

IMAGENS DA
MULHER E DO
NORDESTE
NA LITERATURA
PARAIBANA

Marcelo Medeiros da Silva
Raimundo Mélo Neto Segundo
(Organizadores)

Marcelo Medeiros da Silva
Raimundo Mélo Neto Segundo
(*Organizadores*)

IMAGENS DA MULHER
E DO NORDESTE
NA LITERATURA PARAIBANA



Campina Grande-PB | 2024



Universidade Estadual da Paraíba
Prof^a. Célia Regina Diniz | *Reitora*
Prof^a. Ivonildes da Silva Fonseca | *Vice-Reitora*



Editora da Universidade Estadual da Paraíba
Cidoval Morais de Sousa | *Diretor*

Conselho Editorial

Alessandra Ximenes da Silva (UEPB)
Alberto Soares de Melo (UEPB)
Antonio Roberto Faustino da Costa (UEPB)
José Etham de Lucena Barbosa (UEPB)
José Luciano Albino Barbosa (UEPB)
Melânia Nóbrega Pereira de Farias (UEPB)
Patrícia Cristina de Aragão (UEPB)



Editora indexada no SciELO desde 2012



Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

Editora filiada a ABEU

EDITORA DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA

Rua Baraúnas, 351 - Bairro Universitário - Campina Grande-PB - CEP 58429-500
Fone: (83) 3315-3381 - <http://eduepb.uepb.edu.br> - email: eduepb@uepb.edu.br

Expediente EDUEPB***Design Gráfico e Editoração***

Erick Ferreira Cabral
Jefferson Ricardo Lima A. Nunes
Leonardo Ramos Araujo

Revisão Linguística e Normalização

Antonio de Brito Freire
Elizete Amaral de Medeiros

Assessoria Técnica

Carlos Alberto de Araujo Nacre
Thaise Cabral Arruda
Walter Vasconcelos

Divulgação

Danielle Correia Gomes

Comunicação

Efigênio Moura

Depósito legal na Câmara Brasileira do Livro - CDL

I31 **Imagens da mulher e do Nordeste na literatura paraibana [recurso eletrônico] / organização e apresentação de Marcelo Medeiros da Silva e Raimundo Mélo Neto Segundo. – Campina Grande : EDUEPB, 2024.**
334 p. ; 15 x 21 cm.

ISBN: 978-65-268-0025-6 (Impresso)
ISBN: 978-65-268-0029-4 (1.900 KB - Epub)
ISBN: 978-65-268-0024-9 (PDF)

1. Corpo Feminino na Literatura. 2. Mulher na Literatura. 3. Literatura Paraibana. 4. Literatura Nordestina. 5. Literatura Brasileira do Nordeste. I. Silva, Marcelo Medeiros da. II. Neto Segundo, Raimundo Mélo. III. Título.

21. ed. CDD B869

Ficha catalográfica elaborada por Lêda Diniz – CRB-15/1032

Copyright © EDUEPB

A reprodução não-autorizada desta publicação, por qualquer meio, seja total ou parcial, constitui violação da Lei nº 9.610/98.

SUMÁRIO

Apresentação	9
Capítulo 1 ENTRE MARIAS: AS REPRESENTAÇÕES DO FEMININO EM A BARRAGEM DA ESCRITORA PARAIBANA IGNEZ MARIZ Chrisllayne Farias da Silva Aldinida Medeiros	15
Capítulo 2 CABRA-MACHO SIM SINHÔ: UMA LEITURA DO ESTEREÓTIPO DA MASCULINIDADE VIRIL EM A BARRAGEM, DE IGNEZ MARIZ Raquel Araújo Luna	41
Capítulo 3 “LÁ EMBAIXO É SÓ O QUE SE FALA. HÁ MUITO TEMPO QUE EM CAMPINA NÃO SE VIA UMA COISA IGUAL. A MULHER DEU UM VERDADEIRO ESPETÁCULO”: CONSIDERAÇÕES SOBRE MARIANA, DE ERNANI SÁTYRO Márcia Kaenia da Silva Farias	63

<p style="text-align: right;">Capítulo 4</p> <p style="text-align: center;">ECOS DO TRÁGICO NA LITERATURA DE ASCENDINO LEITE: UMA PROPOSTA DE ANÁLISE- INTERPRETAÇÃO D'A PRISÃO</p> <p style="text-align: center;">Layze Mariana Tenório de Lima</p>	91
<p style="text-align: right;">Capítulo 5</p> <p style="text-align: center;">ESTEREÓTIPO E RUPTURA NA REPRESENTAÇÃO DA FIGURA FEMININA EM A PRISÃO DE ASCENDINO LEITE</p> <p style="text-align: center;">Daniel Rodas Ramalho Maria Simone Marinho Nogueira</p>	115
<p style="text-align: right;">Capítulo 6</p> <p style="text-align: center;">UMA POESIA DO CORPO E DO DESEJO: CONSIDERAÇÕES SOBRE A LÍRICA DE IRENE DIAS CAVALCANTI</p> <p style="text-align: center;">Marcelo Medeiros da Silva Roberta Thamirys Temoteo Rodrigues Raimundo Mélo Neto Segundo</p>	139
<p style="text-align: right;">Capítulo 7</p> <p style="text-align: center;">A CRUCIFICAÇÃO DO DIABO E A TRAVESSIA PELO NORDESTE BRASILEIRO</p> <p style="text-align: center;">Karoliny Medeiros Urbano</p>	169
<p style="text-align: right;">Capítulo 8</p> <p style="text-align: center;">CAMINHOS TORTUOSOS: A CONDIÇÃO DAS MULHERES EM A CRUCIFICAÇÃO DO DIABO, DE NEVINHA PINHEIRO</p> <p style="text-align: center;">Hiago Trindade</p>	191

<p style="text-align: right;">Capítulo 9</p> <p style="text-align: center;">AS IMAGENS DE NORDESTE EM <i>DANAÇÃO EM TERRA QUENTE</i>, DE ESMERALDO BRAGA Priscila Marcela Marques de Lima Marcelo Medeiros da Silva</p>	213
<p style="text-align: right;">Capítulo 10</p> <p style="text-align: center;">À SOMBRA DO PODER DO PATRIARCA: A CONDIÇÃO FEMININA EM <i>O MEU MUNDO É ASSIM</i>, DE EZILDA MILANEZ BARRETO Raimundo Mélo Neto Segundo Marcelo Medeiros da Silva</p>	235
<p style="text-align: right;">Capítulo 11</p> <p style="text-align: center;">REQUENTANDO O TACHO DO MELAÇO: RESGATE REGIONALISTA EM <i>CARRO DOCE</i>, O ROMANCE DAS LIGAS CAMPONESAS Ewerton José de Medeiros Torres</p>	259
<p style="text-align: right;">Capítulo 12</p> <p style="text-align: center;">“LUGAR DE MULHER É NA LUTA”: AS IMAGENS DE MULHER NO ROMANCE <i>CARRO DOCE</i>, DE ROMEU DE CARVALHO Izabela Cristina de Lima Silva</p>	285
<p style="text-align: right;">Capítulo 13</p> <p style="text-align: center;">TERRITÓRIO EM CONFLITO: IMAGENS DO NORDESTE NA OBRA <i>JOANA DOS SANTOS</i>, DE IVAN BICHARA Cleiton da Silva Duarte Lira Nascimento Antônio Carlos de Melo Magalhães</p>	307
Sobre os organizadores	327
Sobre os/as autores/as	329

APRESENTAÇÃO

A presente coletânea reúne artigos que são decorrentes das leituras e debates realizados no componente curricular *Literatura Brasileira do Nordeste* do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI) da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Trata-se de um componente que visa ao estudo da literatura nordestina que fundamenta processos de identidade e de cidadania em níveis regional e nacional. Nesse sentido, a sua existência se nos afigura como um gesto político não só para pensarmos as estratégias de pertencimento e as representações identitárias que têm como foco a regionalidade, mas também para refletirmos sobre a tradição que referendamos ou contra a qual podemos vir a nos insurgir.

Nos semestres em que o ministramos, fizemos um recorte que priorizou o estudo, a leitura e a reflexão sobre um conjunto de obras pertencentes à literatura paraibana. Essa escolha foi também política e é derivada de certo incômodo, percebido em nosso exercício docente, quanto ao pouco trânsito que as obras de escritores(as) paraibanos(as) têm seja na educação básica, seja no ensino superior. As exceções, no entanto, só confirmam a regra que, infelizmente, é esta: um desconhecimento da produção literária em solo paraibano ou um conhecimento pouco difuso que, ainda assim, fica restrito a um grupo seletivo, ou melhor, tão seletíssimo que nem chega a ser de domínio do grande público, restringindo-se, muitas vezes, aos intramuros das próprias universidades, das academias de Letras ou de grupos de aficionados pelo tema.

Por isso, o *corpus* escolhido para estudo ao longo dos semestres 2023.1 e 2024.1 foi composto por obras de um passado recente que ficaram a passos largos das instâncias de legitimação, como a academia ou a crítica local, e não receberam a devida acolhida. Ao procedermos assim, de certa forma, estávamos atendendo ao chamado do crítico Gilberto Mendonça Teles, que, há bastante tempo, já vinha cobrando das universidades públicas o compromisso com o conhecimento sobre a produção literária regional:

[...] Ora, no momento em que a Universidade brasileira se encontra inteiramente dedicada à verticalização do seu ensino, promovendo a expansão dos seus cursos de Aperfeiçoamento, de Especialização, de Mestrado e de Doutorado, não resta dúvida de que o lugar de produção de uma História Literária que responda às exigências científicas da atualidade está forçosamente ocupado pelo saber universitário. Compete às universidades brasileiras o levantamento do material regional, a sua interpretação e o seu relacionamento com o *corpus* já consagrado do que se denomina Literatura Brasileira. Mas esse estudo deve ser feito à luz das teorias mais recentes, se não, o lugar da história acaba se transformando na estória do lugar, regionalizando-se e perdendo o seu lugar de ligação com a universalidade dos fenômenos da cultura nacional (Teles, 1980, p. 41).

Enunciadas em outro tempo, em outra situação discursiva, as palavras acima continuam, porém, bastante atuais, principalmente quando sabemos o pouco relevo que a produção literária paraibana tem como objeto de investigação científica em nossas próprias universidades. Não é que inexistam trabalhos sobre a produção local. Eles existem, mas são exíguos e, em razão disso, não dão conta da dimensão e do valor que as obras e seus(as) autores(as) têm dentro

do microssistema literário paraibano¹. É preciso, pois, conhecer mais amiúde essa produção, inclusive para que ela possa ser reeditada, se for o caso, e chegar aos(às) leitores(as) do tempo presente².

Assim, pautando-nos nas palavras de Gilberto Mendonça Teles, acreditamos que está mais do que na hora de as universidades públicas paraibanas, em uma ação que vise ao aprofundamento do conhecimento de nossa memória cultural, empreenderem ações que possibilitem o resgate de obras que, certamente, podem ser imprescindíveis na compreensão de nossa cultura, de nossos valores, de nossas formas de ser e existir. Entretanto, ainda que seja um truísmo, é preciso dizer que o conhecimento de nossa memória cultural, via literatura, só pode acontecer se a nossa produção literária for lida e não apenas por leitores especializados. E o espaço privilegiado para que haja essa circulação não pode ser outro senão o da sala de aula tanto do ensino básico quanto do superior.

Advogar a favor da presença da produção literária local em ambas as instâncias de ensino não é uma ação movida pelo desejo

-
- 1 A título de ilustração acerca do pouco conhecimento sobre a literatura paraibana e o apagamento dos textos de escritores(as) paraibanos(as), remetemos o(a) leitor(a) à leitura da pesquisa de mestrado de Jeniffer Ferreira dos Santos, intitulada "A literatura paraibana na sala de aula: caminhos e descobertas para a formação de leitores literários em uma turma do 9º ano do ensino fundamental", que nasceu, justamente, do incômodo da pesquisadora em constatar essa ausência da produção local nas práticas de leitura no interior da escola básica e, em certa medida, no ensino superior.
 - 2 Para não sermos injustos nas afirmações que fazemos, é preciso destacarmos o papel do crítico literário Hildeberto Barbosa Filho, que tem lido sistematicamente a produção literária do passado e do presente e publicado livros sobre o assunto. Ainda assim, parece-nos que a circulação de suas obras fica restrita a um público muito específico composto por amigos, professores universitários e alguns interessados na produção do referido crítico. Além disso, merece destaque também o Grupo de Pesquisa em Literatura Paraibana da Universidade Federal de Campina Grande, o qual, cadastrado no diretório do CNPq, tem reunido pesquisadores(as) em torno das "inquietações sobre a inexistência de publicações com abordagens mais verticalizadas a respeito da literatura contemporânea da Paraíba, e desejos de dar visibilidade a determinados autores e obras do passado recente que não tiveram, por parte da academia ou da crítica local, a devida acolhida". Como resultado das pesquisas do grupo, foi lançado o livro *Literatura Paraibana: múltiplos olhares* (2020).

da inclusão pela inclusão simplesmente, como se estivéssemos possuídos por certo sentimento bairrista. Nossa postura guia-se pelo compromisso com a nossa memória cultural no cenário literário local. Cremos que para cumprir esse intento a sala de aula revela-se um *locus* mais que privilegiado porque podemos junto com os(as) alunos(as) avaliar a produção paraibana, conhecer as obras e escritores(as) mais sistematicamente, confrontá-los(as) com textos de outras regiões, estabelecendo os mais diversos diálogos culturais.

Nesse sentido, a presente obra oferece um conhecimento relevante sobre a nossa produção local, e pode nortear o trabalho pedagógico de muitos(as) docentes em sala de aula com as obras literárias que são o escopo de cada um dos capítulos aqui apresentados, uma vez que, como já o dissemos, os autores e autoras paraibanos(as) não fazem parte do rol dos textos que são escolhidos para leitura e análise nos componentes de literatura ofertadas em nossas universidades nem na escola básica, que, comumente, se guiam por um paradigma que ainda tende à valorização do cânone da literatura brasileira, dando pouco relevo aos cânones locais.

As obras sobre as quais se voltaram os autores e autoras desta coletânea envolvem um arco temporal que vai da década de 1930 até a de 1990 do século passado. Assim, o(a) leitor(a) encontrará texto sobre *A barragem* (1937), de Ignez Mariz, provavelmente, a primeira mulher a publicar um romance em solo paraibano, *Mariana* (1957), de Ernani Sátyro, *A prisão* (1960), de Ascendino Leite, *Eu mulher, mulher e Lirerótica*, de Irene Dias Cavalcanti, *A crucificação do diabo* (1978), de Nevinha Pinheiro, *Danação em Terra Quente* (1981), de Esmeraldo Braga, *O meu mundo é assim* (1983), de Ezilda Milanez Barreto, *Carro Doce* (1986), de Romeu de Carvalho, e *Joana dos Santos* (1995) de Ivan Bichara.

Diante desse *corpus*, cada autor(a) procurou investigar, a partir da leitura de *A invenção do Nordeste*, de Durval Muniz de Alburquerque Júnior, as imagens de Nordeste ou de Mulher presentes na obra que lhe coube analisar, já que a produção imagético-discursiva sobre o Nordeste era o outro recorte de *Literatura Brasileira do Nordeste*. A escolha dessa temática confere à presente coletânea

certa unidade e o(a) leitor(a) terá a oportunidade de conhecer como um mesmo tema recebe tratamento diverso, ou não, em um conjunto de obras produzidas por autores e autoras pertencentes a um mesmo recorte geográfico: o cenário literário paraibano.

Assim, esperamos que o presente livro, a partir do estudo de obras de autores e de autoras não canônicos, possa despertar o interesse de um público maior e, assim, venha a contribuir para que esses autores e autoras, assim como suas obras, tenham a possibilidade de “emergir do limbo em que se encontram, inserindo-se, portanto, no palco do debate vivo das ideias, ao mesmo tempo em que devemos ajustá-los, em sua significação, aos limites do processo histórico” (Barbosa Filho, 2001, p. 15).

Por fim, reiteremos que, ainda que se afigure como um gesto tardio, voltar a esses(as) escritores(as), ler suas obras, analisá-las e oferecê-las a novos leitores(as) é uma forma de reparar a falta de reconhecimento que muitos deles(as) tiveram quando vivos(as). Em alguns casos, é também ratificar o reconhecimento que, em vida, tiveram, mas que não foi o suficiente para resistir ao silêncio que paira sobre seus nomes e obras. De uma forma ou de outra, um ou outro gesto estão movidos pelo mesmo sentimento: o reconhecimento do valor da produção desses(as) artistas e a importância deles(as) para a compreensão de nossa cultura local. Assim, esperamos ampliar os estudos sobre a produção literária paraibana a partir de um material de qualidade que pode, inclusive, nortear as práticas de leitura dos docentes, já que, não custa reiterarmos, nos tradicionais livros didáticos, historiografias literárias, são poucas as abordagens sobre autores e autoras paraibanas.

Monteiro, Remígio, Paraíba, 2024

Marcelo Medeiros da Silva
Raimundo Mélo Neto Segundo

REFERÊNCIAS

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

BARBOSA FILHO, Hildeberto. *Arrecifes e lajedos: breve itinerário da poesia na Paraíba*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2001.

TELES, Gilberto Mendonça. *Introdução à crítica histórica*. *Revista Tempo Brasileiro*, 60, 40-50. janeiro-março, 1980.

DANTAS, Aloísio e RODRIGUES, Rosângela. *Literatura Paraibana: múltiplos olhares*. Locomotiva, 2020.

Capítulo 1

ENTRE MARIAS: AS REPRESENTAÇÕES DO FEMININO EM A *BARRAGEM* DA ESCRITORA PARAIBANA IGNEZ MARIZ

Chrisllayne Farias da Silva
Aldinida Medeiros

INTRODUÇÃO

A produção literária enquanto objeto de análise e compreensão acerca da manifestação social e política de uma época não se esgota e nem diminui com o passar dos anos, ao contrário, há uma intensificação no resgate de tais produções como forma de, também, recuperar o contexto sócio-histórico em que essa produção se insere. É neste sentido que a literatura funciona como uma instituição social e política perpassada por diferentes relações de poder (Schmidt, 1999).

É neste sentido que as primeiras inscrições acerca da sociedade expõem modelos de comportamentos, principalmente no que se refere à questão da mulher e as temáticas que a circundam. A questão do casamento, como destino do feminino, atribui às mulheres identidades tidas como verdadeiras e imutáveis: esposa, mãe, sedutora, bela, “verdadeira mulher” (Swain, 2000), posições que refletem valores sedimentados há séculos, principalmente na sociedade burguesa. É, pois, advinda desta sociedade que muitas

obras literárias surgem e servem como registro dos modos como socialmente homens e mulheres foram instados a agirem e como lhes foram facultados ou interditados espaços e mobilidade.

É a partir de tais representações femininas e masculinas que algumas identidades são fixadas, no sentido de compreendê-las enquanto uma forma de aprisionamento do sujeito e de suas subjetividades. É por meio disso que o dispositivo *identidade* surge para controlar tudo aquilo que foge da ordem (Landowski, 2002). Percebe-se a ideia de identidade enquanto uma forma de controle, seja a partir da raça, classe ou gênero.

E é a partir da verossimilhança presente nas representações literárias que essas formas de controle acontecem. Destacamos o cânone como um meio de conduta dessas identidades. Para Kothe (1997), o cânone literário é estruturado a partir de um aparato ideológico que busca mascarar a própria ideologia: de que o critério para o integrar é sempre o artístico, mas, em contrapartida, as pessoas que não o integram são ausentes das características obrigatórias: ser homem, elitista e branco. Neste sentido, a história dita como oficial e o cânone atuam como redes de colaboração em favor de uma determinada ideologia, em que as relações de gênero também são relações de poder, as quais influenciam decididamente o lugar em que o sujeito ocupa no meio social, político e literário.

