistério" (Sousa, 2011, p. 14). A plurissignificação da palavra Sertão no enredo se evidencia em termos artísticos, legais e políticos – "cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniães... O sertão está em toda a parte" (Rosa, 2001, p.7).

A obra aborda questões políticas do Brasil por meio de metáforas como a intenção de Zé Bebelo de melhorar o país, contudo a partir de um conservadorismo, nos parâmetros do antigo coronolismo. Também levanta críticas sociais como em "Só quando se jornadeia de jagunço, no teso das marchas, praxe de ir em movimento,

não se nota tanto: *o estatuto de misérias e enfermidades*." (Rosa, 2011, p. 50).

Contudo, a obra não se reduz às questões políticas e sociais, mesmo sendo algo de notoriedade. Segundo Sousa (2011), prevalecem a razão e a loucura, como menciona Riobaldo "Ah, mas, no centro do sertão, o que é doideira às vezes pode ser a razão mais certa e de mais juízo" (Rosa, 2011, p. 239). Sousa (2011) menciona que, dessa forma, a obra "Grande Sertão: Veredas" se enquadra na escola de Erasmo de Rotterdam e Montaigne, pelo fato da busca pela valorização do conhecimento humano atrelado à formação da virtude. Assim, o sertão se expande.

> O sertão deve sair da condição de território bruto, sem lei, das paixões não sabidas, e abrir-se às possibilidades dos conceitos, do conhecimento, da reflexão, da sabedoria e do acertado convívio – ideal civilizatório de Riobaldo, o sertão não pode por outro lado tornar-se um mero conceito, espaço triste, desencantado, por demais racionalizado" (Souza, 2011, p. 18).

Assim, o sertão perpassa a desburocratização da vida, por meio da narração, que consiste, segundo Sant'Ana (1975), na articulação da sequência de eventos. De acordo com Sant'Ana (1975), na narração, procura-se o estabelecimento das grandes funções do texto e os motivos em torno dos quais se organiza a narrativa. Para tal, é preciso, em conformidade com este autor, considerar os suportes tradicionais da narrativa: o mito e a história; e estudar os diversos códigos da narração, de forma a evidenciar uma aproximação ou um distanciamento com determinada ideologia social ou literária.

> O sertão sendo assim a vida mesma é o universo e o além, os mundos daqui e dacolá, é esse Brasil imenso com as suas travas, a sua formação inacabada, extensões enormes, diferenças, pobrezas andantes, esquecidas e abandonadas, forças subterrâneas, horizontes sem fim; é cada lugar na sua plural singularidade, é o trem, uai, que põe mais perto do velho Riobaldo o médico de Sete Lagoas e que leva o sertão para a cidade. Sertão é o tempo que vai, e se perde e se recupera, fragmentado, confuso, enriquecido nas trilhas entrecruzadas das reminiscências e do inconsciente; é a história de cada um inserida na aventura comunitária, nacional e humana dos momentos e épocas que se sucedem (Souza, 2011, p. 20).

O estabelecimento das grandes funções do texto e os motivos em torno dos quais se organiza a narrativa, abordados por Sant' Ana (1975), depende também da localização dos arquétipos que garantem os grandes centros do texto, possibilitando o desvendamento da organização não visível dos capítulos. Assim é preciso, segundo Sant'Ana (1975), localizar os arquétipos, pois sustentam os núcleos do texto, em seguida, desvendar a ordem não aparente (subjacente); e desvestir o significado psicologizante do termo personagem/ persona.

> Indivíduos mais respeitáveis, como Lévi-Strauss, a todo instante advertem em suas obras sobre os possíveis erros e exageros de seu pensamento. Acho que se mede a seriedade de um autor pelo grau de desconfiança que ele mesmo tem daquilo que é colocado a afirmar como verdadeiro. (Sant'Ana, 1975, p. 13).

Isso se deve ao desfazimento como deslocação repetida regularmente, explicadas por meio de conceitos solidários. Contudo, objetivando a desestabilização da lógica presente, percepção de Jacques Derrida trazida

por Sant'Ana (1975). Segundo Sant'Ana (1975), a lacuna vertiginosa direciona o homem do século XIX ao preenchimento do desconhecido como uma nova ferramenta: a conversão da História no mito onde o homem descansa seu espírito.

De acordo com Sant'Ana (1975), há significância em o Relatório do I Congresso de Escritores Soviéticos, 1934, ter conduzido a narrativa, sentido amplo, ao romantismo, este se encontrando na base do mito, favorecendo um ato revolucionário direcionado à realidade, de uma prática que modifica praticamente tudo.