É somente com o avanço do feminismo e do surgimento da crítica feminista literária que a escrita de autoria feminina começa a ganhar espaço, ampliando o que chamamos de cânone da margem. No que se refere ao cenário brasileiro, destacamos o século XIX, em que os atos da primeira onda do feminismo começaram a surgir e mulheres lutaram por dois principais direitos básicos: ler e escrever. Muzart (2001) nomeia tal acontecimento como um feminismo incipiente, tendo em vista que as primeiras manifestações da literatura de autoria feminina representam esse rompimento através da saída do espaço do lar para a busca pelo espaço literário; abrindo escolas, publicando livros, entre outros

aspectos, mas que aconteceram de forma ainda acanhada em certo sentido:

No século XIX, as mulheres que escreveram, que desejaram viver da pena, que desejaram ter uma profissão de escritoras, eram feministas, pois só o desejo de sair do fechamento doméstico já indicava uma cabeça pensante e um desejo de subversão. E eram ligadas à literatura. Então, na origem, a literatura feminina no Brasil esteve ligada sempre a um feminismo incipiente. (Muzart, 2003, p. 267).

É a respeito disso que Silva (2018), a partir de um levantamento bibliográfico e historiográfico, revela que as mulheres, por meio do acesso à escrita, usaram desse espaço para representar e autorrepresentar as condições femininas. Acessar tais escritos é possibilitar a reescrita da história dita 'oficial', compreendendo de qual forma essas mulheres, por detrás da cortina, se posicionam contra ou a favor dos papéis de gênero/sexo da sociedade da época.

Em se tratando da produção literária de autoria feminina na Paraíba, ainda conforme Silva (2018), há certo desconhecimento dessa produção local, com exceção de autores que se tornaram conhecidos nacionalmente, também com influência do trabalho da crítica, que tende a supervalorizar o que já está conhecido e lançado na mídia. É somente a partir de 1920 que surgem, na Paraíba, as primeiras publicações de autoria feminina, ganhando um espaço ainda maior na década de 90 com a circulação de duas importantes coletâneas intituladas *Autores Campinenses* e *Autores Parahybanos* (Campos Júnior, 2015).

Durante essa década a Editora A União, a partir do lançamento da Biblioteca Paraibana, publica a segunda edição de *A Barragem* da escritora Maria Ignez da Silva Mariz, uma das primeiras mulheres paraibanas a se formar em pedagogia, sendo a responsável por abrir caminhos para as suas congêneres, pois também foi primeira

mulher a desquitar-se na cidade interiorana de Sousa, na Paraíba. Ignez Mariz rompe com o silêncio instaurado acerca do gênero feminino na literatura paraibana, quando traz nas linhas de sua escrita a construção e representação do feminino, em um cenário majoritariamente masculino, a partir de seu único romance. Também é a responsável por romper com a estrutura elaborada pela ordem patriarcal em que estava inserida, por ter visibilidade na época, através da sua participação na publicação de jornais e revistas, com as reportagens na luta pela emancipação feminina e do seu engajamento em prol da educação sexual.

É no seu romance que Ignez Mariz traz à cena vieses e situações vivenciadas pelas mulheres em um espaço conservador, sendo a construção das barragens no agreste paraibano, controlado pela força masculina. É uma escritora que, facilmente, poderia figurar, no cenário literário paraibano, como um dos principais nomes do romance de 30, destacando-se na tradição regionalista da prosa brasileira. Entretanto, ela não aparece na historiografia paraibana tampouco suas obras tornam-se leituras obrigatórias nos manuais de literatura, por exemplo, do ensino médio, como destaca Campos Júnior (2021). Essa exclusão se deve, a nosso ver, a aspectos externos à construção do texto e está assentada em questões que envolvem, sobretudo, as relações de gênero.

Nessa perspectiva, nosso trabalho tem o objetivo de analisar e interpretar o romance *A Barragem* de Ignez Mariz, compreendendo como se dá a representação do feminino na obra. Em um primeiro momento, visamos compreender a escrita de autoria feminina de Ignez Mariz, a partir da relação com a obra e a crítica. No segundo momento, investigamos como se dá a construção das personagens romanescas, partindo de duas principais representações: Mariquinha que transmite a imagem da “esposa-mãe” e “verdadeira mulher” nos padrões estabelecidos para a época, e Maria dos Remédios, que traz a imagem de uma jovem que rompe com as convenções sociais.

NOTAS SOBRE MARIA: IGNEZ MARIZ, ENTRE A BIOGRAFIA E A CRÍTICA LITERÁRIA

É principalmente por romper, em certa medida, com os papéis de gênero que Ignez Mariz e sua obra são mal recebidas por uma parcela¹ de críticos da época, influenciando até hoje em um certo silenciamento acerca dessa produção “promissora”. Octávio Tarquínio de Souza foi jornalista e funcionário público e um “católico, mas não muito sectário” (Camargo, 2001, p. 534) responsável por assinar o rodapé *Vida Literária* indexados ao periódico carioca *O Jornal* (Serrano, 2018). Ele publicou em agosto de 1937, logo após o lançamento do romance de Ignez Mariz, o seu questionamento acerca da ausência de autenticidade no romance regionalista, julgando-o artificial (Camargo, 2006):

Dotada de sólidas qualidades de escritora e romancista, essa senhora, que agora estréia com um romance passado no Nordeste, *sacrificou o seu livro escolhendo um tema que está na moda, mas não nas suas cordas. É verdade que a senhoras se deve sempre perdoar o querem seguir a moda, ainda que literária.* (Souza, 1937, p. 3, grifos nossos)

A partir do trecho, nota-se que a opinião do crítico não se refere, especificamente, a uma percepção da estrutura interna à obra: construção de personagens, enredo, narrativa, entre outros aspectos. Trata-se de uma opinião baseada na ironia² interligando

-
- 1 A partir da leitura do suplemento *Letras e Artes*, e dos trechos de análise selecionados pelo crítico A. Casemiro da Silva, publicado em 1952, é possível notar que outra parte dos críticos literários chegam a tecer comentários mais complexos acerca da construção da personagem romanesca, indagando que o romance tem características de obra fôlego, mas ao tratar da escrita de Ignez Mariz, enquanto mulher, utiliza de termos como “delicada”, “sensível”.
 - 2 Afirmado existir uma certa ironia ao relacionar a moda à escrita feminina, José Campos Júnior (2021) analisa como a categoria *gênero* contribui para o biopoder,

a escrita das ‘senhoras’ à moda. De acordo com Octávio Tarquínio, deve-se perdoar tal aspecto por se tratar de uma escrita menos importante, de uma senhora, além de que o assunto do regionalismo não pertence as “suas cordas”, deixando também a entender que tal temática pertence a autores como José Américo de Almeida, José Lins do Rego e Graciliano Ramos. Por isso, para o referido crítico, a escritora paraibana tende a sacrificar o seu livro por escolher algo somente pelo modismo, como normalmente fazem as senhoras, segundo o crítico. Concordando com a opinião desfavorável e carregada de um machismo explícito, Luís Gonçalves Bueno de Camargo, em sua tese intitulada *Uma História do Romance Brasileiro de 30*, afirma que *A Barragem*:

É um romance *anódino*, que até certo ponto quer elogiar o povo paraibano, não faltando a exaltação explícita à figura do Ministro da Viação, ninguém menos que o paraibano José América de Almeida. *E aí está um problema talvez maior do que o da queda de qualidade das obras dos grandes nomes do romance social*, apontado por Graciliano: *a ausência de novos autores que acrescentassem algo às experiências já feitas de romance proletário*. A produção aumentara, a indústria editorial ia abastecendo o mercado, mas já ficava difícil distinguir um autor do outro [...]. Se se pensa que quantidade e indefinição vêm juntas nesse momento, não é difícil imaginar a confusão que se cria, *a dificuldade em perceber quais são os novos autores que podem ter alguma coisa para dizer*. (Camargo, 2001, p. 535, grifos nossos).

a partir de uma breve análise deste comentário. Para o pesquisador, os aspectos julgados pelos críticos e que dão forma à sua análise da obra de Ignez Mariz se devem a questões sociais, econômicas, culturais, e principalmente de gênero.

O pesquisador traz como comparação³ a obra *O Amanuense Belmiro* (1937) do escritor mineiro Cyro dos Anjos, destacando-o como um sucesso, enquanto caracteriza o romance de Ignez Mariz como uma obra sem muita importância, tendo em vista que, conforme as opiniões dos críticos, não há nada de novo, além de trazer apenas elogios aos paraibanos e à figura de José Américo de Almeida, como clara exaltação⁴.

A forma como *A Barragem* é analisada pelo crítico é como se a romancista nada tivesse a dizer e/ou acrescentar acerca do aspecto social, entretanto, em alguns momentos, parece figurar que não tenham realizado uma leitura profunda e completa da obra, que, além de integrar o regionalismo de 30, é utilizada pela escritora como pano de fundo para trazer um aspecto que pareceu não importar aos críticos: a imagem de um Nordeste trazido pelas vozes de mulheres. Seria o protagonismo feminino, em um espaço majoritariamente masculino, responsável por causar incômodo aos críticos literários?

Podemos encontrar o caminho dessa resposta, em Woolf (2014), que, ao se questionar sobre o lugar da mulher como escritora, discute sobre as dificuldades das mulheres para expressarem o pensamento através da escrita, sem serem recebidas com indiferença. Este é o caso de Ignez Mariz a partir das visões de alguns críticos da época, assim como outras mulheres que procuram sair do lugar pré-determinado e ocupar espaços considerados dos homens.

3 A comparação da obra paraibana com produções que integram o eixo Rio/São Paulo/Minas só comprova o que Muzart (1995) afirma em *A Questão do Cânone*, isto é, que essa é uma das questões que mais corroboram o cânone, uma vez que, sendo escritor e vivendo nessas regiões, isso contribui para tornar-se influente entre professores da pós-graduação, críticos literários, redatores e resenhistas de jornais. Enquanto a produção popular, sertaneja ou produzida por mulheres, indígenas e negros é colocada à margem.

4 José Américo de Almeida, durante a presidência de Getúlio Vargas, foi nomeado ministro da Viação e obras públicas até o ano de 1935, depois se candidatou e foi eleito pelo Senado da Paraíba. No livro, não encontramos essa clara exaltação citada pelo pesquisador; há apenas uma referência à atividade do ministro, no que se refere a construção do hospital e do livro.

Para Woolf, a mulher necessita de dinheiro e um teto todo seu para escrever ficção, mas isso também implica o acesso ao conhecimento, o que foi negado durante muito tempo ao sexo feminino.

Não é somente no espaço literário que Ignez Mariz foi criticada e questionada, mas também em sua vida pessoal ao considerar que ela é responsável por romper com diversas formas de controle acerca do feminino. “Independente, socializante, feminista, sem muitas papas na língua” (Nóbrega *apud* Mariz, 1994, s/p), rompeu com as estruturas do patriarcado desde a sua formação: teve acesso à escola, desenvolvendo-se na escrita; é uma das poucas mulheres do seu tempo a ter uma formação, tornando-se professora na Escola Técnica Federal⁵. Casou-se duas vezes, e foi a primeira mulher a pedir o desquite na região de Sousa (Paraíba), “provou sem querer o maior escândalo na Cidade Sorriso. Afinal, era o primeiro desquite no burgo sertanejo, e logo com uma Mariz” (Nóbrega, 1994, s/n).

Além disso, a escritora também foi a responsável por desenvolver trabalhos educativos, durante a candidatura política do coronel, médico e seu pai Antônio Marques da Silva Mariz, alfabetizando crianças e adultos das camadas populares do interior paraibano. A sua preocupação também esteve direcionada à educação sexual da juventude, principalmente para o conhecimento acerca da gravidez.

Conforme apontado por Silva (2018), Ignez Mariz desenvolveu um feminismo nos limiares da época, antes mesmo do movimento ter surgido na Paraíba, considerando o seu engajamento político e social através da sua participação na publicação de revistas e jornais, “a lutar em prol da emancipação feminina, o que passava, necessariamente, pelo direito à educação e ao trabalho” (Silva, 2018, p. 92). Também foi responsável por desenvolver uma campanha para criação de bibliotecas municipais no alto sertão paraibano (Ehrich, 2009).

5 Algumas das informações aqui presentes foram extraídas do livro *Dicionário Literário da Paraíba* organizado por Idelette Muzart Fonseca dos Santos (1994) e publicado pela Função Casa de José Américo.

Ignez Mariz tinha um enorme compromisso com os injustiçados, mesmo sendo integrante da elite burguesa paraibana e sendo filha de um chefe político e médico. Até o seu falecimento comprova esse engajamento da escritora e sua preocupação com os desvalidos socialmente. Ela foi vítima de uma experiência malsucedida, em 1952, no Rio de Janeiro, quando intencionava colher informações para o seu próximo livro, decidiu entrar como indigente para se internar no hospital na busca por uma cirurgia das amígdalas — mesmo não sendo vítima de tal problema —, faleceu na mesa de cirurgia, com a falta de oxigênio, aos 47 anos (Nóbrega, 1994). Como forma de reconhecimento, por ser uma das primeiras mulheres escritoras da Paraíba, além de professora e jornalista, passou a ocupar a cadeira de número 35 no Instituto Histórico e Geográfico Paraibano, além de ter ingressado na Academia Paraibana de Letras.

ENTRE A MANUTENÇÃO E A RUPTURA, A CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS MARIQUINHA E MARIA DOS REMÉDIOS

A *Barragem* teve sua primeira edição em 1937 publicada pela editora José Olympio, importante casa editorial brasileira. É uma obra que marca o regionalismo de 1930 na Paraíba, principalmente por trazer informações importantes sobre a sociedade paraibana nas primeiras décadas do século XX. Narra a história da construção do açude de São Gonçalo, distrito do município de Sousa. A partir desse acontecimento, Maria Ignez traz temáticas referentes à seca de 1932, à vida de Zé Marianno e Mariquinha, à condição precária e ao cotidiano dos trabalhadores, à questão política e econômica que envolve a construção dos açudes, a desigualdade social escancarada.

São diversos e ricos os aspectos abordados na obra, não se limitando ao cenário da seca, mas utilizando-o como cenário para trabalhar questões que ainda não eram trazidas no romance regionalista de autoria masculina, como a questão da representação feminina a partir da problematização dos papéis de gênero e o

lugar figurado pela mulher na convenção social, o assédio, a independência feminina a partir do acesso aos estudos e ao trabalho, entre outras temáticas.

Como núcleo da trama, tem-se a família de Mariquinha e Zé Marianno, que, ao longo da história, recebe algumas progressões no trabalho de acompanhamento do serviço dos “cassacos”, passando a administrador, pela sua competência, mas, também por saber ler. Trata-se, portanto, de um romance que traz para sua cena a questão do analfabetismo, revelada como uma preocupação da escritora enquanto pedagoga que foi. O que se pode depreender disso, por exemplo, é que, ao passo que o romance representa uma realidade factual da época, por meio de alguns personagens analfabetos, como Mariquinha, por exemplo, configura-se, também por sua voz narrativa, uma reivindicação pelo ensino escolar, apresentado criticamente como precário. (Pereira, 2020, p. 28).

Ignez Mariz, através da sua própria formação e dos projetos sociais em que esteve envolvida, como a construção das bibliotecas municipais e a responsabilidade pela publicação nas revistas e jornais, já demonstrava uma preocupação social, considerando o próprio ambiente em que viveu. No entanto, para a autora, a emancipação feminina perpassava por dois importantes fatores: o acesso à educação de qualidade e ao trabalho (Silva, 2017). Em diversos momentos da narrativa, o aspecto da leitura é abordado como um fator importante para o crescimento pessoal e profissional, como uma forma de tornar-se independente e conseguir melhores oportunidades de vida tanto para os homens, como prova, dentro da narrativa, a ascensão de Zé Marianno, quanto para as mulheres, como é ilustrado pela personagem Maria dos Remédios.

Como o próprio título da obra expõe, a narrativa tem como foco temático a construção da barragem em São Gonçalo, distrito

do município de Sousa, localizado no alto sertão paraibano. É nesse espaço que vivem Zé Marianno e Mariquinha com seus filhos, uma família de retirantes que sobreviveu à grande seca. Zé Marianno é um dos operários responsáveis pela construção da barragem, e Mariquinha é a sua esposa, responsável pelo espaço doméstico e familiar, também costura roupas da vizinhança para complementar a renda.

Embora seja analfabeta, recorrendo sempre ao seu marido ou às vizinhas para ler as cartas recebidas do seu irmão e da sua filha quando esta viaja a Recife, Mariquinha demonstra querer melhores condições de vida para a sua filha Maria dos Remédios. No decorrer da narrativa, o irmão de Mariquinha, ao vir de Recife, constrói uma mentalidade mais aberta, incentivando os pais a permitirem que a sobrinha viaje, faça curso, consiga um trabalho igual às primas dela. Entretanto, Zé Marianno se mostra um pai machista e conservador, desejando para a filha apenas um casamento.

Ao analisar a condição da mulher na sociedade de classes, Safiotti (1976) afirma que inviabilizar que as mulheres possuam independência econômica é impedi-las de ocupar a posição de controle da família, como provedora dos bens. Sendo assim, para que essa estrutura patriarcal e machista se perpetue, “impõe-se a manutenção da mulher na condição de dependente economicamente do marido. Eis por que são invocadas como razões suficientes da permanência da mulher no lar a preservação da honestidade do sexo e as obrigações do marido” (Safiotti, 1976, p. 54). Essa estrutura se mantém a partir da personagem Mariquinha:

A mulher mira o corpo estropiado que lhe descança nas pernas, *inconscientemente satisfeita de depender de um homem, e orgulhosa, como toda femea que possui macho possante [...] Mariquinha, no que pôde ser, é a copia decalcada do marido. Zé disse, Zé aconteceu. Até quando lhe perguntam a idade dos filhos fica dependurada nos lábios de Ze [...] A mulher faz como sempre, com trabalho meticoloso, tudo*

que é para ser feito. *Bota o jantar, ensina a reza a meninada, deita-a, vae ella própria descansar numa rêdinha*". (Mariz, 1994, p. 13-128, grifos nossos).

A descrição do narrador representa uma crítica implícita à situação vivenciada por essa personagem, e as falas de Mariquinha demonstram um teor conservador. A personagem parece se orgulhar da situação, revelando a admiração em torno de Zé Marianno como uma figura imponente. Enquanto ele se encontrava no espaço público, considerando a sua posição de um operário responsável pela construção do açude, Mariquinha, enquanto mulher, se encontrava no espaço privado do lar, responsável pela boa criação dos filhos, pela arrumação da casa, lavagem das roupas e preparação da comida para quando Zé Marianno chegasse da fábrica,

A divisão de trabalho entre o masculino e o feminino sempre foi realizada para inserir o homem no lugar de “chefe” e a mulher como assujeitada a essa condição. Essa estrutura se fortaleceu ainda mais na transição do feudalismo para o capitalismo, conforme afirmam Safiotti (1976) e Federeci (2016). O trabalho reprodutivo e a atividade realizada no espaço doméstico são naturalizados como vocações naturais destinada às mulheres, excluindo-as de ocupações assalariadas, como o caso de Mariquinha que se dedica inteiramente para o espaço interno, enquanto o Zé Marianno pode acumular o capital e ocupar espaços de privilégio nos locais públicos (Federeci, 2016), já que, ao longo do enredo, ele recebe promoções no trabalho para subir de cargo, tornando-se feitor, apontador e até fiscal das obras.

O casamento entre Zé Mariano e Mariquinha foi realizado contra a vontade dos pais, e desde os dezesseis ela engravida do esposo, chegando a ter treze filhos, destes, apenas seis homens vingaram, junto a Maria dos Remédios. Na descrição acima, pela perspectiva do narrador, é possível evidenciar um certo tom de denúncia e crítica à posição que a mulher ocupa na sociedade e até a própria

questão do casamento enquanto uma instituição de opressão para o feminino.

Para grande parte da sociedade, de acordo com Beauvoir (1967), o matrimônio ainda é visto como o único destino para as mulheres, enquanto para os homens, são diversas as possibilidades para além da relação matrimonial. Além de ser a mulher, a necessitada deste “amor”, também é ela que deve demonstrar toda autoridade a ele. Portanto, “o eu [da mulher] é constituído para outrem, por outrem [...] cativando seu senhor, ele envolve em si todas as virtudes que o outro detém [...] aniquilar-se diante de outrem, é realizar outrem em si e para si ao mesmo tempo” (Beauvoir, 1967, p. 86). É o que representa Mariquinha, que, mesmo se encontrando em momentos difíceis, faz as vontades de Zé Mariano, mostrando-se sempre disponível para atender aos seus chamados, seja na hora do sexo ou nos afazeres de casa.

– Minha velha... [...] a pobrezinha, está envelhecida antes do tempo, tem o rosto murcho, o ventre dilatado? *Isso tudo é por causa delle, o seu homem. Foi para lhe satisfazer os apetites que se entregou todas as vezes, bôa ou doente, nos braços do macho egoísta.* Foi para lhe criar a filharada que elle lhe de dez em dez mezes sem remissão, que ella desde os dezesseis anos se mata de trabalhos. E parece uma velha, aos trinta e trez. (Mariz, 1994, p. 141).

Enquanto Mariquinha, aos 33 anos, tem uma aparência definhada devido às responsabilidades tomadas para si, assim como as identidades fixadas de “esposa-mãe”, “dona de casa” e ainda usando pouco tempo livre para auxiliar na renda de casa com o seu trabalho de costura em casa, Zé Marianno, aos 50 anos, durante as suas experiências no espaço público, a trai com outra personagem: Lina, que diferentemente da esposa dele, é descrita como objeto de desejo, sendo chamada de “gostosa”. Enquanto ele “não sente um pingão de

remorso por essas infidelidades a Marquinha. Assim esparsas, são elas como pitadas de sal, polvilhando-lhe a vida insulsa de homem casado com mulher magra demais” (Mariz, 1994, p. 80). Neste momento do romance, Ignez Mariz mostra a hipocrisia vivida no casamento enquanto instituição, trazendo o quanto as relações de gênero exercem um poder, pois

Enquanto a mulher adúltera sofre o repúdio do marido e da sociedade, o marido adúltero é, por norma, tolerado pela esposa e, se não por esta, pelo menos pela sociedade. Une-se ilegalmente a outra mulher sem perder a dignidade de ser humano. Se este procedimento for adotado por uma mulher, porém, dificilmente a sociedade continuará a conferir-lhe a dignidade de que gozava anteriormente. Acresce ainda que manter a indissolubilidade do vínculo do matrimônio significa, muitas vezes, induzir as pessoas a viverem hipocritamente, dando aparência de união àquilo que não passa de uma desunião total e promovendo o desajustamento social dos filhos. (Safiotti, 1976, p. 52).

Essa análise percebida por Safiotti (1976) acerca da traição e de como a mulher e o homem adúlteros são vistos pela sociedade também é trazida em *A Barragem*. Enquanto Lina, a mulher adúltera, é julgada por Marquinha e pela cidade como a maior culpada, Zé Marianno é ausentado da culpa. Mesmo sendo ele o responsável por dever fidelidade a Marquinha. Ela também recorre à religião como um meio de “salvar” o casamento, rezando o terço. “No outro dia São Gonçalo inteiro ri com o desfecho dos amôres de Zé Marianno. Para a mulher do administrador, entretanto, isso tem uma significação toda especial – Milagre de Santo Antônio! Obrigada, meu santo milagroso...” (Mariz, 1994, p. 191). Assim sendo, a mudança repentina do marido e o afastamento de Lina são milagres do santo.

Neste sentido, Mariquinha é vista como a mulher dona-de-casa, honesta, já Lina é tida como “mulher da vida”. É o que pensa Zé Marianno ao responder que a sua amante não é uma moça, pois “— todo mundo sabe que você senta em todo canto, a demora é encontrar uma porcaria” (Mariz, 1994, p. 75). Aqui, percebe-se a crítica à manutenção de outro tipo de discurso utilizado pelo patriarcado que demonstra a existência de dois principais tipos de mulheres: a que é para casar e a que é apenas para fins sexuais. Zé Marianno, a partir de uma versão machista e conservadora, observa Mariquinha como a mulher séria, dedicada, feita para o casamento, enquanto Lina é a imagem da mulher vulgar e adúltera, que satisfaz os seus desejos, mas não para assumi-la socialmente.

Os mesmos ideais conservadores e patriarcais de Zé Marianno também são trazidos por Mariquinha como um meio de educar a sua filha dentro desses padrões pré-estabelecidos socialmente no que se refere à conquista de um rapaz para um bom casamento. Entretanto, nota-se que Ignez Mariz constrói a personagem Maria dos Remédios, filha do casal, a partir de ideais políticos e ideológicos que a escritora defende em sua vida. A discussão acerca da protagonista perpassa por uma discussão que a acompanhou durante a sua trajetória enquanto mulher e defensora da emancipação feminina, na qual, perpassa pelo direito à educação e ao trabalho (Silva, 2018). A partir da personagem-protagonista, é possível perceber que a menina tem um pensamento mais crítico acerca das situações que a rodeiam, como a própria questão do casamento enquanto uma escolha própria e do acesso ao trabalho para tornar-se independente.

Como uma representação da própria autora, não somente pela semelhança dos nomes, mas também a respeito da trajetória da personagem da narrativa, Maria dos Remédios da Silva é a personagem protagonista do romance *A Barragem*, demonstrando ser uma jovem avançada para o seu tempo. O nome é dado por sua mãe, para pagar a promessa feita a Nossa Senhora dos Remédios, santa padroeira da cidade de Sousa, para que tivesse um bom parto e a filha nascesse com saúde: “Mamãe quase morre de mim,

e fez uma promessa à Nossa Senhora dos Remédios, a Padroeira de Souza, para botar o nome dela si eu fosse mulher... e a santa é minha madrinha também” (Mariz, 1994, p. 84), tendo em vista que Mariquinha teve treze filhos, cinco homens e uma mulher, “mas seis nasceram antes do tempo” (Mariz, 1994, p. 6).

Ao relacionamos essa representação do nome Maria, que ora parece ser aleatório e implícito de sentido, às questões de gênero, compreendemos que o papel da mulher na sociedade é permeado por diversas relações de poder que norteiam e determinam as ações praticadas pelo homem e pela mulher na sociedade. O feminino é um dos gêneros mais afetados por essas estruturas, as quais são conduzidas, principalmente, pelo discurso religioso. Seja pela relação das mulheres ao aspecto divino, tendo a representação de Maria enquanto uma mulher doce, delicada, virgem. Seja pela ideia do matrimônio enquanto um dom.

Mocinha é trefega como se ainda fosse criança. Mariquinha pretende educá-la nos velhos princípios de sua própria criação. Zé Mariano tem sempre um sorriso para os exageros da mulher. Embora não queira a filha como ovelha, solta no pasto, também não a quer tanto rabo-de-saia [...] Ella é capaz de passar uma hora a tecer commentarios em torno de um ponto de moral. Ao passo que a filha, fructo do meio cosmopolita, vae se formando completamente ôca de preconceitos. (Mariz, 1994, p. 25).

A tentativa de Mariquinha é educar a filha a partir dos próprios princípios, embora a menina se desenvolva durante a narrativa com um comportamento de enfrentamento contra a ordem patriarcal e seus ditames morais e comportamentais. Também é interessante mencionar que o período em que Ignez Mariz escreve e publica a obra pela Editora Olympio revela muito do contexto sócio-histórico em que estavam inseridos o sertão paraibano e as chamadas

idades “grandes”, como o próprio processo de modernização, influenciando no comportamento de Maria dos Remédios.

Ao conhecer as cidades de Campina Grande e Recife, Memé fica surpresa como as coisas acontecem de forma rápida e intensa, sem tanta seriedade como são levadas em São Gonçalo. Em Recife, ela percebe a normalização do que é repudiado na sua cidade, como a questão de dormir com um homem antes do casamento, de se envolver afetivamente com diversas pessoas, do modo de se vestir, aspectos que a assustam, no primeiro momento da narrativa. É nesse momento da narrativa que fica evidente as relações de oposição que marcam o que é rural e urbano (Amorim, 1998), enquanto o primeiro está relacionado à conservação de certos modos de ser e existir, o segundo representa as transformações comportamentais mais ligadas à modernidade.

Quando remédio se veste tem a impressão que lhe falta qualquer coisa. Terá coragem de sahir à rua com os ombros assim de fora? O vestido e nada é a mesma coisa. Compreende, porém, que “desernar” é isso mesmo. [...] Remédio applica o batom nos lábios [...] Mémé é mais moderna do que você imagina, Julita. Vamos todos ao “Parque”. Para tudo a sertanejinha arregala o olho curioso. (Mariz, 1994, p. 87-88).

Nesse momento da narrativa, quando a menina Remédios tem contato com novos modos de ser e existir das mulheres, nota-se uma preocupação da família de Recife ao questionarem-se o que Zé Marianno pensaria a respeito, tendo em vista que a representação de São Gonçalo é um espaço rural dominado por homens. No entanto, o uso do batom vermelho, o tamanho da roupa, o fato de frequentar um teatro e assistir à dança do “Cysne”, o momento em que ela presencia as relações entre homens e mulheres, entre outras situações, são acontecimentos que a colocam frente a uma nova realidade, desenvolvendo uma nova consciência, compreendendo que

as mulheres também podem assumir lugares de prestígio, e que o casamento e a maternidade não devem ser o destino das mulheres (Silva, 2018).

Conforme analisa Campos Júnior (2018), as obras da literatura brasileira no começo do século XX revelam a tendência regionalista, mas, sobretudo, a tensão existente entre o processo de modernização e o tradicionalismo, demonstrada através da representação das oposições, em que região x nação, rural x urbano se tornam mais presentes a partir das próprias vestimentas das mulheres, do estranhamento e do encantamento com a modernidade das grandes cidades não apenas quanto à paisagem física, mas, especialmente, quanto aos comportamentos e costumes sociais. Além da questão regionalista citada pelo pesquisador, evidencia-se também uma maior liberdade para as mulheres se envolverem com os homens, sem desenvolver, necessariamente, um compromisso maior, entretanto isso surpreende Remédios ao dizer

Ah! É a mulher do trem... é ella, pintada até aos olhos. Mas o homem não era esse. – Hein, titio, essa mulher não é a do trem? [...] – E já é outro namorado? Ella parecia tão apaixonada pelo companheiro da viagem... – Você que se importa com isso, menina. É bom esquecer o costumesinho sertanejo de se incomodar com a vida de todo mundo. (Mariz, 1994, p. 88-89).

É nessa viagem oferecida pelo tio João Trigueiro (Jojoca) que Remédios, embora assustada com a diferença entre a cidade grande e São Gonçalo, compreende que as relações de gênero acontecem de forma distintas às que costuma presenciar em sua cidade. A própria relação do tio com a mulher serve-lhe de exemplo desses outros arranjos familiares e de gênero, já que ambos trabalham e são “chefes” da própria casa, as primas são independentes financeiramente e não precisam de um marido arrimo.

Para Dalcastangè (2005), o ato de representar através da escrita literária está sempre condicionado a um ato político, legítimo e autoritário, é o que a autora percebe ao realizar um mapeamento do romance brasileiro. É o que notamos a partir da representação da personagem romanesca da obra de Ignez Mariz, revelando também a sua bandeira política, social e feminista, a partir do momento em que é inserida uma personagem que subverte a ordem estabelecida pela sociedade da época. Essa transgressão e subversão dos valores são evidenciados ao analisarmos o modo como Remédios vê a questão do casamento:

Si eu fosse empregada e ganhasse dinheiro como as primas de Recife, mamãe, não me casava tão cedo. Mas eu sei que não aguento mais essa vida de matto que vocês vão levar depois, na beira do Açude ou dos Cannaes de Irrigação[...] Airtes insiste por um casamento em breve. Remédios teima, já impaciente:- Você não está vendo que eu não vou me amarrar pra toda vida com quinze anos só! Eu estou lá prompta para começar logo a vida de aperreio de mamãe! Nem se lembre.- Mas Memé, você não vai ter vida de aperreio. Vou ganhar dez mil réis, dá bem para nós passarmos enquanto não aparece mais gente. – E quando aparecerem os meninos? Pergunta remédio na maior naturalidade do mundo. (Mariz, 1994, p. 145-241).

Com isso, considerando as influências recebidas da viagem realizada com o seu tio, Remédios percebe que o casamento, para ela, é apenas uma força de ascender financeiramente, tendo em vista as poucas oportunidades existentes em São Gonçalo. A jovem também não se atraía pelos estudos e discutia com a professora Eudocia, as oportunidades de emprego também eram mínimas na sua cidade.

Neste momento, ela ainda pode escolher o seu esposo a partir dos seus próprios critérios, sem tanta influência de Zé Marianno e Mariquinha. Embora se envolva afetivamente com Ferdinando, mas logo a mãe opina: “quem sabe o casamento bom que ella ia achar quando penso que Remédio, tão bonita, (a moça mais bonita deste acampamento!) vae ser obrigada a casar com um matuto...” (Mariz, 1994, p. 70). Sendo assim, a preocupação da mãe é que ela se case com um sertanejo, a ida a Recife parece ser uma possibilidade para que Remédios conheça um rapaz rico e case-se.

Safiotti (1978), ao compreender o papel fixado ao feminino na sociedade de classes, afirma que, a partir da visão tradicionalista e conservadora, a realização pessoal feminina, necessariamente, deve estar relacionada à ideia do casamento, compreendendo que é somente por meio do vínculo matrimonial que a mulher tem chance de ascender socialmente. Não somente na garantia da estabilidade econômica por meio dos bens acumulados pelo marido, mas também sendo respeitada na vida pública.

Contudo, Maria dos Remédios se vale desse sistema como uma forma de sobreviver na cidade, sabendo o que já presenciou devido às consequências da grande seca. Na análise de Silva (2018), diferentemente das outras personagens do romance, Remédios apresenta uma certa consciência feminista, no que se refere a sua visão acerca do casamento, dos próprios critérios que considera para a escolha de um marido. Essa consciência está relacionada a sua percepção das condições em que as mulheres de São Gonçalo vivem, a partir da própria vivência com a mãe, e que não permite ao sexo feminino segurança financeira e um futuro digno.

Outra discussão trazida por Ignez Mariz através da personagem Maria dos Remédios é a questão do assédio cometido contra ela por um professor particular que foi contratado por sua mãe, para ensinar Remédios a ler e escrever, e que é descrito pelo narrador da seguinte forma: “Adolpho Soares é um sujeito de fora, desses casados ‘se vergonhos’” (Mariz, 1994, p. 195). Remédios logo nota alguns comportamentos estranhos de Soares, percebendo que ele não é um professor de verdade e estava apenas interessado nela,

porque achava que o comportamento mais dela dava a ele o direito de usufruir dela e do seu corpo. Na ausência de Mariquinha, ele a beijava a força, prometia uma vida melhor, e a ameaçava para que o acontecimento não fosse relatado para a mãe.

Agarra a mocinha à força, abraça-a e beija-a com um fogo de vinte anos. Remédio quer gritar pela mãe, elle tapa-lhe a bôcca – Não chame, que eu digo a ella que foi você que me pediu tudo que não presta... Ella arregala os olhos, horrorizada. (Mariz, 1994, p. 197).

Para livrar-se de Soares, Remédio resolve passar um tempo namorando Ferreirinha. Com receio de que a vizinhança falasse mal da situação e a sua mãe não acreditasse na sua versão, resolveu o problema sozinha sem pedir ajuda dos pais. Apenas depois do acontecimento, seguiu o conselho de uma das primas de Recife: “Amelia, disse-lhe uma vez que moça moderna não precisa se esconder debaixo do paletot do pae ou do rabo de saia da mãe, para se livrar de um sujeito safado. Basta-lhe muitas vezes o aprumo, para se descartar de um cidadão impertinente” (Mariz, 1994, p. 196). Na ocasião, nota-se que há mais uma ruptura com o comportamento da mulher da cidade rural, que, por sua vez, poderia se ver submissa a tal situação.

É a partir dos aspectos apresentados e analisados que compreendemos a escrita de Ignez Mariz como reveladora nos modos de criar as personagens femininas, pois, ao mesmo tempo, em que expõe os reflexos da grande seca e as condições sociais em que viveram os operários e as demais pessoas, também exterioriza os papéis definidores de gênero, apresentando uma certa subversão a esse controle do feminino. Outro ponto que merece destaque é que ela excede o espaço privado (do lar e do matrimônio), que antes eram os únicos locais determinados ao feminino. Considerando que é a partir de sua participação na esfera pública, não somente como

escritora, mas como professora, que ela se vale de tais papéis, como uma ferramenta transgressora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo visou realizar uma análise interpretativa do romance *A Barragem*, escrito e publicado por Ignez Mariz no ano de 1937 a partir das acepções teóricas e críticas no que se refere às relações de gênero e sexualidade, assim como às representações do feminino na obra. Em um primeiro momento, objetivou identificar como se desenvolvem os papéis de gênero como estruturas de poder na sociedade, a partir das intersecções entre a produção, a biografia da autora e a crítica literária. Destaca-se a importância dessa análise, pois a vida de Ignez Mariz e as suas lutas sociais estão intrinsecamente relacionadas com as próprias imagens da mulher trazidas na obra.

Em um segundo momento, analisou o papel das personagens femininas: Mariquinha, Maria dos Remédios. Foi direcionada uma maior observação para essas duas personagens por desenvolverem um maior protagonismo no enredo. Mariquinha, que revela um teor mais machista e conservador, e Maria dos Remédios, responsável por romper algumas estruturas de poder da época, enquanto sua mãe, Mariquinha, demonstra a manutenção de muitos estereótipos femininos, reproduzindo os trejeitos do seu esposo Zé Marianno. A escolha por essas duas personagens se deve, primeiramente, à questão de elas estarem inseridas em um mesmo contexto, mas a partir de gerações diferentes, demonstrando a diferença de consciência crítica, embora exista o laço materno. Outra razão por que essas duas personagens chamaram a nossa atenção deve-se ao fato de serem delas receberem um maior destaque na narrativa, além de a segunda ser uma espécie de *alter ego* da própria autora.

Sobre este último aspecto, registremos que o fato de uma obra revelar a posição que a própria escritora ocupa pode ser um fator negativo e que empobrece a obra, tornando-se uma espécie

de romance-reportagem⁶, pois “é a própria romancista que surge entre as figuras humanas de *A Barragem*, dando opiniões, extraindo conclusões e falando de mais sobre a vida do sertão” (Jurema, p. 2, 1937). Embora, seja esse o aspecto que mais destaca a produção de Ignez Mariz, é a partir do lugar em que viveu, das suas próprias experiências enquanto mulher, paraibana e defensora das ideias feministas que foi possível trazer novas representações da mulher. É através do seu romance, que também conseguimos acessar essa voz silenciada pelo cânone e por outras instâncias de legitimação, como a própria crítica literária da época, que corroborou com um certo apagamento das produções dessas escritoras.

REFERÊNCIAS

BUTLER, J.P. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018

CAMARGO, L. G. B. O tempo da nova dúvida (1937-1939). In: CAMARGO, L. G. B. *Uma história do Romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006, p. 401-522

CAMPOS JÚNIOR, J. S. Biopoder, gênero e literatura: o lugar da paraibana Ignez Mariz no Regionalismo de 30. *SOCIOPOÉTICA*, 23(1), 42–53. Recuperado de <https://revista.uepb.edu.br/SOCIOPOETICA/article/view/406>. Acesso em 20 out. 2023.