Diante disso, é preciso abordar alguns tipos básicos de elementos que auxiliam na interpretação da narrativa, propostos por Sant'Ana (1975): 1º localizar os arquétipos, pois sustentam os núcleos do texto; em seguida desvendar a ordem não aparente (subjacente); 2º desvestir o significado psicologizante do termo personagem/ persona; 3º enfocar no nível da linguagem: de natureza estilística e/ ou de natureza semiológica. Segundo o autor, os critérios de prioridade da natureza estilística está para além do conhecimento da obra, ou seja, a camada estilística faz parte do inconsciente.

Há a validação do significado (sociedade) pelo significante (fantasia). A pessoa, na conjuntura ideológica, é usuária que não contesta. Assim, "a fantasia é a prova que não renunciamos; sonhos nos gratificam, os mitos nos tranquilizam" (Sant'Ana, 1975, p. 26). Nesse panorama, a obra Grande Sertão: Veredas trabalha, com a perspectiva do significante. Consoante Sant'Ana (1975), o significante consiste num vazio que o dicionário não registra, aquilo que nasce da sintaxe dos elementos, lugar de articulação do inconsciente. Logo,

o ideológico, na perspectiva geral da conceituação (Sant'Ana, 1975), se situa nos níveis do contínuo e da realidade, pois, mesmo sendo a perversão do mito por meio de seu ato ingênuo e preguiçoso, é compreendido como determinação da continuidade.

Quando o ideológico prevalece sobre a continuidade, a arte perde o seu valor, pois se apropria de uma realidade posta fora dela (Sant'Ana, 1975). Um panorama ideológico e mítico consiste em uma realidade fechada. Sant'Ana (1975) afirma que há arte própria em cada ideologia. Estipulando sua arte, a ideologia busca o preenchimento dos vazios que não são preenchidos na prática. "A continuidade dá-se no plano da *langue* e do consenso social" (Sant'Ana, 1975, p. 25).

Dessa maneira, é possível afirmar que Guimarães Rosa estrutura a narrativa como contra ideológica em Grande Sertão: Veredas, porque a contra ideológica depende (Sant'Ana, 1975) do afastamento do código estético vigorante, manifestação de seus referentes próprios, evidenciando-se opaca em relação às bases ordenadoras de outras obras. Há função ideológica na arte, mas a localização de suas estruturas ideológicas tanto em relação à série social quanto em relação ao desencadeamento literário não faz a arte ser menos arte.

> Ideologia pode ser uma variável, a partir da qual se esclareça o conjunto das narrativas de uma comunidade. Não se trata, como assinalou Althusser, de considerar a ideologia como uma neurose qualquer, mas como uma estrutura essencial das sociedades (Sant'Ana, 1975, p. 39).

A ideologia sustenta tanto a base social quanto literária, mesmo que não haja consciência dos integrantes

da sociedade. A ideologia se encontra em todas as sociedades, dividindo-se em uma sistemática de ideias que preconiza uma percepção de mundo por meio de legislações e parâmetros conscientes. Assim, é configurada uma base de atitudes, abarcando modos de agir, comportamentos já transformados inconscientes.

Conforme Sant'Ana (1975), A ordenação da série literária é ideológica, pois apresenta leis e nuances para a normalização da função da literatura. E, tal qual a estrutura social está para a ideologia de dominação e/ ou de discordância, as questões ideológicas e contra ideológicas se configuram na série literária.

> O sistema das narrativas compreenderia o sentido dialético de uma história que não é feita de exclusões, mas de rearranjo contínuo de seus próprios elementos. Porque a história é feita de silêncios e de linguagem e nenhum existe sem o outro. As diferenças fazem falar as semelhanças e as semelhanças fazem falar a diferença (Sant'Ana, 1975, p. 53).

Miketen (1982), professor da Faculdade de Letras do Centro de Ensino Unificado de Brasília, em "Travessia de Grande Sertão: Veredas", evidencia que a travessia de Riobaldo consiste no cultivo e na alteração do mito das grandes bases da Antiguidade oriental. Ele também afirma que Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa, não se volta à decifração de relações temáticas, correspondência de razões, e, sim, à grandeza e miséria da alma humana, porque Guimarães Rosa, mobilizado pela reflexão do drama da existência, se coloca nas etapas cosmológicas da análise humana.