DALCASTAGNÈ, R. Vivendo a ilusão biográfica. A personagem e o tempo na narrativa brasileira contemporânea. *Literatura e Sociedade*, [S. l.], v. 10, n. 8, p. 112-125, 2005. DOI: 10.11606/

6 É assim que nomeia o crítico e jornalista Abelardo de Araújo Jurema ao escrever sobre *A barragem* no jornal *A União* no ano de 1937, onde publicou sua análise logo após a primeira edição do livro pela Editora Olympio.

issn.2237-1184.v0i8p112-125. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/lis/article/view/19634>. Acesso em: 28 jan. 2024.

EHRICH, Isaiás de Oliveira. *Entre os apitos da casa-de-força, A Barragem: da análise textual à sala de aula*. 284f. 2009. (Dissertação de Mestrado em Letras), Programa de Pós-graduação em Linguagem e Ensino, Centro de Humanidades, Universidade Federal de Campina Grande - Paraíba - Brasil, 2009. Disponível em: <http://dspace.sti.ufcg.edu.br:8080/jspui/handle/riufcg/2566>. Acesso em 28 dez. 2023.

KOTHE, F. R. *O cânone colonial: ensaio*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1997. p. 103-140.

MARIZ, I. *A barragem*. João Pessoa: A união, 1994.

MUZART, Z.L. Feminismo e literatura ou quando a mulher começou a falar. *Conferência apresentada no IV Seminário Internacional de História da Literatura*. Porto Alegre, PUC/RS, outubro de 2001.

MUZART, Z. L. A questão do cânone. In: SCHMIDT, Rita Terezinha. *(Trans)formando identidades*. Porto Alegre: PPGLetras, 1997. p. 79-89.

NASCIMENTO, L. C. *Entrelaçando vivências e práticas do feminino no sertão da Paraíba no romance A Barragem de Ignez Mariz*. 2015. 76f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura Plena em História) - Centro de Formação de Professores, Universidade Federal de Campina Grande, Cajazeiras, Paraíba, Brasil, 2015. Disponível em: <http://dspace.sti.ufcg.edu.br:8080/jspui/handle/riufcg/9937>. Acesso em 29 jan. 2024.

SILVA, M. M. Flores do sertão: mulheres e representação social em A Barragem, de Ignez Mariz. *Revista Odisseia*, [S.l.], v. 3, n. 2, p. p. 88 - 108, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/odisseia/article/view/15528>. Acesso em: 05 de jan. 2024.

SILVA, M. M. Letras e silêncios: a literatura de autoria feminina na paraíba. *Muitas Vozes*, [s. l.], V. 7, N. 2, p. 355–374, 2019. Disponível em: <https://Revistas.Uepg.Br/Index.Php/Muitasvozes/Article/View/12199>. Acesso em: 20 dez. 2023.

SAFIOTTI, H.I.B. *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*. Prefácio de Antônio Cândido de Mello e Souza. Petrópolis: Vozes, 1976.

SERRANO, P. B. de M. Mapa da crítica de rodapé paulista (1920-1950). *Teresa*, [S. l.], n. 18, p. 93-107, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/127333>. Acesso em: 29 dez. 2023.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Centro e margens: notas sobre a historiografia literária. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (Orgs.). *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*. São Paulo: Editora Horizonte, 2010, p. 174-187.

SWAIN, Tania Navarro. Identidades nômades: heterotopias de mim. In. *Imagens de Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002, p. 325-341.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

Capítulo 2

CABRA-MACHO SIM SINHÔ: UMA LEITURA DO ESTEREÓTIPO DA MASCULINIDADE VIRIL EM A BARRAGEM, DE IGNEZ MARIZ

Raquel Araújo Luna

INTRODUÇÃO

As discussões contemporâneas sobre autoria feminina e o impacto dos textos escritos por mulheres têm sido um enredo frequente no cenário das produções acadêmicas, principalmente, devido ao surgimento de correntes que buscam (re)estabelecer novos olhares sobre as incidências e particularidades encontradas nestas obras literárias. Neste artigo, destaca-se Maria Ignez da Silva Mariz, nascida em 1905, na cidade de Sousa, no sertão da Paraíba. Diferente de outras mulheres nordestinas de sua época, Ignez Mariz pôde frequentar a escola, formar-se em pedagogia e atuar como professora e escritora, publicando textos em revistas e jornais que circulavam para além das fronteiras paraibanas (Silva, 2018). Com um pensar bastante distinto de sua época, Ignez Mariz desafiava as “civilidades” impostas a uma mulher nascida no século XX, ao se desquitara de seu esposo e ao endossar a necessidade do acesso à educação e ao trabalho, para a classe feminina, seu posicionamento caminhava para a ruptura de convenções sociais disseminadas naquele contexto sócio-histórico direcionado às mulheres (Silva, 2018).

Em seu único romance, intitulado *A barragem*, publicado em 1937 pela editora José Olympio, assim como outros escritores que recorrem à fome, à seca e ao descaso político durante a década de 1930, ela utiliza desse cenário para compor o pano de fundo da narrativa. É válido salientar que, mesmo nesse momento, no qual imperavam os textos de cunho regionalistas, a obra contabiliza apenas duas edições¹ sendo a segunda e última edição de 1994², inclusive, a utilizada para a elaboração deste artigo. Apesar da narrativa em questão não ranquear tanta projeção na atualidade, o legado Ignez Mariz sobrevive ao apagamento histórico, no entanto, existem poucos trabalhos que se dedicam à pesquisa acerca da mencionada narrativa.

No enredo de *A barragem* (1994), encontra-se um retirante sertanejo, que, em meio às condições impostas pela seca, deixa para trás o seu estimado Rancho Doce, propriedade rural e particular em que outrora abundavam os frutos da agricultura de subsistência. Acompanhado pela esposa, Maria, e meia dúzia de filhos, peregrinam à procura de estadia e mantimentos. Nessa travessia, o cenário da estiagem acompanha a família até o distrito de São Gonçalo, extensão geográfica do município paraibano de Souza, onde Zé Marianno, o protagonista, irá se destacar na função de administrador, durante a construção da barragem. A narrativa traz à tona traços físicos e socioculturais do ambiente natal da autora, que os transforma em espaços ficcionais para compor a trama.

Isto posto, a leitura centra-se na figura do patriarca, Zé Marianno, a partir de fragmentos retirados do romance observaremos quais

-
- 1 A primeira tiragem da obra foi publicada com o selo editorial *José Olympio*, em 1937. Após o intervalo de 57 anos, por meio de um incentivo do Governo do Estado da Paraíba. Somente em 1994 o texto obteve uma nova edição pela editora *A União* e, até então, não retornou à cena das obras republicadas.
 - 2 Informe ao leitor, a fim de sanar eventuais estranhamento com a grafia de algumas palavras, que os trechos que foram diretamente extraídos do romance para compor a análise, permanece a grafia anterior ao chamado Novo Acordo Ortográfico, em respeito ao texto original, de segunda edição, publicada em 1994, conforme indica a ABNT (Associação Brasileira de Normas Técnicas).

aspectos do protagonista endossam a dinâmica do cabra-macho. Na perspectiva de Oliveira (2005), o cabra-macho diz respeito a uma masculinidade rígida, heteronormativa, que busca por meio da agressividade reafirmar valores que descendem do patriarcado: a virilidade, a luta pela honra e a inferiorização da mulher são algumas de suas características marcantes e performáticas. Na ótica de Albuquerque Júnior (2011), o homem nordestino, especificamente, o sertanejo é retroalimentado pelo estereótipo da força bruta como parte de sua *natureza*, no entanto, essa masculinidade decorre de uma construção social que se enraíza na mentalidade dos indivíduos, tornando-se normatizada, espelhando um *modelo ideal* que reforça o mito do cabra-macho como homem irredutível, despido de qualquer fragilidade.

No caso do sexo masculino, Nolasco (1997) aponta que o suposto *homem de verdade* obedece ao idealismo de alguém que necessita reafirmar sua virilidade através de demonstrações públicas, que convergem com negação da fraqueza. Assim, o cabra-macho adentra a essa noção, pois busca corresponder às expectativas socialmente construídas em torno do que é *ser homem* no interior do nordeste, seguindo os aspectos intransigentes que resultam em um sujeito que não foge ao combate, é incontornável em suas decisões, sente-se superior à mulher e sugere brutalidade no modo de falar e agir.

Dito isso, a partir do recorte da narrativa escrita por Ignez Mariz, se objetiva apontar e discutir os estereótipos atrelados à masculinidade viril, questionando sua performance e os gestos simbólicos presentificados nas atitudes, os quais reverberam o cumprimento do papel social do cabra-macho. A partir disso, sustenta-se a tese de que os atos do protagonista são reflexos do machismo estrutural, enraizados no patriarcado da sociedade nordestina, que ainda superestima a figura do homem viril e cobra dele ações baseadas nos preceitos heteronormativos, tais como a bravura, a potência sexual e a defesa da honra.

A análise do romance se desdobra por três tópicos de discussão, por isso, a fim de embasar o debate, recorre-se as postulados

teóricos de Oliveira (2004) e Albuquerque Júnior (2011), para refletir sobre o cenário sociocultural que atravessa a vida do protagonista; Silveira (2011), para discutir os aspectos impostos à virilidade; Priore (2014), para debater acerca dos papéis de gênero; Remedi (2010) e Lima (2021), para tratar sobre o código de honra dominante na construção do homem nordestino. Ademais, o presente trabalho busca colaborar com pesquisas acadêmicas que transitam pelos estudos de gênero, bem como versa com a proposta dinâmica dos Estudos Culturais, compreendendo a literatura como uma potente ferramenta de representação, denúncia e indagações sobre as convenções sociais, em especial, aquelas que questionam ou reafirmam os papéis sociais impostos aos sujeitos.

O CABRA-MACHO PROVIDOR: ZÉ MARIANNO ENQUANTO RESPONSÁVEL PELA ADMINISTRAÇÃO FAMILIAR

Nas sociedades patriarcais, a figura do homem comumente assume o papel de provedor financeiro do lar, através da força de trabalho, ele adquire recursos para o sustento da prole (Oliveira, 2005). Evidentemente, isso também obedece a uma construção social que direciona os *deveres* para os indivíduos, pautando-se numa lógica que, inclusive, se mostra muito útil para controlar os corpos femininos, o comportamento e a subjetividades dos sujeitos. Enquanto os homens são instruídos à liberdade do mundo externo, às mulheres, porém, recebem incentivos que estão impregnados no discurso sociocultural, para que cumpram o *destino* de gerar filhos, se responsabilizem pela educação e pelos cuidados domésticos (Priore, 2014). Apesar de algumas modificações significativas, prevalece no sertão nordestino a rigidez cobrada na execução desses papéis, visto que a mentalidade de uma parte considerável da sociedade ainda se mostra resistente ao afastamento desse parâmetro.

No círculo social em que habita a figura do cabra-macho, resulta a ideia de masculinidade heteronormativa, validada a partir da exibição da força, da ignorância, sobretudo, da rústica agressividade. O

cabra-macho é insensível e irrepreensível, preocupado com a preservação da moral, assim, obedece ao código circunscrito naquela esfera social. A presença dessa figura é recorrente na cena literária do Nordeste, bem como na construção do imaginário social. O protagonista de *A barragem* (1994), por sua vez, enquadra-se nesse perfil, com o acréscimo da religiosidade cristã, que busca preservar a distinção entre homem e mulher, sendo o sexo masculino o eleito para exercer a tarefa de provedor, mesmo em circunstâncias extremas, como a seca que castiga o povo no decurso do romance.

Diante da escassez de chuva, que impactou na produção de alimentos no Rancho Doce, Zé Marianno tem como desafio alimentar a sua prole, desse modo, funcionando como agente provedor das necessidades da família. Nesse ínterim, a fome reitera a necessidade do homem se impor para buscar saídas que evitem o sofrimento da família, uma vez que, na concepção do pensamento que fomenta a ideia do cabra-macho, é inadmissível que o homem se renda ao fracasso. A seca, considerada por Albuquerque Júnior (2011) como um elemento que assola os personagens das narrativas regionalistas, compõe o cenário antagonista, que deverá ser contornado pelo personagem em questão, a fim de que cumpra a demanda do provedor, por consequência, reafirmando a virilidade.

Nesse percurso, o seguinte fragmento certifica que as atitudes de Zé Marianno apontam para medidas de subsistência/provisão: “Tinha vendido um pedaço de terra, a cousa que mais queria neste mundo, depois da ‘velha’, e dos filhos. Para matar a fome deles e comprar o jumento da retirada” (Mariz, 1994, p.9). Dessa mesma forma, vê-se que o protagonista abdica dos bens materiais como estratégia de sobrevivência, responsabilizando-se pelos cuidados da prole e adquirindo um típico animal de carga, para auxiliar no deslocamento. Encabeçando a gerência financeira, busca suprir aquilo que, para ele, tem prioridade. Notoriamente, a passagem reafirma o patriarca como detentor de autoridade, indicando que seu posicionamento, mediante as circunstâncias, é decisivo para o rumo da família. Portanto, essa atitude revela, sobretudo, que as

ações convergem com o papel de pai-provedor, que incidem em não falhar como cabra-macho.

Cabe pontuar que ser o “dirigente” não é um exercício fácil, ao passo que o próprio homem é vitimado pela masculinidade que exige dele força e demonstração de poder. Mesmo diante de condições absurdas o cabra-macho é “proibido” de fracassar. O homem viril não pode desistir, não pode entrar em crise, não pode se desesperar, vive de um orgulho opressor. Nesse sentido, tanto Oliveira (2005) quanto Albuquerque Júnior (2011) concordam que o homem sofre as consequências dessas imposições culturais, contudo, muitos deles ainda se negam a admitir a tortura experienciadas por estas imposições sobre o que é ser “cabra macho” e “homem de verdade”, pois tais códigos foram internalizados como um mecanismo inerente à própria “natureza masculina”.

O personagem em questão não reflete acerca disso, nem tem como, não tem escolaridade, não tem exemplo, vivencia uma época em que pouco se questionava acerca disso. O homem do campo, o simples agricultor apenas cumpre demandas circunscritas pelo contexto em que vive. A figura masculina ocupa, nesse contexto, a “missão” de prover o sustento. Enquanto ele “trabalha fora”, a mulher cuida da casa e dos filhos, assim, conferindo à figura paterna o título de “chefe do lar”, cargo que afirma sua masculinidade provedora, através da força de trabalho externa.

Adiante, nota-se uma cena que reverbera numa relação de poder entre o patriarca e os demais familiares: “Cinco Minutos depois, penteado e escorrendo água do cabelo, Zé Marianno se senta à cabeceira da mesa, a meninada ao redor, a ‘velha’ à direita” (Mariz, 1994, p. 37). A posição destinada ao protagonista é “à cabeceira da mesa”, a ocupação desse lugar poderia parecer banal, porém é repleta de simbolismo. De acordo com o historiador Roy Strong, em seu livro *História do Banquete* (2004), a mesa era um local em que se estabeleciam costumes, nela, a princípio, os nobres ofereciam jantares, cheios de normas de etiquetas,

dentre as quais a posição do anfitrião tinha um assento privilegiado, conforme o trecho:

À mesa e os convidados que se reuniam em torno dela para partilhar seus prazeres podia ser um veículo de agregação e unidade social; mas também encorajar distinções sociais separando as pessoas em categorias pela colocação dos lugares, ou pior, pela exclusão. (Strong, 2004, p.14).

A mesa quadrangular, com finalidade diferente do formato circular³, tinha locais demarcados, de acordo com a importância social e política do participante. Nessa lógica, sentava-se à cabeceira a figura com mais autoridade, em suma maioria homens, (reis, imperadores, governantes), para que os demais estivessem no seu campo de visão e o anfitrião também pudesse ser visto por todos, com maior facilidade. À direita dele, geralmente, estava sentado o seu sucessor.

O *banquete* de Zé Marianno é simplório, mas sua localização na mesa, não. A escolha do assento é fonte de um percurso histórico, que foi adotada pelas gerações predecessoras de diversas camadas sociais. O governante agora é o gerenciador do lar, o patriarca, à sua direita, a esposa, “sua suplente”. Carregado de simbolismo, seu lugar à mesa configura um aspecto de autoridade, tanto que, notavelmente, a família estava aguardando que Zé Marianno terminasse o banho, a fim de que todos partilhassem desse momento juntos. Então, há o reconhecimento do patriarca convertido no ato

3 Na visão de Strong (2004), essa forma era muito comum nas narrativas dos cavaleiros da Távola Redonda e nas lendas Arturianas, pois a mesa no formato circular igualava seus participantes, assim, nenhum teria mais prestígio que o outro, já que todos estavam alinhados com os mesmos ideais. Contrariamente, a mesa quadrangular demarcava certas diferenças hierárquicas, uma vez que durante o banquete aconteciam comumente os acordos, desacordos e traições em prol do poder.

de espera, como evidência do respeito daqueles que são subordinados, os quais comem e bebem o fruto do trabalho paterno.

O cabra-macho, que sustém seus dependentes, é um dos perfis que preenche uma das premissas da masculinidade heteronormativa. Isso posto, percebe-se que o protagonista, obedece ao requisito de provedor, tal condição o coloca como reprodutor na manutenção da estrutura patriarcal. Não convém atribuir a Zé Marianno o *status* de vilania por exercer este desígnio, que nem ele mesmo sabe de onde vem. Até esse ponto da nossa leitura-análise, torna-se sensato não demonizar a atuação do provedor, mas indicar que determinados atos são reflexos de construções sociais cristalizadas, as quais “parecem obedecer a ordem natural das coisas”, sendo essa normalização dos papéis de gênero um empecilho para desconstrução de preconceitos, impedindo a aceitação dos comportamentos que se diferem do estereótipo acerca do que é ser “homem de verdade”.

A POTÊNCIA SEXUAL: O ATESTADO SOCIAL DA VIRILIDADE MASCULINA

No sistema patriarcal, o cabra-macho deve ser o agente dominador, exercendo o papel de ativo na relação, deste modo, recebendo o *status* social de sedutor, galanteador, conquistador, entre outros adjetivos. Em contrapartida, para o sexo feminino são propagadas ideias que transitam pela passividade, fragilidade e pelo zelo com os cuidados do lar (Priore, 2014). Por essa analogia, bastante conservadora, o homem ou a mulher que descumpre⁴ a expectativa imposta pelos ditames da heteronormatividade, comumente, são depreciados pelos vigilantes da moral e dos “bons costumes” (Foucault, 2013).

4 Não só as mulheres, homoafetivos são alvos do pensamento preconceituoso dos vigilantes conservadores, pois a performance desses foge à regra do ser “homem de verdade”.

Nesse contexto, a potência sexual é regradada por certos parâmetros, com base em Oliveira (2005), destaque: ter filhos e ser um *predador sexual* de mulheres. Caso isso não ocorra, é bem provável que o sujeito tenha sua masculinidade posta em questão, uma vez que desobedece ao padrão que compõe o estereótipo do cabra-macho. Na obra *A barragem* (1994), observa-se que o protagonista assume o papel do *pai de família*, porém, verifica-se uma outra faceta deste personagem: sua performance sexual.

No início da narrativa, uma informação já se mostra expressiva: “E se tivesse sido feliz já estaria com doze fedelhos, seis, porém nasceram antes do tempo” (Mariz, 1994, p.6). Nessa conjuntura, uma *boa prole*, ou seja, filhos em quantidade, significava força de trabalho, para auxiliar na produção de meios de subsistência. Embora Zé Mariano não tivesse meia dúzia de filhos vivos, deveriam ser doze, mas seis morreram, o fato de engravidar a esposa já o coloca numa posição de potência sexual. O “precioso” sêmen, sinônimo de força para compor o cabra-macho, legitima socialmente sua virilidade procriadora. A esse respeito, Silveira (2011) comenta:

Vale ressaltar que, comumente, os homens ao tornarem-se pais, ampliam horizontes no que diz respeito a sua masculinidade, tendo em vista que esse fato marca o sujeito confirmando o quão homem ele é; se levarmos em consideração o quanto a sociedade cobra de um homem a geração de filhos, para comprovar o potencial como marca de sua heterossexualidade e virilidade. (Silveira, 2011, p. 25).

Partindo disso, a afirmação de Silveira (2011) condiz com o protagonista em análise, diante desta condicionante: “se tivesse sido feliz já estaria com doze fedelhos” (Mariz, 1994, p. 6). Nesse sentido, a felicidade não significa um estado subjetivo de contentamento para o personagem, mas os filhos representam, em matéria viva, a prova social do cabra-macho, o pai que se reproduz, que gera

descendentes. Passando pelo crivo dos vigilantes, Zé Marianno, então, tem sua masculinidade hétero atestada.

Além disso, uma outra faceta que compõem o cabra-macho é a infidelidade conjugal. Como em uma espécie de pacto social, o adultério masculino torna-se pouco recriminado, aliado à ideia que o homem eleva sua masculinidade heteronormativa ao se envolver sexualmente com outras mulheres. Isso se aplica a Zé Marianno, o qual, após tornar-se administrador na construção da barragem, a almejada ascensão social do protagonista o proporciona certas “regalias”, entre elas, a atenção de Lina, uma prostituta que trabalha nos arredores da feira local, com quem engata um triângulo amoroso no transcórre da narrativa, como se pode constatar:

Sente alguma coisa por detraz, se esfregando nele.que nogocio é esse...Olha de banda. É uma perna, E de mulher por signal, que grossa, Dá um beliscão que, elle não é besta. Ouve um gritinho bem perto do ouvido. [...]— Quem nada o senhor ser um cabra que faz agua crescer na bôcca da gente? —Só sinto é ele não descer a ponto de te afogar, minha doida. (Mariz, 1994, p.74-75).

O episódio traz à tona uma personagem secundária, com quem o Zé Marianno engatou um caso extraconjugal. Nesse momento, vemos que a atitude do protagonista não é de resistir à insinuação de Lina, pelo contrário, responde ao contato físico beliscando a perna da “jovem”. Nesse sentido, a pesquisadora Mary Del Priore (2014) afirma que o homem usufrui de certa liberdade social para alcançar prazer, mas a mulher-esposa, em oposição ao marido e à prostituta, deve conter seus impulsos sexuais (Priore, 2014). Desse modo, observamos como a transgressão masculina aos votos matrimoniais torna-se socialmente aceitável para o patriarcado, prova disso está na frase: *elle não é besta*, descrita na citação acima. Mediante a lógica machista e patriarcal, espera-se que o homem

seja infiel, uma vez que *resistir a traição* contradiz a virilidade do potente e destemido cabra-macho, por essa via, ser desleal é agir conforme a sua *natureza* do sujeito.

Outro ponto que merece destaque, retornando à citação da obra, é o sentido usual do vocábulo “besta”, esse termo é popularmente empregado para expressar uma “boa” oportunidade que foi rejeitada. No caso de Zé Marianno, temos alguém que não desperdiçará a ocasião, tendo em vista que já tem o interposto perdão do patriarcado para sua infidelidade conjugal. Nesse ínterim, o cabra-macho também é o *pegador*, que não fraqueja nem renega o chamado de uma mulher, mesmo que essa não seja a esposa (Silveira, 2011).

Ainda por esse viés, o ato sexual entre o homem e a prostituta era mais ousado do que o sexo com o cônjuge, a “mulher de casa” deveria ser tratada com recato na cama, num estado passivo, pois tinha a finalidade de procriar, ao contrário, a prostituta se aventura pelas mais variadas formas de proporcionar prazer ao marido (Priore, 2014). Com base nisso, esta passagem nos certifica que a infidelidade não traz o mínimo sentimento de culpa para Zé Marianno:

Equilibrado, vai lá quando bem entende, uma vez por outra. Não sente um pingão de remorso por essas infidelidades a mariquinha. Assim, espersas, são elas como pitadas de sal, polvilhando-lhe a vida insulsa de homem casado com mulher magra demais (Mariz, 1994, p.80).

O compromisso do protagonista é com seu bel prazer, a figura da prostituta, por sua vez, recebe o trato de um objeto, no qual, quando convém a Zé Marianno, realiza os desejos sexuais que não pratica com a sua mulher, Mariquinha. Além disso, a ponderação comparativa que o personagem realiza entre a esposa e Lina, nos mostra que a distinção acerca dos corpos femininos inferioriza o

aspecto de magreza da esposa, que acompanhou junto a ele todas as lamúrias propiciadas pelo mal da seca.

Em vista disso, a ingratidão masculina é um elemento presente na esfera patriarcal, uma vez que, para o machismo, o papel da mulher consiste em apoiar o homem, como reflexo da submissão feminina que integra a manutenção do patriarcado (Priore, 2014). Nessa medida desigual, o sexo masculino é privilegiado, pois não sofre represálias ao praticar sexo casual com outra mulher, corporalmente mais robusta que a esposa parideira, sob a justificativa de sexualmente ter com ela uma “vida insulsa”.

No decurso da narrativa, ao suspeitar que Mariquinha já está inteirada acerca dos seus atos adúlteros, o personagem busca compensar a tristeza da esposa com sexo, não por que sinta prazer ou desejo, mas para mostrar que é “homem na cama” e despistar a deslealdade ao casamento de matriz cristã monogâmica. Para atestar a respeito disso, lê-se o seguinte fragmento:

Quando Zé Marianno chega em casa de-noite encontra Mariquinha com os olhos empapados de chorar [...]. Depois irá fazer uns agrados à mulher. Ella bem merece um premio pela sua passividade de bicho bom, que vae ao sacrificio sem um unico gemido (Mariz, 1994, p. 138).

Constatando, visivelmente, a angústia da mulher, o modo com que ele conduz a situação o favorece, pois não expõe com honestidade suas falhas, compensando o desvio com o sexo. Outro elemento que contribui para a impunidade se Zé Marianno é a passividade da esposa, porque ele tem ciência de que não será confrontado, em função da submissão da figura feminina ao patriarca. Acerca disso, Beauvoir (2016) afirma que as dessemelhanças entre os comportamentos do homem e da mulher foram instauradas por uma sociedade que, de certo modo protege o sexo masculino, contudo, quando esse encaixa-se no molde heteronormativo.

Essa autora francesa defende que, enquanto os meninos gozam da liberdade social, as meninas são educadas para servir ao homem e ao patriarcado, sendo “boas filhas”, “boas esposas”, “boas mães”. Ser “boa”, nesse caso, implica em não subverter a ordem, e, tão somente, obedecer (Beauvoir, 2016). A visão de Simone de Beauvoir (2016) se faz pertinente à análise, pois a conduta sexual de Zé Marianno para com a esposa, compreende-se que o patriarca se apodera do mito da fragilidade feminina em favor de si. Com isso, complementando tal perspectiva, se faz oportuna a colocação de Alvares e Pinheiro (2014), sobre os pilares que sustentam o patriarcado:

[...] as imagens que se construíram em torno da mulher ao longo dos séculos como o símbolo de beleza, de pureza, de perfeição, do bem, da virtude, do amor maternal, da “natureza” acolhedora e benévola, que segundo ela, não passa de construções sociais. É com esses conceitos que se estabelecem as estratégias de dominação: transformar a mulher em algo diferente do humano mantendo-a na condição de Outro, convencê-la de que esse é seu destino aprisionando-a na posição de passividade para evitar sua resistência contra quem a oprime (Alvares; Pinheiro, 2014 p. 1358).

Com base nessa afirmação, identifica-se alguns traços comportamentais inerentes à Mariquinha, os quais oferecem poder de dominação para que Zé Marianno exerça sua virilidade sexual fora do casamento ou em outras eventuais circunstâncias, isento de receber qualquer punição. Assim sendo, o construto social da passividade é uma característica proeminente ao feminino, da qual o protagonista tem conhecimento e, a partir dela, sente-se autorizado a agir de modo dissimulado.

Dessa forma, ao longo dos apontamentos realizados, encontramos um Zé Marianno machista, dotado de egoísmo, o qual quando

pobre tinha terno respeito pela esposa. Anteriormente, o texto literário nos apresenta um homem que tinha em primeiro plano o amor à família, depois, aos seus bens materiais: “Tinha vendido um pedaço de terra, a coisa que mais queria neste mundo, depois da ‘velha’ e dos filhos” (Mariz, 1994, p. 6). Agora, podemos afirmar que há uma inversão de prioridades, a evolução de cargo na construção da barragem deu-lhe regalias para ser procurado e gastar suas posses com os serviços sexuais de Lina. Além disso, a atitude de Zé Marianno, ao não negar o convite da prostituta e ao compensar o desgosto da esposa com sexo confirmam sua afinidade com o estereótipo do cabra-macho, o qual não pode parecer um homem frágil.

A HONRA: OUTRO REQUISITO PARA A VIRILIDADE DO CABRA-MACHO

Na concepção de Oliveira (2004), ao tratar sobre a construção social da masculinidade, a honra configura um requisito essencial para que o homem seja apreciado pelos componentes de uma comunidade. Por essa via, a honra é codependente da visão do outro, ao passo que esse título, em geral, passa pelo crivo da avaliação do código de conduta imposto em uma respectiva sociedade (Remedi, 2010). Lutar com bravura pelos ideais políticos, pela justiça familiar ou para defender uma nação, são alguns exemplos que ilustram a execução desse código. Assim, ao defender princípios que compactam com uma visão apoiada pelo coletivo, indica se uma determinada pessoa é considerada honrosa naquela conjuntura social.

O homem sertanejo herdou dos antigos combates medievais, importado durante o processo de colonização e aculturação, a necessidade de comprovar que merece ser respeitado, isto é, honrado (Oliveira, 2004). Para isso, alguns se sujeitam a duelar ou desafiar o oponente, a fim de (com)provar sua potência agressiva. Nesse sentido, e a real intenção não comunga necessariamente com a aniquilação do oponente, mas o cenário serve ao sujeito ofendido como oportuno para corresponder aos insultos e ataques. Assim, se

dispondo a provar aos demais a própria honra através do combate, conforme afirma Oliveira (2004):

O objetivo essencial não era matar o oponente e sim demonstrar competência e firmeza para defender ou conquistar o respeito e a honra, elementos fundamentais para a garantia de uma digna inserção social masculina, através da obtenção de algo como o sentimento de elevado valor pessoal, (ou mesmo) a profunda satisfação de ser extraída da consciência de pertencer a um grupo superior, [...] de ser alguém da melhor espécie de pessoas. Apesar disso, muitos homens foram letalmente vitimados (Oliveira, 2004, p. 25).

Tendo isso em mente, ao pensar na figura de Zé Marianno e o ambiente no qual está inserido, não se pode dispensar a tendência de dobrar-se ao machismo estrutural, o qual alimenta no cabra-macho a cultura da honra, exaltando a agressividade masculina. Nessa direção, Lima (2021) afirma que: “O Nordeste brasileiro, por exemplo, ainda é uma localidade que valoriza a honra, pois, em alguns dos seus espaços, ainda temos a configuração de um contexto cultural tradicional e coletivista” (Lima, 2021, p. 11). É válido salientar que a manutenção do heroísmo honroso tem como agente o sujeito masculino, o qual deve se mostrar corajoso, violento e forte.

Diante disso, iremos avaliar uma situação encontrada na obra de Ignez Mariz, que remonta à preservação da honra, colocando em evidência a performance do protagonista. O episódio diz respeito ao furto de alguns itens alimentícios de um estabelecimento local, praticado por Joca, filho de Zé Marianno. Na ausência do pai, o qual tinha ido resolver questões burocráticas no banco, a vingança dos responsáveis pela mercearia contou com requintes de crueldade, conforme lemos: “Seu Cazuzo, requintado em selvageria, puxa o menino pelo braço, num repellão capaz de desarticulado. Aplique o alicate a orelha e vai apertando...” (Mariz, 1994 p. 116). A punição

tinha o pretexto de arrancar do garoto a confissão sobre o assalto, o qual assumiu depois de muito apanhar. Depois do ocorrido, a mãe recorre às compressas com folhas de bananeira, para amenizar os efeitos da tortura.

Ao descobrir que o infortúnio tinha sido causado pelo filho, que estava fisicamente ferido, o protagonista reconhece o erro do rebento, mas “jura vingança” aos que não respeitaram sua autoridade enquanto pai na correção do filho, como indica a passagem seguinte:

Fez muito mal, e eu sou o primeiro a dizer, como era o primeiro a meter-lhe a peia, se tivessem me tratado como gente. Mas esses cabras estão muito enganados se pensaram que obram num filho de um Zé Ninguém. Vão vê que Joca é filho de home como aquele que melhor o seje [...] Zé Marianno enfia a faca na ponta do cinturão e sai pra rua (Mariz, 1994 p. 119).

Nessa ocasião, ao querer ser “tratado como gente”, diz respeito à defesa da sua honra como o “chefe da família”, em que o papel de autoridade lhe confere o poder para regular os desvios da sua prole. No entanto, fica evidente, sob perspectiva do protagonista, que tomar medidas sem a sua presença é uma desonra familiar, visto que seria dele a responsabilidade de castigar o filho pelo delito praticado.

Nesse caso, convém citar a declaração de Remedi (2010), que diz: “Os valores da honra são particularistas, individualistas, e, não raro, egoístas. Em geral, a proteção dos interesses da esfera privada, e, nesse âmbito, os da família, é fundamental. Esses valores se revelam mais intensos em comunidades menores” (Remedi, 2010, p. 6). Essa concepção teórica dialoga com o recorte extraído do romance, tanto pelo fato do juramento de vingança de Zé Marianno evocar o interesse da moral familiar, quanto pela sua demonstração particular de poder para um público residente de um pacato povoado.

Em sequência, Mariquinha tenta impedir que o esposo participe de uma tragédia que culmine na sua morte em defesa da honra:

— Zé, Não va se perder pelo amor de Deus! Se lembre dos seus filhos pequenos.

— Me deixe, mulher! Seje o que tiver de ser! Grita áp do meio da rua.

Zé Marianno se dirige ao Barracão de Néco. Corre gente pra as portas. Heita páu! Vibram os nervos do senhor Publico. Como lhe são ápidaos as encrencas de grosso calibre (Mariz, 1994, p. 119).

Diante disso, evidencia-se, novamente, a função do protagonista como macho- provedor, dado que a mulher busca ápida-lo do compromisso paterno dos filhos menores, seus dependentes mais frágeis. A ausência do pai, no sentido de morte, também implica na falta de referência para os filhos, o chamado “exemplo”. Além disso, a preocupação de Mariquinha pode ser compreendida como o temor de uma mulher que vivencia um contexto de miséria, a qual sozinha não teria subsídio para criar seu rebento.

Isso posto, ainda nessa cena, que a pretensa desavença “arrasta” uma multidão para acompanhar o embate. Segundo pondera Remedi (2010), a “espetacularização” é um artifício comum na cultura do patriarcado, para o pesquisador: “Em uma sociedade em que a honra é um valor maior, não restava solução que não uma que fosse radical e definitiva. O ritual e o espetáculo faziam parte do código de honra a ser mantido” (Remedi, 2010, p. 11). Por esse parâmetro, há respaldo para afirmar que a atuação do protagonista reverbera numa prova de sua masculinidade para aos espectadores, porém, caso morresse em defesa da família, seu óbito seria vislumbrado como um ato de heroísmo em prol dos valores familiares (Lima, 2021).

Entretanto, a vingança paternal é adiada, porque os opressores do filho de Zé Marianno, já pressupondo o “acerto de contas”, buscaram refúgio, desse modo, postergando o enfrentamento,

como nos relata o texto: “— Bando de Maricas que não tem coragem de enfrentar um home! Um vai se esconder debaixo das aza do coronel. O outro corre pra bem longe. Algum dia há de voltarem os diabos!” (Mariz, 1994, p. 121). De acordo com essa fala do protagonista, destacamos o termo “Maricas”, uma adjetivação com conotação negativa, utilizada para ferir a honra dos malfeitores, os quais se acovardaram da desavença. No entanto, vemos nesse dito, uma forma de exprimir através da linguagem a inferiorização atribuída ao sexo feminino, pois “Maricas” deriva do substantivo feminino, “Maria”. Nesse sentido, ao apelidar os rivais por meio dessa referência, nos mostra uma atitude misógina para com as mulheres, pois sua aplicação na linguagem reforça o estereótipo de que o feminino representa fraqueza (Priore, 2014).

Para além disso, a referida citação nos traz à baila, mais uma vez, o juramento de vingança. Essa promessa, em defesa da honra, ratifica a manutenção da masculinidade viril, na qual o cabra-macho expressa sua condição de homem honrado perante os demais (Lima, 2021, p. 35). Outro detalhe a ser enfatizado, ainda nos detendo à citação supracitada, é a proteção ofertada pela autoridade local aos seus simpatizantes, atitude comum naquele ambiente em que as leis e a política eram instáveis, orbitando de acordo com as decisões de um regente poderoso para julgar, punir e auxiliar seu povo. Entra em cena a figura falocêntrica do justiceiro, protetor dos seus subordinados: o coronel.

Apesar de toda a exibição do protagonista, assim como um dos ofensores do filho, ele também busca amparo no poder e prestígio do coronel, Dr. Oto Muniz, o qual aparece esporadicamente na narrativa, configurando o topo da hierarquia na escala do poder local, uma vez que opera como cuidador e vingador dos seus indefesos aliados. Desse modo, ao tomar consciência de suas reais condições, transfere seu desejo de vingança para uma outra potência viril, a quem superestima:

Quem é pobre desprotegido, que que quer
arranjando encrenca pra si? O próprio Néco
deu-lhe o exemplo, porque não vae, ele

também, se pôr sob a ápidao de “um homem”? [...]Dr. Oto Muniz é o pai-das-quiexas das cass-cadas. Estourado valentão, sem repeiter deuses nem diabos, é o ídolo do populacho (Mariz, 1994, p. 121).

Nota-se aqui, que o defensor de Zé Marianno consegue ser apreciado por conter os estereótipos do “machão” destemido, uma espécie de celebridade entre seus admiradores, os quais supomos que contam com os seus favores. Nesse caso, o atributo da brutalidade que cerceia a figura do coronel assegura seus seguidores da eficiência de suas ações na execução dos seus atos de vingança, embora ele funcione como o mandante, legitimando seu poder e autoridade através da voz- até porque o “serviço” era realizado pelos seus capangas, o aval era sempre concedido mediante sua aprovação. Destarte, o ajuste de contas é concretizado por meio de agressões físicas:

E o couro zuando. Disse ápida que nunca se viu “peduvido” mais resistente. [...] Nem sempre vigoram aqui as leis encadernadas nos nossos códigos, que todos fazem questão de mandar cumprir. Emprega-se, vez por outra, entre nós operários, uma diferente bem mais ápida e eficaz: a de Talião: dente por dente, olho por olho (Mariz, 1994 p.125).

A predominante violência, método comum na esfera da honra sertaneja, é um comprovante para reafirmação do cabra-macho, por isso, trazemos aqui as palavras de Lima (2021), que traduz teoricamente a conduta adotada pelo protagonista: “Habitar esse universo nordestino tradicional também faz com que os sujeitos estejam dispostos a buscar uma conduta honrosa, seja no âmbito individual, seja na coletividade” (Lima, 2021, p. 40). Dito isso, o acovardamento de Zé Marianno, que terceiriza sua dívida de honra para o Dr. Oto Muniz, pode ser lido como uma cultura comum ao

local e à época, envolvendo a ação de um grupo coletivo num acerto de contas particular. Logo, contata-se que o protagonista, dentro do escopo patriarcal da masculinidade que preza pelo cabra-macho, recorre à outra figura masculina, demonstrando que tem o respeito de uma figura de autoridade que pode agir em favor dele.