"O personagem da narrativa terceira é uma anomalia, é uma anti-herói, um ex-cêntrico, um *displaced*,

um gauche" (Sant'Ana, 1975, p. 27). Contudo, o indivíduo se afirma em contraste com a perversidade social, cedimento à natureza perante a cultura. Nessa conjuntura, a arte reflete a inversão da sociedade e do real – o que foi reprimido pela sociedade.

Na literatura, consoante Sant'Ana (1975), apresentando-se alienada das simbologias usuais, logo se converte em meta-romance, pois a arte fala de si, o que já tinha um embrião na antiguidade. O autor por último mencionado renuncia a classificações periféricas e foca no arcabouço composicional.

> Desinteressando-se das imagens que o mundo propõe, afastando-se da ideologia e estabelecendo novo código, a narrativa de estrutura complexa em sua versão metalinguística opera, no entanto, o mesmo preenchimento do vazio que faz o mito, a ideologia e a ciência. No interior da metalinguagem se encontrará um mundo inversamente homólogo àquele recusado (Sant'Ana, 1975, p. 28).

Miketen (1982) realiza um estudo semiótico conduzindo a leitura do arcabouço simbólico e de conhecimentos que conduzem o leitor a hipóteses importantes. O autor diz que os assuntos de "Grande Sertão: Veredas" são resolvidos na linguagem e por meio desta linguagem. Outro ponto levantado por Miketen (1982) é o fato de um texto literário ser compreendido a partir de um plano artístico complexificado.

"A linguagem faz com que do plano de conteúdo sobressaia o plano de expressão, pelo qual o romance transmite a sua informação" (Miketen, 1982, p. 25). Considerando esta última citação, Miketen (1982) aponta o desfecho da narração: o termo "Travessia" estar isolado

entre dois pontos finais, sendo que, no início, a narrativa inicia com a palavra "Nonada", destacando-se também da mesma forma entre dois pontos finais.

Logo, a esquematização circular se configura num retorno sobre si (Miketen, 1982 apud Campos, 1959). A partir da condição esquemática da narrativa, Miketen (1982) concluiu haver uma correspondência entre os termos "Travessia" e "Nonada" observando, por exemplo, o narrador afirmar "Não esperdiço palavras" (Rosa, 2001, p. 234). No panorama estrutural, o direcionamento da "Travessia" se volta para "Nonada", configurando-se a simbologia do infinito.

"A travessia, em busca de Nonade, é uma travessia para a solidão, que equivale ao infinito" (Miketen, 1982, p. 23). Este autor relembra uma fala de Guimarães Rosa em uma entrevista a Gunter W. Lorenz, que questionava se tal consciência fosse um acordar da consciência universal, com início da antiguidade oriental contantes nos livros védicos. Os textos védicos são antigos escritos hindus, em sânscrito, tidos como os saberes sagrados mais antigos do mundo.

Segundo Coutinho (2013), a linguagem *stricto sensu* do romance Grandes Sertão: Veredas e o seu arcabouço estrutural são caracterizados pela fluidez de diversas nuances, normalmente opostas, coexistentes, constantemente em tensão, colocando à prova a lógica cartesiana, pautada no binarismo excludente das alternativas ou/ou. "Aprender a viver é que é o viver mesmo" (Rosa, 2001, p. 550). Conforme Coutinho (2013), é ressaltada uma lógica inclusiva, fomentada pelo paradoxo: "O senhor ache e não ache. Tudo é e não é... Quase todo mais grave criminoso feroz, sempre é muito bom mari-

do, bom filho, bom pai, e é bom amigo-de-seus-amigos! Sei desses" (Rosa, 2001, p. 10).

Coutinho (2013) ressalta a base questionadora do romance que é feita a partir de uma estrutura básica do princípio da ambiguidade e coloca esse aspecto como uma contribuição para a literatura brasileira do século XX, sendo que é, a partir da dúvida – suscitada pela ambiguidade –, construída a nossa reflexão. "Eu quase que nada sei, mas desconfio de muita coisa" (Rosa, 2001, p. 13). A construção do romance está sob a forma de questionamento e conflitos. O protagonista-narrador, Riobaldo, vive conflituoso por haver vendido a alma ao diabo, sem a certeza da existência do diabo, entretanto.

O desenrolar das inquietações de Riobaldo se dá na narração de sua vida a um interlocutor, que pode ser identificado com "um cidadão urbano e culto em viagem pelo sertão" (Coutinho, 2013, p. 80). O fato de ter feito um pacto diabólico faz com que Riobaldo se sinta culpado pela morte de Diadorim, como afirma Coutinho (2013). Este autor também aponta a convergência do texto para o ponto da obra: de não haver resposta que convença, deixando em aberto para a reflexão do leitor.