Portanto, após essas análises, evidenciamos que o protagonista cumpre com os códigos em defesa da honra, sustentando o título pessoal de cabra-macho, ainda que sua vingança seja respaldada por uma autoridade masculina de maior prestígio social. Assim, comprovamos que a moral familiar obtinha um valor estimado para a sociedade da época, ainda que a tal honra não fosse defendida diretamente pelo patriarca, a punição concedida pela força do coronelismo tinha validade significativa perante o corpo social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante das discussões tecidas ao longo deste trabalho, percebe-se que o romance *A barragem* (1994) traz à baila um protagonista que reflete a masculinidade exacerbada do cabra-macho, o qual, em momento algum pensa em infringir os códigos sociais e morais da época, que tipificam o “verdadeiro homem nordestino”. Assim, a construção desse personagem, feita por Ignez Mariz, transpõe para a literatura um perfil heteronormativo, que traduz o sertanejo do século XX, destemido, trabalhador e sexualmente ativo, vencido apenas pela morte e, preferencialmente, por uma morte vista como honrosa.

Além disso, observa-se que o cumprimento do papel de cabra-macho proíbe Zé Marianno de fracassar, logo, ostentar este título é negar que existe um sistema opressor por trás da formação social do homem. Assim, em concordância com Oliveira (2004), quando pontua que a agressividade, a infidelidade e manutenção da honra são aspectos, erroneamente, vistos como natos da biologia do

macho. Contudo, são ideias circunscritas na conjuntura social, vigentes há tempo, que parecem “naturais”.

Portanto, a análise se deteve na observação de um sujeito que preserva a hegemonia do patriarcado local, constituindo um praticante assíduo dos valores impressos naquela sociedade conservadora e pacata, que habita a fictícia cidade de São Gonçalo. Vale salientar que, como pontua Albuquerque Júnior (2011), no cenário do sertão nordestino, há uma predominância de personagens semelhantes a ele, chegando a configurar um personagem tipo, isto é, com traços comumente encontrados em outras narrativas de cunho regionalista. Isso posto, creio que trabalhos como este poderá somar às tentativas de compreender os indivíduos, os discursos e o tempo, tendo como base o texto literário.

REFERÊNCIAS

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

ÁLVARES, Maria Luzia Miranda; PINHEIRO, Ivonete. Mitos: *Pilares que sustentam o patriarcado, na perspectiva de Simone de Beauvoir*. 18º Redor – Rede Feminista Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisas sobre a Mulher e Relações Gênero, 2015: p. 1357-1369. Disponível:<http://www.ufpb.br/evento/index.php/18redor/18redor/paper/viewFile/630/714> Acesso: novembro de 2023.

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo*. Tradução: Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Tradução: Raquel Ramallete. 41. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

LIMA, Layze Mariana Tenório de. Patriarcado e conceito de honra no sertão nordestino: *uma perspectiva sociocultural de análise-interpretação d’As Velhas, de Lourdes Ramalho*. 2021.54. Trabalho

de Conclusão de Curso- Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), Campina Grande – PB, 2021.

MARIZ, Ignez. *A barragem*. João Pessoa: A União, 1994.

NOLASCO, Sócrates. *Um Homem de Verdade*. In: CALDAS, Dario (org.). *Homens*. São Paulo: Editora SENAC, 1997, p. 13-29.

OLIVEIRA, Pedro Paulo de. *A construção social da masculinidade*. Belo Horizonte: UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2004.

PRIORE, Mary Del. *Histórias e conversas de mulher*. São Paulo: Planeta, 2014.

REMEDI, José Martinho Rodrigues. A honra ferida de um pai: indagações acerca de um filicídio em “A Divina Pastora” (1847), de Caldre e Fião. In: *X Encontro Estadual de História- ANPUH-RS*, 2010, Santa Maria- RS. Anais do X Encontro Estadual de História- ANPUH-RS. Santa Maria- RS: UFSM/UNIFRA, 2010. Disponível em: http://www.eeh2010.anpuhrs.org.br/resources/anais/9/1279507443_ARQUIVO_Remedi-AHonraferidadeumpai.pdf Acesso: 20 de novembro de 2023.

SILVA, Marcelo Medeiros da. Flores do Sertão: *mulheres e representação social em A barragem, de Ignez Mariz. Odisseia*, Natal, RN, v.3, n.2. p. 88-108, 2018.

Disponível em: https://www.academia.edu/97346223/Flores_do_sert%C3%A3o Acesso: 20 de novembro de 2023.

SILVEIRA, Micaela Sá. *A representação de Masculinidades em Gasparino da Mata*. 2011. 35. Trabalho de Conclusão de Curso- Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), Campina Grande-PB, 2011.

STRONG, Roy. *Banquete: Uma história ilustrada da culinária, dos costumes e da fartura à mesa*. Tradução: Sergio Goes de Paula e Viviane De Lamare. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

Capítulo 3

“LÁ EMBAIXO É SÓ O QUE SE FALA. HÁ MUITO TEMPO QUE EM CAMPINA NÃO SE VIA UMA COISA IGUAL. A MULHER DEU UM VERDADEIRO ESPETÁCULO”: CONSIDERAÇÕES SOBRE *MARIANA*, DE ERNANI SÁTYRO

Márcia Kaenia da Silva Farias

INTRODUÇÃO

Paraibano de nascimento, Ernani Aires Sátyro e Sousa, ou simplesmente Ernani Sátyro, nasceu em 11 de setembro de 1911, na cidade de Patos. Estudou em Recife, onde se bacharelou em Direito. Atuou como Chefe de Polícia, jornalista e escritor. Além disso, exerceu vários cargos na carreira pública, consolidando uma extensa ocupação na política nacional. Pertenceu à Academia Paraibana de Letras, à Academia Brasiliense de Letras, ao Instituto Histórico e Geográfico Paraibano e à Academia de Letras de Campina Grande. Desse modo, viveu entre a política e a literatura.

Em sua produção literária, o que se observa é uma nova abordagem no conteúdo de *Mariana* (1958), marcado pela mudança no olhar do autor se considerarmos *O Quadro Negro* (1954), seu primeiro romance, resultado da experiência do autor como advogado no interior. Diferentemente deste, *Mariana*, objeto deste trabalho, abre o panorama do leitor para uma realidade que extrapola a urbanidade e a ruralidade de Campina Grande. A contribuição,

portanto, de Sátyro se dá, principalmente, no que se refere a uma interpretação das representações locais tratadas no tecido narrativo com notável verossimilhança. Demonstrar o modo como isso ocorre é o nosso propósito neste artigo.

Pensando nisso, o presente estudo tem como objetivo apresentar uma compreensão para a figuração regionalista no campo da Literatura Brasileira Moderna. Com isso, buscamos realizar uma reflexão conceitual em torno do modo como Ernani Sátyro descreve a espacialidade regional em *Mariana*. Nesse contexto, o viés de gênero também se abre, uma vez que as imagens das personagens mulheres evocam questionamentos e tensões entre o eu e o coletivo. Para tanto, a sustentação das análises será pautada em Constância Lima Duarte (1990), Tânia Navarro Swain (2002), Virginia Woolf (2018a), Ligia Chiappini (1995), Afrânio Coutinho (1964) entre outros(as) autores(as).

Mariana é dividido em quatro partes, cada qual contendo narrativas que dialogam entre si, contudo, de forma não linear. A obra aborda os dilemas internos da protagonista que empresta o nome ao romance, seus questionamentos, sentimentos e conflitos sociais. O enredo é construído com fortes tons românticos no que se refere à construção de paixões problemáticas entre Mariana e vários personagens masculinos, a saber: Pedrinho, Rosendo, Luciano e Doutor Arnaldo. A estética romântica também se instaura no sofrimento amoroso causado pela relação não consolidada entre Mariana e Luciano, na morte de Luciano e de Rosendo e, talvez, na loucura do personagem Pedrinho como modos de evasão de uma vida vazia e sem significação.

Seu regionalismo refere-se, portanto, às subjetividades vivenciadas na espacialidade rural e urbana de Campina Grande, possivelmente, da década de 50, momento em que a cidade, apesar das marcas de modernização, ainda trazia em sua geografia humana traços de um conservadorismo que definia rigidamente os papéis de homens e mulheres. Com isso, a obra concede ao leitor um típico enredo romântico, mas sem deixar de apresentar um retrato vivo das credences, dos costumes e das tradições da região citada.

Assim sendo, para melhor desenvolvermos o nosso caminho metodológico, realizamos dois movimentos: o primeiro, refere-se às representações da mulher e ao cruzamento de vozes e de agências que problematizam a relação entre uma suposta identidade feminina e seus muitos processos de singularização. O segundo, a abordagem se voltará para as representações de Nordeste e sua construção simbólico-cultural, apontando para um possível processo de desconstrução observado na obra. No entanto, vale ressaltar que a nossa intenção é destacar a produção literária, não a empregando como mero pretexto dos conceitos, mas realizando a atividade inversa, em que a obra e a análise se hibridizem com a teoria.

“NADA COMO UMA AMANTE BELA, ARDOSA, SEMPRE DENTRO DE CASA”: A MULHER E A FICÇÃO ESCRITA SOBRE ELA

Considerando alguns dos pressupostos teóricos que têm atravessado o debate feminista – comprometido em questionar os discursos hegemônicos responsáveis pela cristalização das desigualdades hierarquizadas de gênero – analisar como as mulheres foram/são representadas na literatura é um caminho válido para tentarmos entender tamanha dificuldade na elaboração de uma imagem fora dos padrões patriarcais.

Em *Literatura feminina e crítica literária*, Constância Lima Duarte afirma que “se relemos atentamente algumas obras de nossa literatura observando as imagens de mulheres aí construídas, constatamos como estão carregadas de estereótipos advindos da sociedade patriarcal aqui instalada” (Duarte, 1990, p. 21). A declaração de Duarte abre espaço para o primeiro movimento deste trabalho: uma abordagem calcada numa concepção feminista que intenciona refletir sobre os estereótipos de gênero culturalmente fabricados.

No mesmo contexto, Teresa de Lauretis, em *A tecnologia de gênero*, declara que “o sistema sexo-gênero, enfim, é tanto uma construção sociocultural quanto um aparato semiótico, um sistema

de representações que atribui significado” (Lauretis, 1994, p. 212). Tais representações denotam aos indivíduos “identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, status dentro da hierarquia social etc.” (Lauretis, 1994, p. 212).

Ao publicar *Mariana*, pela primeira vez em 1958, Ernani Sátyro contribui literariamente na perspectiva de fazer surgir uma representação de mulher que, na totalidade, vai de encontro às caracterizações estereotipadas presentes também no texto. Mariana fala e age a partir de posições discursivas opostas às convicções de Isaura, esposa de Doutor Arnaldo, bem como de suas tias. Dessa maneira, o conceito de mulher elaborado nos moldes do patriarcalismo, definido pela restrição aos cômodos da casa, pela maternidade absoluta, pela conformidade e sujeição ao masculino está presente nas referências à Isaura, assim como à Sinhá Rosa, moradora da fazenda de Mariana e esposa de Manuel Vaqueiro:

Isaura dera-lhe dois filhos e já prometia o terceiro. Se fosse possível perscrutar os silêncios, talvez se pudesse saber que ela se considerava feliz e liberta. Afinal, que mais queria o marido? Ao chegar em casa, encontrava a esposa, sempre fiel, sem reclamações, cuidando dos filhos. Isso de ardor, de paixão, de declarações, era coisa que Isaura não compreendia. Era poesia considerava ela. Amava o marido, como amava os filhos, mas a seu modo (Sátyro, 1958, p. 146).

Percebe-se que o casamento de Isaura com o Doutor Arnaldo é aparentemente harmonioso entre as perspectivas do tempo e do espaço: a casa organizada, o marido provedor, os filhos que crescem e outros que estão por vir, a nobreza de sentimentos e o caráter elevado que envolve a figura de Isaura. Tudo é ordem e repetição, repetição de uma determinada ordem, que conforme nos aponta o narrador, é a própria Isaura que mantém o estereótipo de *Anjo do lar*, termo usado por Woolf (2018a) para definir um sistema

simbólico que permeia as representações femininas tradicionais cuja postura metaforiza a compreensão da personagem: estável e estática.

“D^a Isaura era, de fato, uma criatura fria, indiferente a tudo. Uma dessas pessoas que vivem, mas sem ter lá dentro, queimando a chama da vida” (Sátyro, 1958, p. 109). Em outras palavras, uma figura estática que observa a vida que pulsa, e que em certa medida está apartada. Desse modo, circunscreve-se aos limites da casa, e nessa representação *esbarra-se* nas condições históricas específicas da questão feminina. Por consequência, essa figuração traz à tona o modelo de mulher passiva, de natureza frágil, ingênua, que tudo aceita. Tal personagem corrobora o conservadorismo e a subordinação da mulher à família, características que enfatizam o apagamento da mulher como sujeito e cidadã.

“Isaura, por sua vez, tratava de retornar o governo da casa, de dedicar aos filhos os carinhos de que eles tanto necessitavam. Só uma coisa lhe causava pesar: o filhinho perdido era justamente uma menina, com que tanto ele sonhava” (Sátyro, 1958, p. 162). Nota-se que o enlace concebe a produção de uma identidade pautada na classe, a casa que precisa dos cuidados da mulher, e no gênero, os filhos exigiam para si dedicação integral. Maurizio Lazzarato define este aspecto da identidade como “sujeição social”, uma vez que “produz e distribui lugares e papéis dentro e para a divisão do trabalho” (Lazzarato, 2014, p. 27).

Para Oliveira (2017), “o problema dessa representação feminina é que ela implica um ideal vazio de conteúdo, essa pureza feminina é denotada pela falta de identidade de um sujeito sem história” (Oliveira, 2017, p. 125-126). De fato, ela é apresentada como uma figura vazia de conteúdo, de sentimentos, de palavras, de articulações, de ações, de vida. Ela é, portanto, incapaz de agência. Contudo, é relevante mencionar que, segundo o ponto de vista narrativo empregado, Isaura foi ensinada a ser assim, criada para ser o *Anjo do lar*, expressão descrita por Virginia Woolf (2018a) em artigo intitulado *Profissões para mulheres*. Socialmente produzido com a intenção de nos colocarmos em lugar de submissão e servidão, o

Anjo do lar assegura o medo nas exteriorizações mais fundamentais do nosso desejo. Assim sendo, Woolf (2018a) convida todas as mulheres a matar esse fantasma criado pelo patriarcalismo social.

Ao narrar a trajetória de Mariana – desde a infância – e dos seus relacionamentos com vários homens, o narrador expõe também o seu despertar para a transgressão. Essa acontece de modo processual ao longo do romance, por interferência da representação vivenciada por mulheres, de gerações distintas, que passaram pela vida da protagonista: Zefinha, Mariinha, Isaura, Sinhá Rosa, Berta e Arabela, personagem representada pela própria Mariana numa apresentação escolar.

Esteticamente, o autor configura a presença de um sistema de princípios e de moral que compreendem a dissolução identitária das mulheres aqui discutidas. Identidade, nas palavras de Félix Guattari e Suely Rolnik, é “aquilo que faz passar a singularidade de diferentes maneiras de existir por um só e mesmo quadro de referência identificável” (Guattari; Rolnik, 1999, p. 68). Podemos entendê-la como sinônimo de fechamento e de unidade. Judith Butler (1998) admite que a definição de identidade de gênero tem sempre um traço padronizador, pois envolve a criação de algum modelo de unidade, o que a torna excludente e negativa. Ou seja, a identidade é uma forma de docilizar a multiplicidade em uma ordem que estanca suas singularidades, nesta obra, de gênero.

E o que são as singularidades? Para Gilles Deleuze, são as “séries heterogêneas que se organizam em um sistema nem estável nem instável, mas ‘metaestável’, provido de uma energia potencial em que se distribuem as diferenças” (Deleuze, 2013, p. 106). Logo, a singularidade é aquilo que consente à mulher transgredir as alienações de uma estrutura de poder que a confina numa subjetividade que não se transforma.

Isaura, Sinhá Rosa, Zefinha e Mariinha são exemplos de personagens que se organizam dentro da identidade. Isaura vive sob a aparência de uma convencional vida de dona de casa. Sinhá Rosa também. Contudo, esta não é uma relação conflituosa, pois elas não

têm consciência de que vivem sob a manutenção de uma ordem que as empregam sempre a serviço dos outros, sobretudo dos filhos, do marido, da família e da casa.

Zefinha (Mãe-Titia) e Mariinha são senhoras solteiras que criaram Mariana, órfã de pai e mãe. As tias são muito ligadas à religião católica, e a criaram também dentro do catolicismo. Socialmente, são vistas como exemplos de respeito por seguirem o tradicionalismo religioso. Zefinha apresenta-se como uma figura autoritária, que bate na menina por qualquer motivo. “Mãe-Titia não me dê mais! Eu não quero mais apanhar. Eu não fiz nada demais para a senhora me bater assim” (Sátyro, 1958, p. 104). Já Mariinha pode ser considerada a tradicional referência materna já mencionada no que se refere à Isaura, sempre doce e compreensiva. “E Titia, com um olhar ao mesmo tempo acariciador e repreensivo, alisava os cabelos de sua doce menina. – Titia, você quem devia ser minha mãe” (Sátyro, 1958, p. 96).

Considerando o fator religioso como elemento essencial para uma educação pautada na tradição, as tias são exemplos das formas religiosas institucionalizadas. “Já haviam feito tudo por ela. Haviam-na educado com sacrifícios. O último ano de colégio nem fora pago. As freiras foram generosas” (Sátyro, 1958, p. 28). Na criação da menina, elas carregam a responsabilidade de conservar as antigas práticas educacionais, talvez isso explique tamanha vigilância e rigor de Mãe-Titia para com a criança, pois sabemos que os espaços tradicionais também constituem o patriarcalismo religioso.

Berta, amiga de infância de Mariana, comunga com essa mesma ordem identitária, contudo a menina a enxergava com extrema admiração. “Berta era mais velha, mais bonita, mais enérgica. Era loira e tinha uma voz musical, que tornava o tempo mais encantador e profundo tudo quanto dizia” (Sátyro, 1958, p. 88). Berta configura-se como uma moça inteligente e de família tradicional, já Mariana se vê “pequenina, magra e morena” (Sátyro, 1958, p. 87). Nota-se que, mesmo criança, ela se *esbarra* na problemática

dos estereótipos femininos da época. Isso pode ser visto na quantidade de promessas feitas ainda criança para o alcance da beleza desejada.

Mas a batalha não seria abandonada. Haveria de lutar, lutar muito, até transformar essa figura de visagem numa moça forte, bela e viçosa. Ou então haveria de maltratar os olhos, maltratá-los tantos, que toda ela se transformasse num monstrengo irreconhecível. Beleza pela metade é que não queria. E aquilo nem era beleza, considerava ela. Quem já viu uns olhos sozinhos sustentar uma formosura? (Sátyro, 1958, p. 93).

Assim como os padrões comportamentais, as identidades normatizam moldes estéticos, consequentemente os sujeitos que não acompanham tal padrão são rejeitados pelo outro e/ou por si. Mariana é exemplo dessa opressão estética desde a infância. Contudo, conforme a narrativa avança, parece-nos que há uma força atávica que a arrasta para a transgressão identitária. A sua representação passa a ser de uma personagem libertária produzida por um viés feminista, mesmo que sem demonstrar consciência de ser e estar como mulher na sociedade.

Nesse sentido, Mariana, diferentemente de Isaura e das personagens já mencionadas, não cumpre determinados papéis sociais. Ao contrário, rompe-os. A não estabilidade e a não estaticidade da personagem é o que impossibilita que a identidade a controle. Isso faz com que surjam a multiplicidade e suas variadas dimensões não só do gênero e da classe, mas dos afetos, dos desejos e do próprio corpo. Com isso, Mariana consegue matar o *Anjo do lar*, sobretudo o Anjo religioso que tentava paralisar suas potencialidades:

Correu o tempo. O menino está andando e começando a falar. Mariana dedica-se a ele e aos trabalhos de casa e da fazenda. Poucas

vezes pensa, não reza quase nunca, a não ser as ligeiras orações da noite e da manhã, maquinalmente, como quem desempenha com enfado um papel obrigatório. Às vezes acorda, não sabe a que horas, fica em dúvida se fez ou não as orações. Começa então a orar, mas logo o sono invade, e ela mergulha novamente na inconsciência (Sátyro, 1958, p. 37).