Contudo, entende-se, no panorama ficcional da obra, que o diabo é reduzido ao homem humano, de modo fenomenológico. Isso se evidencia, de acordo com Coutinho (2013), pela percepção do narrador de que narrar gera distorção, porém sabe ser a única forma de reexperimentar o que se passou. Dessa forma, Coutinho (2013) afirma isso levar à procura de uma linguagem correspondente com o que se quer expressar.

> Hem? Hem? Ah. Figuração minha, de pior pra trás, as certas lembranças. Mal haja-me! Sofro pena de contar não... Melhor, se arrepare: pois, num chão, e com igual formato de ramos e folhas, não dá a mandioca mansa, que se come comum, e a mandioca-brava, que mata? Agora, o senhor já viu uma estranhez? A mandioca doce pode de repente virar azangada — motivos não sei; às vezes se diz que é por replantada no terreno sempre, com mudas seguidas, de manaíbas — vai em amargando, de tanto em tanto, de si mesma toma peçonhas. E, ora veja: a outra, a mandioca-brava, também é que às vezes pode ficar mansa, a esmo, de se comer sem nenhum mal. E que isso é? Eh, o senhor já viu, por ver, a feiura de ódio franzido, carantonho, nas faces duma cobra cascavel? Observou o porco gordo, cada dia mais feliz bruto, capaz de, pudesse, roncar e engulir por sua suja comodidade o mundo todo? E gavião, côrvo, alguns, as feições deles já representam a precisão de talhar para adiante, rasgar e estraçalhar a bico, parece uma quicé muito afiada por ruim desejo. Tudo. Tem até tortas raças de pedras, horrorosas, venenosas — que estragam mortal a água, se estão jazendo em fundo de poço; o diabo dentro delas dorme: são o demo. Se sabe? E o demo — que é só assim o significado dum azougue maligno — tem ordem de seguir o caminho dele, tem licença para campear?! Arre, ele está misturado em tudo (Rosa, 2011, p. 10).

Este princípio de levar o indivíduo a refletir acerca da holisticidade da existência auxilia no refinamento do ser, elevando o pensamento, por meio de uma narrativa que se pauta em termos estruturais, para além das concepções comuns e impostas. Riobaldo leva isso por representar um indivíduo na constância das incertezas e dúvidas, com desejo, consoante Coutinho (2013), de entender as coisas importantes.

Desse modo, não se restringindo a relatar circunstâncias ocorridas, a narrativa especula os acontecimentos, tentando, insistentemente, interpretar e desvendar o significado do fato, em conformidade com Coutinho

(2013), levando a uma dinâmica dialética, com o término na morte.

No diálogo de João Guimarães Rosa com Gunter W. Lorenz, Hoisel (2006) destaca o fato de no início o autor do romance ficar maravilhado por ser reconhecido como "o homem do sertão", por Lorenz, reconhecendo-se o escritor como tal. E Rosa menciona que esse homem do sertão é o ponto inicial.

Adentrando no homem do sertão trazido por Guimarães, Hoisel (2006) afirma que a natureza dele é fabulista, intrínseca à habilidade de contar e ouvir histórias como integrante de sua fisiologia corpórea. Como consequência dessa relação visceral com as estórias, de acordo com Hoisel (2006), os contos vão até Guimarães Rosa. Nele não há a necessidade de inventar.

Depois, na entrevista com Gunter W. Lorenz, Rosa apresenta o local em que nasceu, Cordisburgo, Minas Gerais; em seguida afirma que a escrita o transporta para esse mundo e que não é possível a separação da biografia e da obra dele. Afirma-se regionalista, pois o espaço do sertão é um símbolo, o molde do universo de Rosa, consoante Hoisel (2006). No estabelecimento de sua genealogia, o autor mapeia um lugar que constitui seu sentimento ao império suevo-latino e que oferece "o cenário no qual transcorrem suas aventuras ficcionais" (Hoisel, 2006, p. 58).

O diálogo entre Rosa e Gunter traz a mediatização e a forma da percepção do autor. As cenas construídas no diálogo abarcam a conjuntura do espaço e a "dessituação geográfica" – termo usado por Hoisel (2006). Segundo esta autora, esse deslocamento se configura na metáfora, dos símbolos e imagens conotarem vários

sentidos. Por exemplo, quando no diálogo com Gunter, Rosa (1983) afirma ser vaqueiro e diz que, narrando alguém uma tragédia, quando se olha nos olhos de um cavalo, é possível ver quanta tristeza há no mundo. Afirma ainda que o mundo estaria melhor se somente os vaqueiros o habitassem.

> Na conversa, o sertão ganha conotação simbólica, reverberando o feixe de significados contidos na produção literária, principalmente em "Grande Sertão: Veredas". O vaqueiro e o sertanejo são imagens que simbolizam e desvelam um mundo de ser e de estar no sertão-mundo, na qual se situa seu interlocutor e todos aqueles personagens que constituem sua estirpe literária: Goethe, Dostoievski, Tolstói, Flaubert, Balzac, irmãos anímicos, habitantes do seu império suevo-latino: Cordisburgo, coração do universo (Hoisel, 2006, p. 63).

O sertão, sempre marcado na obra de Guimarães Rosa, é núcleo de análise de vários críticos, de acordo com Hoisel (2006), na procura por compreender as nuances física, geográfica, simbólica e metafísica. Referente ao entendimento geográfico da obra, Hoisel (2006) menciona o estudo de Alan Viggiano intitulado "O itinerário de Riobaldo Tatarana", este demonstra os locais mencionados na obra, evidenciando pesquisas realizadas por Guimarães Rosa na "atrevesia" de aproximadamente cinquenta léguas a cavalo com a companhia dos vaqueiros Mariano e Zito (Hoisel, 2006).

Essa abordagem geográfica não ficcional se torna ficção, núcleo mitológico e simbólico que se encontram na não-ficção, fornecendo base por meio dos núcleos mencionados para poder se pensar e experimentar a geografia. Segundo Hoisel (2006), abrangendo os percursos da obra, delineadores dos espaços geográfico e sociocultural

brasileiro, há uma constante na subjacência da geografia, evidenciando as importantes tradições do Oriente e do Ocidente que focaram na conduta das personagens "na travessia pelo sertão – Ser Tão – caminho da aprendizagem e de busca do conhecimento" (Hoisel, 2006, p. 65).

Nessa conjuntura, o desígnio de Riobaldo, de acordo com Miketen (1982), é ter um poder, anunciando sua perspectiva evolutiva interior, essência do ser. Contudo, para obter o almejado poder, é preciso um passo inicial: uma travessia, considerando "o homem dos avessos", de Antônio Cândido (1964, p.132).

Acrescenta-se que Coutinho (2013) examina os distintos níveis de narrativa e mostra a combinação destes níveis na produção de efeito. Segundo o autor, a obra traz Riobaldo, um velho fazendeiro contando sua trajetória de jagunço, como uma pessoa que "fazia e mexia" sem pensar, sem tempo pré-fixado, contudo, no momento presente, o protagonista está de "range-dente", ou seja, com um aspecto mais vívido. Assim, este criou um prazer especular pelas ideias. Em conformidade com Coutinho (2013), isso é um aspiral sumário do arcabouço estrutural do *Grande Sertão: Veredas*.

Então, ressaltam-se as duas bases constituintes da narrativa: um tempo presente e um tempo passado. Segundo Coutinho (2013), há uma interpenetração dessas duas bases, estabelecendo uma tensão. A base do passado se subdivide em duas linhas: uma objetiva, consistindo no transcorrer dos fatos; e uma subjetiva, constituindo-se nas aflições internas. A base do presente é composta pelas experiências que o narrador-protagonista passa. Também no presente há uma subdivisão: a natureza meramente especulativa e a característica crítica ou metalin-

guística, segundo Coutinho (2013). Na metalinguagem o narrador narra com expressividade mais fidedigna.

> A narrativa de Riobaldo não é nem o mero relato de fatos ou eventos passados nem a simples acumulação de uma série de especulações empreendidas no momento da narração, mas a mescla dessas duas modalidades, e é precisamente nesta mescla que reside sua tensão básica: um desejo do narrador de reconstruir com exatidão os episódios de sua vida passada com o fim de dissipar as dúvidas e ansiedades do presente, e a consciência da impossibilidade de realizar esse desejo, pelo menos nos termos esperados, em virtude da defasagem temporal que permeia os dois momentos e da dificuldade de reconstruir experiências concretas por intermédio da linguagem (Coutinho, 2013, p. 85-86).

O início da obra é no tempo presente e seu final também, encaminhando-se o questionamento por toda a narração. A predominância acronológica evidencia um caos, que se dissipa por completo com a narrativa apreendida como um todo. Coutinho (2013) afirma que o narrador-protagonista narra numa sequência caótica, conduzindo uma movimentação fluída e refluída que surpreende o leitor comum: "Ai, arre, mas que esta minha boca não tem nenhuma ordem. Estou contando fora, coisas devagadas" (Rosa, 2001, p. 21).