O mecanismo da identidade manifesta-se da necessidade “de controlar o conjunto dos fluxos provindos do exterior que poderiam vir a perturbar um equilíbrio interno, uma ordem, uma composição orgânica” (Landowski, 2002, p. 10). No fragmento acima, é possível perceber as tentativas de bloqueio da multiplicidade de seu corpo pela via da identidade, sobretudo a religiosa.

Sigamos:

Mas logo se refazia e rezava. Rezava e chorava. “Para que é que eu estou rezando, meu Deus? Para ele voltar, ou não voltar? Estou a favor de Deus ou do demônio? E Deus, de que lado está: por mim ou contra mim? Para Deus estar de meu lado, deve deixar que ele volte ou não?” Mariana não sabia dizer com exatidão qual o dia em que Rosendo se instalara definitivamente na sua casa. (Sátyro, 1958, p. 43).

“Mas, então, Deus não pode mais com o demônio?” (Sátyro, 1958, p. 42). Mariana até se esforça ao questionar a “tentação” dos desejos numa identidade mulher que empata a distinção de sua singularidade, mas que teima em emergir. Os questionamentos e a permissão da instalação de Rosendo, um dos homens por quem se apaixona, em sua casa desocupam a construção identitária e começam a deixá-la desmanchar. Daí em diante, ela não consegue mais manter-se a serviço da própria ordem, portanto não consegue conservar o sistema estático de seus *destinos*, desejos, fluxos,

descobrimo então que *existe um demônio* dentro si. Demônio que pode ser interpretado como a vivência do adultério praticado dentro da própria casa, aos olhos do marido Pedrinho.

Em *Mariana*, o domínio dos desejos enquanto domínio das significações e do corpo tem nas relações sexuais com Pedrinho seu instante de maior aflição. São as características de Pedrinho que a fazem perceber a ausência do amor, do sentimento, da potência erótica: “Ela respondia, mas somente para si mesma: ‘Miserável! Quem é que se acostuma com isso? Você pode ser dono do meu corpo, deste corpo infeliz, mas nunca do meu coração!’” (Sátyro, 1958, p. 25). Ao longo da história, o corpo da mulher sempre foi controlado, invadido, possuído à revelia da própria vontade dela. Mas ao dizer que não se controla o coração Mariana assume um lugar de agenciamento e demonstra ser senhora dos próprios desejos, ainda que não do próprio corpo.

Vale salientar que, antes de qualquer consciência por parte dela, são os dispositivos da ordem que desenvolvem os lugares e os papéis identitários da personagem: cuidar dos filhos, dedicar-se aos trabalhos da casa e da fazenda. Prova disso é que Jeremias, seu padrinho e pai de Pedrinho, a escolheu ainda muito moça para se casar com Pedrinho. O narrador deixa claro que a escolha foi feita para que essa representação de gênero cuidasse da fazenda e dos negócios do padrinho, visto que Jeremias a escolhe porque vê nela atributos que são do masculino, como o poder de mando, por exemplo, que ele não enxergava em seu filho. Com base em Michel Foucault e Teresa de Lauretis, Tânia Navarro Swain chama de tecnologias de gênero:

As “tecnologias de gênero” seriam os dispositivos institucionais e sociais que “[...] teriam o poder de controlar o campo de significação social e assim produzir, promover e implantar as representações de gênero” (DE LAURETIS, 1987: 18). Através da linguagem, da imagem, do extenso leque de discursos teóricos

nos mais diversos campos disciplinares, de todo um apparatus simbólico que designa, cria e institui o lugar, o status e o desempenho do indivíduo na sociedade, as “tecnologias do gênero” constroem uma realidade feita de representações e auto-representações (Swain, 2002, p. 328).

As tecnologias tentavam condicionar inerte o corpo na dicotomia pecado e desejo, pecado e prazer, pecado e amor. Mariana agora domina, ou melhor, é dominada por seu corpo vibrátil, a vivência “em que se processa o esgotamento de uma cartografia, quando se está operando a silenciosa incubação de uma nova realidade sensível” (Rolnik, 2002, p. 177). Pertence agora a um corpo que reconhece em si “a força não formada da vida” (Negri, 2003, p. 168). “E Mariana não se questionou mais, antes lhe correspondeu ao incêndio da vibração, como se a natureza a tivesse preparado especialmente para servir de campo àquela estranha batalha” (Sátyro, 1958, p. 218). A própria dualidade do pecado e do desejo se dispersa, se apresenta não compatível em face do real. No fragmento abaixo, podemos observar o corpo cooperante de Mariana, que se deixa multiplicar em todos os sentidos e sensações diante de Doutor Arnaldo, seu amante:

Deixa de bobagem, menino. Meu menino!
Vem cá, dê-me um beijo bem gostoso. Vamos esquecer nossas mágoas com um beijo. Assim... assim, meu amor... Vem cá, minha vida... Estavam agora no auge da felicidade. Até parecia que nada no mundo seria capaz de perturbar a paz daquele amor (Sátyro, 1958, p. 224).

Nesse sentido, a cartografia do corpo estático comedido pela discursividade paralisante da identidade, sobretudo religiosa, adormece. “Conhecido o prazer, não podia mais passar sem ele” (Sátyro, 1958, p. 48). O corpo vibrátil demonstra-se disposto a

sentir os sentidos: visual, tátil, olfativo, gustativo. “E lá vinha as mãos de Rosendo, a mão poderosa que aquecia todas as entranhas de Mariana, que transformava em labaredas até a luz fria da lua, acamada no capim dócil e silencioso” (Sátyro, 1958, p. 48).

A singularidade determina a Mariana escancarar seu próprio nomadismo. Para tanto, é preciso destacar uma figura anteriormente citada: Arabela. O processo de reinvenção de si dá-se pelo reconhecimento mnemônico em Arabela. Ao caminhar pelas ruas centrais de Campina Grande e desafiar Arnaldinho, filho de seu amante Arnaldo, Mariana manifesta em seus pensamentos e atitudes o enfrentamento de uma cultura, desenvolvida com consentimentos sociais, que assume diversos contornos e estereótipos. Desse modo, “em frente à sorveteria Hollywood, deu uma topada, quase desequilibrou. ‘Eu sou Arabela, e estou representando. Mas agora estou representando de verdade. Não posso perder o equilíbrio, nem cair no ridículo’” (Sátyro, 1958, p. 228). O que Tania Navarro Swain compreende como: “eu, nômade, sou outra, além daquilo que pareço ou do que falo. Eu sou um espaço de mim, migratório, de transição, nesta cartografia que me revela e me nega” (Swain, 2022, p. 340).

Apesar dos evidentes processos de singularização, o romance se fecha supostamente com o retorno à ordem, pois ao final Mariana retorna ao Lajedo para cuidar dos filhos. “Não, não devia ter remorsos. Devia acontecer como aconteceu. Agora era esquecer tudo e cuidar dos filhos” (Sátyro, 1958, p. 254). Contudo, os amores, de modo cíclico, parecem que não vão parar de ocorrer, pois já não é mais possível reverter a ordem tal qual ela coincidia ordenar-se. De menina a mulher, a passagem do tempo se fixa na personagem e em comportamentos que não são mais tão livres quanto antes:

Enquanto José abria a porteira, Mariana olhava para o seu rosto queimado, os seus olhos negros, o seu físico robusto. De repente, um pensamento a assalta: “José agora vai julgar com direito. É o homem mais forte da

fazenda, o mais bonito. Eu não me esqueço dos olhos esquisitos que ele me botava, quando era menino. Agora, certamente, pretende se aproveitar. Veja como ele está me olhando!” Mariana estava apavorada. Não queria nem admitir aquele pensamento. Tinha que recomeçar a vida com outras preocupações. Só lhe interessava o futuro dos filhos. Ia educá-los do melhor modo que pudesse. Mas o pensamento mau não queria sair. Consciente do perigo que se aproximava, começou a rezar o Credo. Mas a oração não tinha força, não apagava aquela corrente de fogo. E então, apelando para as últimas reservas, levantou os olhos pra o céu e disse: – Senhor, não me abandones mais! (Sátyro, 1958, p. 254).

Com isso, lido em perspectiva, o romance evidencia que desde o princípio foi assim: Mariana nunca conseguiu manter o corpo estratificado na identidade. Desde criança, os seus olhos davam sinais e revelavam certa natureza indômita de Mariana, sua propensão à transgressão e a vivência da sexualidade sem as peias do pecado, mesmo tendo sido educada dentro de rígidos princípios religiosos e morais. “– Lembro-me muito dos olhos daquela menina – adiantou o velho. – Eram dois faróis negros, hein Major? – É verdade, os meus dois faróis negros. E como enegreceram a própria vida!” (Sátyro, 1958, p. 181). As paixões vividas e as que estão para acontecer não se reduzem ao que aconteceu nem nelas se paralisam. Mariana queima, arde, goza... singulariza-se enquanto potência de um corpo que é movido pela multiplicidade.

“MAS EU SEI QUE ISSO TUDO É TAPEAÇÃO”: O NORDESTE E A FICÇÃO ESCRITA SOBRE ELE

Identidade regional, saudade, memória, miséria, seca, tradição e imigração são alguns dos signos que remetem à cartografia discursiva sobre o que entendemos ser o Nordeste. Considerando a produção de uma nova safra de escritores que renovou a literatura, com temáticas voltadas ao cotidiano e a crítica social mais psicológica e engajada, tentaremos problematizar tal imagem estereotipada e construída de modo pitoresco, a qual estamos acostumados a ler. Para Albuquerque Júnior, “As cidades nordestinas, quando tematizadas, parecem ter parado no período colonial, são abordadas como cidades folclóricas, alegres, cheias de luz e arquitetura barroca” (Albuquerque Júnior, 2009, p. 104-105). Isto é, como a região Nordeste aparece no imaginário brasileiro enquanto criação sociopolítica e cultural.

Teoricamente, os romances de temática regionalista são produções literárias marcadas pela preocupação em representar o interior do país, fora do eixo das principais capitais. Sabe-se que o processo de colonização do Brasil não se deu de forma homogênea, ficando mais concentrado nas regiões litorâneas, o que acabou por gerar diferentes núcleos isolados ao longo de todo o território nacional, com desenvolvimento socioeconômico em ritmos diferentes.

Conscientes dessa realidade, um grupo de autores se articula para defender o regionalismo como critério de criação literária e ferramenta de análise da realidade. Desse modo, buscaram retratar em suas obras, deslocando-se do litoral e dos centros urbanos para os sertões, as paisagens do interior. Além disso, procuraram representar os costumes do povo, suas tradições e crenças, buscando nisso, nossas raízes culturais, tidas por eles como as mais legítimas. Foi o momento em que as maiores produções literárias saíram do alicerce Rio de Janeiro-São Paulo, destacando o Nordeste brasileiro.

Sobre o Regionalismo, Afrânio Coutinho afirma que:

[...] num sentido largo, toda obra de arte é regional quando tem por pano de fundo alguma região particular ou parece germinar intimamente desse fundo. Neste sentido, um romance pode ser localizado numa cidade e tratar de problema universal, de sorte que a localização é incidental (Coutinho, 1964, p. 202).

Sob essa perspectiva, podemos afirmar que em Ernani Sátyro, Mariana e Doutor Arnaldo são personagens atormentados pela angústia de uma existência dramática que produz um retrato de conflito e dissolução, que se reproduz no encarceramento ou na inércia de uma vida em que tudo parece o contrário do que deveria ser. Desse modo, o regionalismo presente e seu caráter universal está para além das localidades explícitas de Campina Grande e de Lajedo. É um fenômeno que extrapola a marcação dos espaços e a ideia de Nordeste em dadas formas de abordagens imagética e discursiva para se referir estritamente a região.

Ninguém mais do que Mariana sabia que aquela situação era insustentável. O menino estava praticamente bom, e ela tinha que voltar para a fazenda. Se o Dr. Arnaldo soubesse o quanto ela pensava nisso, talvez tivesse unido as suas sugestões às dela, senão para encontrar uma solução feliz, pelo menos para dividir as preocupações, nessa troca em que, muitas vezes, as atribuições se tornam menos pesadas. Mas cada um ficava encastelado no seu canto, por mais próximos que estivessem fisicamente e, sob outros aspectos, também em espírito (Sátyro, 1958, p. 222).

Coutinho acrescenta que “o regionalismo é um conjunto de retalhos que arma o todo nacional. É a variedade que se entremostra na unidade, na identidade de espírito, de sentimentos, de língua, de costumes, de religião” (Coutinho, 1964, p. 205). Nesse sentido, os elementos que formam esse retalho integram e agem na ficção de Sátyro. “A única coisa que ele gosta neste mundo é de fazer arreios. Leva a vida a molhar sola, a trançar cabrestos e a consertar sela e gibão” (Sátyro, 1958, p. 27). A fala de Mariana ao se referir a Pedrinho representa um sentimento, um costume dele, e de certo modo uma identidade de espírito, visto que estas eram as únicas atividades que ele fazia.

Durante o processo de pesquisa, encontramos a seguinte nota referente ao romance em discussão publicado no *Jornal Correio da manhã* (RJ), edição 19887, de 1958, jornal também mencionado na obra, que garante a presença de reminiscências de Nordeste na escrita:

Hoje, Ernani Sátyro publica o seu segundo romance... no qual se percebe mais o desejo de contar uma história do que reconstruir em termos de ficção uma experiência pessoal. Sente-se o autor meio distante dos personagens, que não parecem resultar de uma determinação interior. Naturalmente muitas reminiscências nordestinas foram utilizadas. E aí temos um fazendeiro desse tipo que talvez hoje já esteja desaparecendo, para o qual empreitar a morte de um inimigo é a coisa mais corriqueira do mundo; um débil mental exprimindo a carência orgânica de nossas populações sertanejas; e Mariana, cujo destino triste e sombrio, reflete muito bem o ambiente sem horizontes em que ela se debate.

Inicialmente, *Mariana* nos dá a oportunidade de compreendermos o Nordeste sob uma outra perspectiva. Ou seja, um Nordeste como símbolo de potencialidades e multiplicidades. Tal

oportunidade se opõe, por exemplo, aos estereótipos impostos historicamente forjados numa unidade. Dessa maneira, a partir das primeiras páginas lidas, percebe-se que o romance não menciona a seca e o cangaço da obra euclidiana nem evidencia os problemas socioeconômicos e a aceitação desastrosa do destino que lemos em Rachel de Queiroz, mas traz as subjetividades dos personagens que estão dentro da composição interiorana e também citadina.

De modo geral, o olhar do autor se detém sobre Mariana enquanto mulher para empreender uma análise dessa figura, de seus valores, objetivos, desejos e crenças. Com isso, o autor destaca as representações dos papéis da mulher na sociedade, assim como os problemas de emancipação feminina, tanto no plano amoroso quanto no plano social. Essa visão poderia se voltar para uma mulher de qualquer região do país, assim como a referida temática. Tal afirmação corrobora o conceito de regionalismo já esclarecido por Afrânio Coutinho, apontando o seu caráter universal. Sobre o caráter universal, Candido (2006) afirma que a dinâmica do local e do universal deve tangenciar toda a produção literária brasileira. Desse modo, podemos afirmar que, apesar da demarcação local e regional, de suas ações estarem situadas dentro de um espaço e tempo predefinidos, o romance *Mariana*, as sensações, os sentimentos, as angústias dos personagens se revelam gerais, extrapolando a questão local.

Outro ponto importante a ser considerado são as contundentes cenas de violência que, pelo tratamento dado à linguagem, revelam valor estético. Essas cenas merecem a nossa atenção, pois segundo Albuquerque Júnior (2009), fazem parte de uma matriz imagético-discursiva que confina o Nordeste a uma condição atávica que parece não se modificar. A saber, a violência e os crimes passionais em *legítima* defesa da honra que eram muito comuns:

Pouco importava a vergonha que haveria de sentir na cidade. Uma força maior a impulsionava agora. Tinha de salvar a si e a seus filhos, um deles ainda por nascer. Tinha de defender-se

do “monstro”. Tudo o mais era secundário. E a morte de Luciano não ficaria sem vingança. Ele morreria por ela, foi atraído por um convite seu. O convite era falso, mas ele não sabia. Nela, ele procurou o amor e encontrou a morte. Haveria de ajudar a Justiça a punir o criminoso (Sátyro, 1958, p. 82).

Pela pertinência das escolhas do autor, a obra pode ser entendida como uma produção literária regionalista se considerarmos as referências acima, assim como algumas das teses defendidas por Ligia Chiappini (1995), em *Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura*. A autora define o Regionalismo como:

[...] um fenômeno universal, como tendência literária, ora mais ora menos atuante, tanto como movimento – ou seja, como manifestação de grupos de escritores que programaticamente defendem sobretudo uma literatura que tenha por ambiente, tema e tipos uma certa região em oposição aos costumes, valores e gosto dos cidadãos, sobretudo das grandes capitais – quanto na forma de obras que concretizem, mais ou menos livremente, tal programa, mesmo que independentemente da adesão explícita de seus autores (Chiappini, 1995, p. 153-154).

Na primeira tese, a autora entende que: “historicamente, porém, à tendência a que se denominou regionalista em literatura vincula-se a obras que expressam regiões rurais e nelas situam suas ações e personagens, procurando expressar suas particularidades linguísticas” (Chiappini, 1995, p. 153). Somado a isso, estão os costumes, as credices, as superstições: “Um cheiro de alfazema espalhou-se pela casa, saudando o recém-nascido. Mais descansada, Mariana chegou a pensar: ‘Essa fumaça cheirosa é como uma mensagem, um aviso que se faz ao povo, que manda também

para o céu” (Sátyro, 1958, p. 36). Tradicionalmente, quando um bebê nascia, as parteiras queimavam alfazema para anunciar o seu nascimento. Para Silva (2005), essa prática assume o caráter empírico-mágico-religiosas.

A Caixa das Almas é outro elemento cultural que permeia a narrativa que se caracteriza como uma forma de conhecimento. Além disso, o forte caráter da religiosidade cristã resgata as figuras da infância e da adolescência de Mariana num processo mnemônico que compõe o cenário da vida interiorana.

De origem portuguesa, adaptado à realidade brasileira, era em sua origem uma composição em painel onde se pintava uma cena representativa do sofrimento das almas em chamas, ardendo no purgatório. Chamavam-lhe “almi-nhas”. Apelando para tal comoção, naturalmente reflexiva sobre nosso próprio futuro, estava o painel ligado a um cofre onde o fiel depositava seu dinheiro, crendo que serviria às missas em favor das almas, único refrigério possível para elas (Morais Filho, 2002, p. 193).

De acordo com a tese defendida, a obra em discussão permite que a encaixemos no viés regionalista, pois as suas ações também ocorrem numa região rural de nome Lajedo.

Sentada no batente de pedra e encostada na grade do alpendre, Mariana olhava as vacas que voltavam para o curral. O sol já estava muito baixo e ela, como sempre, esperava naquele fim de tarde uma novidade impossível. “Tudo serve, pensava, desde que rompa essa situação infernal!” As vacas continuavam chegando, enquanto bezeros pressurosos enfiavam a cabeça entre os paus da porteira, reclamando, aos berros, a ração de leite e os carinhos maternos (Sátyro, 1958, p. 21).