O tipo de linguagem da narrativa é construído com uma intencionalidade subjacente. Conforme Coutinho (2013), o que Riobaldo empreende em conhecer é totalmente diferente da percepção da narrativa latino-americana antecedente, assim a linguagem do protagonista consiste em uma nova expressão e determina um relacionamento isomórfico entre seu universo e a maneira de expressá-lo caracterizando a percepção por meio de uma nova representação.

> [...] o narrador emprega um processo semelhante ao que caracteriza sua visão e constrói o relato inteiro sob o signo da busca. Nesse momento, contudo, surge um problema: se, por um lado, a identificação entre linguagem e realidade atenua o grau de distorção efetuado pelo narrador ao relatar suas experiências, por outro, o caráter experimental dessa linguagem aumenta-lhes as dúvidas a respeito da eficácia que esta teria para representar sua visão de mundo (Coutinho, 2013, p. 91).

A realidade que se quer mostrar e o modo de fazê-lo é uma questão a ser observada. Segundo Miketen (1982), o material da linguagem é a base para a compreensão do conteúdo e da obra. "Um conteúdo desta natureza não pode existir nem pode ser transmitido fora de uma determinada estrutura" (Miketen, 1982, p. 35). Este autor menciona o conteúdo da narrativa de Riobaldo como direcionador de um arcabouço estrutural de dimensionamento tríplice, materializando a evolução interior do protagonista e descaracterizando sua personalidade.

> E eu mesmo senti, a verdade duma coisa, forte, com a alegria que me supriu: — eu era Riobaldo, Riobaldo, Riobaldo! A quase que gritei aquele este nome, meu coração alto gritou. Arre então, quando eu experimentei os gumes dos meus dentes, e terminei de escrever o derradeiro bilhete, eu estive todo tranquilizado e um só, e insensato resolvido tanto, que mesmo acho que aquele, na minha vida, foi o ponto e ponto e ponto (Rosa, 2001, p. 281).

A fundamentação dessas repetições, conforme Miketen (1982), consiste no mito da iniciação. O autor defende que não se dá de forma mecanizada a repetição, mas, sim, da forma de estrutura complexa, espelhando o critério qualitativo. Há outros autores que defendem não haver repetição no texto artístico, porque a repetição é

orientada por uma regra direcionada ao texto não-poético. Dessa forma, é defendido que a linguagem poética nega a repetição e afirma o efeito conotativo.

> Se, na linguagem corrente, a repetição de uma unidade semântica não altera a significação da mensagem e provoca, sobretudo, um efeito desagradável de tautologia ou de agramaticalidade (mas, de qualquer modo, a unidade repetida não acrescenta um sentido suplementar ao enunciado), o mesmo *não* se dá na linguagem poética. Nela, as unidades são não-repetíveis, ou, em outros termos, *a unidade não é mais a mesma, de forma a ser possível sustentar que, uma vez retomada, é já uma outra* (Miketen, 1982, p. 37, apud Kristeva, 1974, grifo nosso).

Assim, aquilo que poderia ser considerado como quebra de padrão lógico consiste em uma base conotativa. Hoisel (2006) menciona a existência dos paradoxos para expressar aquilo que não existe palavra para ser expresso:

> Mire veja o senhor tudo o que na vida se estorva, razão de pressentimentos. Porque eu estava achando que, se contasse, perfazia ato de traição. Traição, mas por quê? Dei um tunco. *A gente não sabe, a gente sabe*. Calei a boca toda. Desencurtamos os cavalos (Rosa, 2001, p. 114, grifo nosso).

Guimarães Rosa, tanto no conteúdo quanto na forma, foge à dicotomia. Miketen (1982) relembra que o lema do escritor é considerar como uma unidade a linguagem e a vida, em que a personalidade espelha o idioma. Assim como na vida há continuidade, a linguagem precisa se desenvolver de modo constante, pois o idioma consiste no caminho ao infinito. Conforme Miketen (1982), Guimarães Rosa tinha uma percepção aguçada do embrenhamento entre língua, literatura e vida.

> Meu cavalo era bom, eu tinha dinheiro na algibeira, eu estava bem armado.Virei, vagaroso. Meu rumo mesmo era o do mais incerto.Viajei, vim, acho que eu não tinha vontade de chegar em nenhuma parte. Com vinte dias de remanchear, e sem as trapalhadas maiores, foi que me encostei para o Rio das Velhas, à vista da barra do Córrego Batistério. Dormi com uma mulher, que muito me agradou — o marido dela estava fora, na redondeza. Ali não dava maleita. De manhã cedo, a mulher me disse! — Meu pai existe daqui a quarto-de-légua. Vai, lá tu almoça e janta. De noite, se meu marido não tiver voltado, eu te chamo, dando avisos. Eu falei! — Você acende uma fogueira naquele alto, eu enxergo, eu cá venho... Ela falou! — Ao que não posso, alguém mais avistando havia de poder desconfiar. Eu falei! — Assim mesmo, eu quero. Fogueira — uma fogueirinha de nada... Ela falou! — Quem sabe eu acendo... A gente sérios, nem se sorrindo. Aí, eu fui (Rosa, 2001, p. 115).

Essa citação mostra a relação entre língua, literatura e vida a partir da emersão na tecitura textual de um personagem "singular, territorializado linguisticamente, com uma história circunscrita espacial e temporalmente" (Hoisel, 2006, p. 71). Esse personagem, por meio da linguagem, vive nascendo e renascendo, como afirma Hoisel (2006), limpando as palavras das cinzas do cotidiano na busca pelo infinito.

Contudo, como afirma Coutinho (2013), a narrativa de Guimarães Rosa não abandona a direção racionalista. O sertanejo está tanto para a ordem mítico-sacral quanto para a lógico-racional e condena a hegemonia do racionalismo, pois este não pode perpetuar como o maior nível de realidade, segundo Coutinho (2013). Guimarães Rosa, assim, viabiliza possibilidades.

> sempre que se começa a ter amor a alguém, no ramerrão, o amor pega e cresce é porque, de certo jeito, a gente quer que

> isso seja, e vai, na ideia, querendo e ajudando; mas, quando é destino dado, maior que o miúdo, a gente ama inteiriço fatal, carecendo de querer, e é um só facear com as surpresas. Amor desse, cresce primeiro; brota é depois. Muito falo, sei; caceteio. Mas porém é preciso. Pois então. Então, o senhor me responda: o amor assim pode vir do demo? Poderá?! Pode vir de um-que-não-existe? (Rosa, 2001, p. 118).

As questões dicotômicas do racionalismo são derrubadas pelos marginalizados – "lúcidos em sua loucura, ou sensatos em sua aparente insensatez" (Hegel, 2006, p. 31). Desconstrói-se, então, a narrativa hegemônica da lógica do Ocidente e buscam-se possibilidades. Contestar o pressuposto lógico dicotômico, da vertente cartesiana, na procura por uma diversidade de percursos, consiste em um ponto fundamental da obra *Grande Sertão: Veredas.*

> Regional e universal, mimética e consciente de seu próprio caráter de ficcionalidade, "realista" e "antirrealista", ela é, por excelência, um produto do século XX, uma arte de tensões e relatividade e, ao mesmo tempo, a perfeita expressão do contexto de onde emerge, uma terra que só pode ser compreendida quando vista como um grande amálgama de culturas (Coutinho, 2013, p. 32).

Os sentidos, na concepção ampla, se assentam, de modo implícito, em bases como "a sensatez da mensagem, o caráter oculto do sentido, e, não obstante isso, a inteligibilidade" (Lopes, 1978, p. 3). Em relação à sensatez da mensagem, o autor afirma que o sentido do discurso é externo, colocando-se em uma dinâmica transcendente ao discurso, e que denominamos texto. Sobre o caráter oculto do sentido, o pesquisador apresenta que é como se "uma pluralidade de sentidos ocultasse um sentido

único" (Lopes, 1978, p. 3), contudo, com a prevalência da inteligibilidade, base de sentido.

Dentro da obra *Grande sertão: veredas*, a desordem consiste na redução das palavras para o sentido original como se acabassem de surgir para uma representação ideal. Segundo Hoisel (2006), o escritor Guimarães Rosa não se interessa na nuance instrumental do sistema verbal, e, sim, em sua recriação-fundação.

> Vou reduzir o contar! o vão que os outros dias para mim foram, enquanto. Desde que da rede levantei, com aquele peso anoitecido, amanhecido nos olhos. Tempo de minha vazante. A ver como veja: tem sofrimento legal padecido, e mordido e remordido sofrimento; assim do mesmo que ter roubo sucedido e roubo roubado. Me entende? Dias que marquei: foram onze. Certo que a guerra ia indo. Demos um tiroteio mediano, uma escaramucinha e um meio-combate. Que isso merece que se conte? Miúdo e miúdo, caso o senhor quiser, dou descrição. Mas não anuncio valor. Vida, e guerra, é o que é: esses tontos movimentos, só o contrário do que assim não seja. Mas, para mim, o que vale é o que está por baixo ou por cima — o que parece longe e está perto, ou o que está perto e parece longe (Rosa, 2001, p. 193 e 194).

A plena significação da obra se estabelece na linguagem dramática e trágica. O trágico como a determinação de uma desordem advinda de um ato transgressor, consoante Hoisel (2006). "É uma desordem com relação ao sistema anterior, mas é uma ordem em relação aos referenciais adotados no interior do discurso que se cria" (Hoisel, 2006, p. 73). Assim, a linguagem se revitaliza por meio do modo de ver o universo, tornando-se possível várias formas de organizar os elementos e suas relações, retomando a expressão.

> O discurso perturba porque ele é outro (que é, virtualmente, um oponente), e porque ele é, como o "outro", enigmático, constituindo um problema a resolver: na passagem do discurso ao texto conta-se, subjacentemente, uma narrativa que vai do não-saber ao saber. Ora, ser enigmático não quer dizer ser desprovido de sentidos, mas, pelo contrário, ter sentido demais – ser conotado – e escapar, assim, ao domínio: só posso dominar o que conheço; procurar o sentido do discurso é uma das maneiras pelas quais as pessoas manifestam um envergonhado desejo de dominação (Lopes, 1978, p. 3 e 4).

Esse desejo revela uma vontade de transformar algo, sendo que "a transformação final tem um caráter universal" (Bloom, 2001, p. 17). Guimarães Rosa nos auxilia na busca de sentidos do discurso para que haja reflexão e avaliação, conduzindo o leitor "à convicção de que a natureza que escreveu é a mesma que lê" (Bloom, 2001, p. 18 apud Emerson). *Grande sertão: veredas* possui uma base avaliativa e reflexiva, herança da condição humana e solta da perversidade do tempo. Assim, Riobaldo possibilita ser lido e faz a leitura de si mesmo a partir de um processo criador infinito.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa tem sido revisitada por vários estudiosos para a compreensão dos aspectos físico, geográfico, simbólico e metafísico. Contudo, o ponto em destaque das pesquisas referentes à obra se consolida na relação isomórfica entre o universo do autor ou do narrador-protagonista e o modo como esse universo é expresso, suscitando uma nova representação nessa conjuntura.

A utilização da palavra desnuda o relacionamento seara do sertão com a seara existencial dos indivíduos,

expandindo o sertão para área alargadas do mistério e da metafísica. Isso se nota na multiplicidade do termo sertão no enredo, que aparece na perspectiva artística, legal e política, por exemplo. Dessa forma, é preciso considerar concepções semióticas para compreender o arcabouço simbólico e de conhecimento que conduzam o leitor a hipóteses importantes. Contudo, vale ressaltar que é na linguagem e por meio dela, numa relação intrínseca, que se dá o entendimento de um texto literário no plano artístico complexificado. O plano de expressão se desenrola no plano se conteúdo pela linguagem, construindo uma informação.

REFERÊNCIAS

BLOOM, Harold. *Como e por que ler*. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

CÂNDIDO, Antônio. O homem dos avessos. *In: Tese e Antítese*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1964.

COUTINHO, Eduardo F. *Grande sertão:* veredas Travessias. Realizações Editora: São Paulo, 2013.

HOISEL, Evelina. *Grande sertão: veredas*: uma escrita biográfica. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2006.

LOPES, Edward. *Discurso, texto e significação***:** uma teoria do intérprete. São Paulo: Cultrix: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

MIKETEN, Antonio Roberval. *Travessia de Grande Sertão Veredas*. 2. ª ed. Ver. Brasília, Thesaurus Ed., 1982.

SANT'ANA, Afonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1975.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. 19 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. Diálogo com Guter Lorenz**.** *In:* Coutinho, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983. p. 62 – 97.

SOUSA, Patrus Ananias. Sertão**:** a forte palavra. In: Salles, Carlos Corrês (org.). *Nos sertões de Guimarães Rosa*. 1 ed. Curitiba, PR: CRV, 2011.



Este livro foi composto em Minion Pro 12/14,4 pela Editora Calêndula e impresso em outubro de 2025, São Paulo, sobre papel pólen bold 90g/m².