Nessa configuração, a escolha do cenário paraibano por parte de Sátyro também colabora para uma maior potência de sua obra. O Regionalismo do autor apresenta, sobretudo, a presença de um espaço que condiciona a vida das pessoas daquele lugar: “Mariana riscava agora o chão com um graveto, colhido ao acaso. Era como se procurasse reconstruir e emendar os caminhos errados de sua existência” (Sátyro, 1958, p. 22). Além disso, as descrições escritas com linguagem coloquial, de estilo simples e expressivo, marcadas pelo uso recorrente do diálogo entre os personagens, adquirem um caráter visual que contribui para o processo de interpretação e de construção de sentidos para o texto.

Na tese de número seis, Ligia Chiappini afirma que é “o seu espaço histórico-geográfico, entranhado e vivenciado pela consciência das personagens, que permite concretizar o universal” (Chiappini, 1995, p. 157). E segue:

[...] por menor que seja a região, por mais provinciana que seja a vida nela, haverá grandeza, o espaço se alargará no mundo e o tempo finito na eternidade, porque o beco se transfigurará no belo e o belo se exprimirá no beco (Chiappini, 1995, p. 157).

Aqui, o Regionalismo é entendido como uma condição de estilização literária, já que o espaço requer descrições para as suas transfigurações. A apresentação realista do cenário campinense, afeita à realidade observada e, conseqüentemente, menos amparada na imaginação do ficcionista, dá à obra um caráter verossímil. A presença da observação das regiões e dos tipos humanos expostos refletem a propriedade e o comprometimento com a tessitura da narrativa. Em certa medida, o romance revela ao leitor, em tom de exaltação, a formação e a organização da cidade diante das capitais:

Campina Grande lhe surgiu como um milagre. Era precisamente com isso que sonhava: uma cidade do interior, grande, populosa, com

hospitais, não muito distante da Capital. De que Capital? – ele mesmo surpreendeu-se a perguntar. Ora, de qualquer capital. *Pois Campina fica perto de todas, meu amigo. De todas quantas existem por estas paragens de Nordeste.* Nessa primeira viagem, demorou três dias na cidade. O que mais lhe chamou a atenção foi o espírito com que os homens do comércio e da indústria troçam da fama da terra, onde todo mundo quer ser sabido, para não ser engolido (Sátyro, 1958, p. 141).

A representação da realidade moderna acontece pela sua reelaboração, criando uma nova realidade dentro do universo literário e promovendo a inversão da ordem das coisas. Desse modo, associada à modernidade e às constantes transformações, essa representação de Campina Grande poderia relacionar-se com qualquer espacialidade do Brasil, não estando centralizada a geopolítica de um lugar único. Observamos aqui, mais uma vez, o seu caráter universal.

A partir da incidência de tais aspectos, a nona tese ratifica a tese anterior:

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. Trata-se, portanto, de negar a visão ingênua da cópia ou reflexo fotográfico da região. Mas, ao mesmo tempo, de reconhecer que, embora ficcional, o espaço regional criado literariamente aponta, como portador de símbolos, para um mundo histórico-social e uma região geográfica existentes. Na obra regionalista, a região existe como regionalidade e esta é o resultado da determinação

como região ou província de um espaço ao mesmo tempo vivido e subjetivo, a região rural internalizada à ficção, momento estrutural do texto literário, mais do que um espaço exterior a ele (Chiapinni, 1995, p. 158).

A linha tênue entre o real e a ficção é passível de credibilidade. A obra não tem dificuldade para tornar-se verossimilhante. A linguagem, embora observemos um detalhamento descritivo, assume um caráter expressivo e de precisão na escolha vocabular, que confere ao texto maior velocidade e permite deslocamentos temporais e narrativos. Desse modo, as caracterizações minuciosas funcionam como instrumento de materialização e recomposição dos espaços. Daí o seu caráter verossímil. Pensando nisso, consideremos a afirmação de que Mariana morava perto da Igreja e que esta ficava muito perto da escola:

De volta ao passeio, Mariana trouxe uma revelação surpreendente: é que o mundo existia além dos limites que iam de sua casa, na Rua da Matriz, até o Colégio, bem próximo desta. Foi necessário ver com os próprios olhos a cidade se desdobrar em ruas e bairros, para que esse mundo, pressentido e falado, se incorporasse além da sua memória como uma realidade. E então o limite de sua rua, além da Matriz, perdeu o mistério que guardava há tantos anos. Não, aquele resto de rua, aquela curva, não era afinal o fim do mundo (Sátyro, 1958, p. 119).

No texto, há também passagens que definem que Mariana estudava em um colégio de freiras. Se, em hipótese, trouxermos para a realidade, podemos pensar no Colégio Imaculada Conceição – CIC DAMAS, cuja localização é próxima da Igreja Matriz de Campina Grande. Pela pertinência das associações, vale ressaltar que o romance foi publicado em 1958, e o Colégio foi fundado em 1931.

Ou seja, tal relação é passível de crédito, contudo não podemos nos desprender do caráter ficcional, que também é simbólico.

Ao caracterizar os espaços, *Mariana* constrói metáforas que sugerem certa idealização. Além disso, o narrador contribui diretamente para uma nova compreensão cartográfica da região Nordeste. Como já mencionado, diferentemente de outras obras nomeadas como regionalistas, o autor demonstra uma preocupação em romper com visões fixas sobre a espacialidade nordestina. Nesse sentido, demonstra nas falas dos personagens um forte orgulho e respeito pela história da Paraíba, dando ênfase aos componentes que a enaltecem. “*Para que é uma passeata do Treze. Olhe a bandeira... A multidão se aproximava, aos pulos e aos gritos. O estandarte do Treze Futebol Clube tremulava, açoitado pelo vento e pela cachaça. Viva o Treze! Viva o Galo! Viiiiva!*” (Sátyro, 1958, p. 195).

Nas palavras de Chiappini, “A Literatura nos ensina a superar dicotomias: o Regionalismo não precisa ser necessariamente nem exotismo, nem nostalgia, nem xenofobia. Pode ser também uma forma de conhecimento” (Chiappini, 2013, p. 54). Essa forma de valorização e exaltação do lugar geográfico estão presentes em várias páginas da narrativa de Ernani Sátyro:

É o ponto mais oriental do continente. Outros querem que seja Cabo de Santo Agostinho, em Pernambuco. Mas eu acho que é o Cabo Branco, aqui na Paraíba. Ao proferir as últimas palavras, Mariana lhes deu toda a ênfase, como se lhe coubesse lavrar a sentença definitiva sobre esse problema geográfico. Ela não só invocava os conhecimentos aprendidos no Colégio, nos livros e no mapa, como convocava todas as suas reservas de paraibanismo (ela dizia no íntimo, patriotismo) para resolver a magna questão (Sátyro, 1958, p. 119-120).

Seja na ambientação rural, seja na ambientação citadina, o que de fato marca a presença da temática regional é a maneira como essa tendência se renova, ao utilizar os espaços físicos como um recurso metafórico para simbolizar a região Nordeste, em especial a Paraíba, e de correlacioná-la inerente ao indivíduo. Lajedo, o espaço rural, pode ser entendido como o lugar onde parece ser possível a realização da vivência transgressora de Mariana. Já Campina Grande, o espaço da cidade, parece, de modo oposto, ser o ambiente do controle da vida e dos comportamentos. Essas representações são símbolos que reconfiguram os espaços, logo fazem parte do reconhecimento e também do pertencimento das personagens, do próprio autor, e quem sabe do leitor.

Luís Bueno, referente ao livro *Vidas Secas*, afirma que: “Ao invés de desenhar um ciclo fechado, o tempo, ao final do romance, acaba tornando a forma de espiral que volta ao ponto inicial do círculo anterior numa dada dimensão, mas noutra se distancia dele” (Bueno, 2006, p. 853). Em *Mariana* não é diferente. O tempo e as ações são cíclicos, como se os personagens tivessem presos àquela realidade e a sua manutenção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao retomar os objetivos que movem a feitura deste trabalho, primeiramente, enxergamos a necessidade de ampliar o debate e a compreensão sobre a representação literária referente às mulheres, bem como problematizá-la no tocante à tradição tanto literária quanto sociocultural. Considerando a literatura como um caminho possível para descaracterizar os moldes enraizados de opressão que, desde o princípio, vêm coibindo mulheres de ultrapassarem o cordão do isolamento e se integrarem como sujeitos na/pela sociedade, intencionamos apresentar as múltiplas referências encontradas no romance *Mariana*, as quais revelam a potência de seu discurso.

Assim, apesar de ser escrito por um homem, nota-se que o papel fundamental da protagonista foi manifestar um estado transitório de inconsciência da mulher, e ao mesmo tempo um acordar para a consciência divergente daquilo que se tinha como discurso recorrente. O final do romance é simbólico, pois a personagem não é penalizada como nos típicos romances que costumamos ler. Ou seja, ela não é condenada por ser uma figura transgressora. Mariana, sem culpa e sem remorsos entende que tudo devia acontecer como aconteceu e, acompanhada por seus filhos, volta a residir na fazenda. Contudo, com a chegada de José na porteira da fazenda, filho de Manuel Vaqueiro, o leitor pode inferir que a personagem não vai se negar ao chamado do próprio corpo/desejo.

Diante da complexidade de encaixar obras literárias numa tendência específica, torna-se menos complexo observar as diferenças encontradas. No que se refere à tendência regionalista e às reminiscências de Nordeste, nota-se que as cenas insólitas, os espaços fantasmagóricos, a fatalidade geopolítica do lugar, a temática política, temas discutidos pelo Albuquerque Júnior (2009), não são focalizados na escrita de Sátyro. O autor se propôs a mostrar um novo desenho do espaço Nordeste, visto que é possível perceber a multiplicidade em sua natureza ficcional, seja paisagística, cultural, social, religiosa, econômica. Tais traços nos dão a possibilidade de nomearmos *Mariana* como uma ficção regionalista por representarem um espaço real, mas que ao mesmo tempo é simbólico, já que indicam relações de identidade, de cultura e de sistemas sociais.

Sendo assim, os aspectos aqui analisados apontam para a problematização de *estereótipos regionalistas* e rompem as fronteiras das características regionais já conhecidas e lidas. O que antes se entendia por Literatura do Nordeste por compreender que ela deve apontar intimamente características que constituem determinado espaço torna-se pouco perante as reflexões que *Mariana* proporciona.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 4ª ed. Recife: FJN; Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2009, p. 340.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

BUTLER, Judith. “Variações sobre sexo e gênero: Beauvoir, Wittig e Foucault”. In:

BENHABIB, Seyla & CORNELL, Drucilla. *Feminismo como crítica da modernidade*. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1987, p. 139-154.

CHIAPPINNI, Ligia. *Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura*. Anais. Lisboa: Edições Cosmos, 1995, p. 153-159.

CHIAPPINNI, Ligia. “Regionalismos e regionalidades num mundo supostamente global”. In: MACIEL, Diógenes André Vieira (Org.). *Memórias da Borborema*. Campina Grande: Abralic, 2013, p. 21-64.

CANDIDO, Antonio. “Literatura e cultura 1900 a 1945”. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 117-146.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1964, p. 113.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 342.

DUARTE, Constância Lima. *Literatura feminina e crítica literária*. Travessia Revista de Literatura Brasileira da UFSC, Florianópolis, v. 21, n.2, 1990, p. 15-23.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

LANDOWSKI, Eric. “Buscas de identidade, crises de alteridade”. In. LANDOWSKI, Eric. *Presenças do outro: ensaios de sociosemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 3-29.

LAURETIS, Teresa de. “A tecnologia do gênero”. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.

LAZZARATO, Maurizio. *Signos, máquinas, subjetividades*. São Paulo; Helsinque: n-1 Edições; Edições Sesc São Paulo, 2014, p. 213.

MORAIS FILHO, Alexandre José de Melo. *Festas e tradições populares do Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

NEGRI, Antonio. “Por uma definição ontológica de multidão”. In. NEGRI, Antonio. 5 lições sobre império. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p. 63-177.

OLIVEIRA, Maria Aparecida de. *A representação feminina na obra de Virginia Woolf: um diálogo entre o projeto político e o estético*. Jundiaí: Paco Editorial, 2017.

ROLNIK, Suely. “Molda-se uma arte contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark”. In: LEÃO, Lucia (Org.). *Labirintos do pensamento contemporâneo*. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 173-194.

SÁTYRO, Ernani. *Mariana*. 2ª ed. Patos: Fundação Ernani Sátiro, 1995, p. 254.

SILVA, Alzira Nogueira da. *Pegando vida nas mãos: um olhar etnográfico sobre saberes e práticas das parteiras tradicionais nos circuitos do Amapá em mudanças*. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2005.

SWAIN, Tania Navarro. “Identidades nômades: heterotopias de mim”. In.

RAGO, Margareth; ORLANDI, Luiz B. Lacerda; VEIGA-NETO, Alfredo (Org.). *Imagens de Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002, p. 325-341.

WOOLF, Virginia. “Mulheres romancistas”. In: WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres e outros ensaios feministas*. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2018a. p. 25-31.

Capítulo 4

ECOS DO TRÁGICO NA LITERATURA DE ASCENDINO LEITE: UMA PROPOSTA DE ANÁLISE-INTERPRETAÇÃO D'A *PRISÃO*

Layze Mariana Tenório de Lima

INTRODUÇÃO

Ascendino Leite integra o grupo de romancistas brasileiros que, durante o século XX, se dedicaram a representar os novos hábitos sociais instaurados com o fim da guerra de 1939-1945, auxiliando na conservação de um período repleto de transformações pelas quais a sociedade enfrentou a partir do momento em que as tropas brasileiras abandonaram a Europa, o que encerrou um ciclo de ditadura que acometia o país desde o início de 1930. Dessa maneira, Antonio Olinto (2005) observa que, em seus primeiros romances, *A viúva branca* (1952), *O salto mortal* (1958) e *A prisão* (1960), já era evidente o interesse de Ascendino pela análise de uma classe média que estava se habituando à um novo cenário político, econômico e social.

Olinto (2005) ainda afirma que o estilo ascendiniano é bastante intenso, pois todo e qualquer trabalho envolvendo o meio literário despertava a atenção do escritor, que mergulhava nas palavras “alimentando-se delas, vivendo-as, numa inquieta procura da finalidade, não só da vida em geral, mas de qualquer dos aspectos, maiores ou menores, em que ela se abriga”. Além disso, para esse crítico, as obras de Ascendino Leite poderiam ser consideradas existencialistas, caso esta classificação pudesse ser aplicada

aos romancistas brasileiros, já que as personagens ascendinianas são, concomitantemente, as vítimas e as causas dos infortúnios que acompanharam as mudanças da época, porque se concentram unicamente no ato de existir, o que as impede que conheçam verdadeiramente a essência das coisas.

Dessa maneira, cada vez que o escritor em tela publicava um novo exemplar de sua obra, atraía os olhares da crítica especializada e de outros escritores, como por exemplo Manuel Bandeira, que o incluía no grupo dos realistas simbólicos da literatura brasileira, ao lado de Cornélio Pena, Lúcio Cardoso e Clarice Lispector. Outro autor que teceu comentários acerca da escrita ascendiniana foi José Américo de Almeida, que exaltava a capacidade com que as almas dos indivíduos eram exploradas, afastando-os da mera representação de aparências vulgares e enaltecia o caráter intimista dos textos, posto que enxergava tal recurso como um modo de reação à um espaço que se renovava desordenadamente.

Entretanto, os elogios acerca dos enredos e da linguagem empregada pelo ficcionista não foram suficientes para evitar a escassa atenção dada ao seu nome e às suas obras no decorrer do tempo, o que afastou a figura de Ascendino Leite do cânone de nossa literatura. Por conseguinte, na contemporaneidade, essa falta de reconhecimento dificultou a construção de uma fortuna crítica sobre esse autor; uma vez que, nos meios digitais, por exemplo, seu trabalho aparece reduzido à uma celebre entrevista com Guimarães Rosa, uma das poucas que o escritor de *Grande Sertão* Veredas concedeu ao longo da vida, que, na visão de Constança Lima Duarte (1999), é uma verdadeira preciosidade. Fora isso, Ascendino também é lembrado por André Seffrin (2013) como um prolífico escritor do gênero diário literário, tendo em vista que, além do romance, a produção literária ascendiniana se estende por outros gêneros literários, como poemas, contos e crônicas, embora permaneçam quase intocáveis nas estantes dos sebos, aguardando a possibilidade de serem apresentados aos leitores da atualidade.

Sendo assim, escolhemos como *corpus* desde ensaio o romance *A prisão* (1960), que reúne duas vertentes da ficção ascendiniana:

uma que documenta a realidade social, o drama dos homens em determinada região geográfica, pois tem o Nordeste como espaço referencial e simbólico; e outra que, em seu plano de universalidade, fala das paixões humanas, que conduzem as ações das personagens, Arnaldo, Hipólito e Celeste, através de um enredo que permite “a análise do amor culpado, do feitiço que destrói quaisquer outros sentimentos e impele o indivíduo a menosprezar as leis morais num contínuo desmantelamento da personalidade”. (Milliet, 1952, p. 1). Conseqüentemente, a narrativa assume uma carga dramática, ou até mesmo trágica, a partir do momento em que o protagonista, Arnaldo, se envolve amorosamente com Celeste, esposa de Hipólito, ativando, portanto, os códigos morais e sociais do binômio honra-vergonha, que, em uma sociedade rural tradicional, como o Nordeste, funciona como uma forma de dominação classista e masculina sobre as mulheres.

Dessa maneira, nossa hipótese é que o romance *A Prisão* (1960) se constrói como um importante exemplo da conservação do pensamento trágico como prática de vida na sociedade contemporânea, uma vez que como o avanço da modernidade, o *trágico* se desassocia da tragédia e passa a manifestar um sentimento que revela uma maneira particular como determinada sociedade enxerga o mundo, tornando-se “um sentimento da condição humana e, dessa maneira, se constitui como um modo de representar qualquer tipo de realidade” (Siqueira, 2016, p.10). Assim, o avançar do tempo não impediu que outros gêneros, além do dramático, recorressem à essa esfera para construir novas realidades coletivas, porque nos convém pensar o trágico não só sob uma visão normativa tradicional e sim como um conceito, uma ideia, que pode estar na base de outros gêneros que não apenas a tragédia, como é o caso do romance.

Considerando o exposto, neste ensaio, pretendemos realizar uma leitura crítico-interpretativa do referido romance a fim de verificar o modo com que os elementos do trágico estão presentes na arquitetura de um enredo que narra a solidão humana de vidas limitadas no tempo e no espaço, e igualmente marcadas pelo crime. Para tanto, nossas reflexões estarão centradas em três personagens,

Arnaldo, Hipólito e Celeste, uma vez que as relações/ tensões entre esses indivíduos conduzem a trama, além de nos permitir refletir sobre os papéis sociais ocupados por homens e mulheres em uma sociedade que supervaloriza a honra, como é o caso do Nordeste.

ASCENDINO LEITE EM CENA

Ascendino Leite nasceu na cidade de Conceição do Piancó, Paraíba, em 15 de junho de 1915, ano que foi marcado por uma impiedosa seca, mesmo assim ele caracterizava o lugar “como um pedaço de alfenim, descendo-me maciçamente pela garganta” (Silva, 2014, p. 32). Em 1936, casou-se com Maria Rosa Franca, com quem teve cinco filhos, Alice, Isolda, Maria das Neves, Lúcio e Vera Lúcia. Faleceu em 13 de junho de 2010, em plena atividade, na cidade de João Pessoa, capital do estado da Paraíba, local tido como sua terra de adoção.

Ademais, ao longo de sua extensa trajetória, esse autor foi crítico, jornalista, romancista, memorialista e poeta, embora tenha sido servidor público até meados de 1943. No entanto, no âmbito da escrita, iniciou sua carreira como jornalista aos 16 anos, à época, aluno do Liceu Paraibano, em João Pessoa. Em seguida, dirigiu e chefiou a redação de vários jornais de São Paulo e do Rio de Janeiro. Em João Pessoa, passou pelo jornal *O Norte, Correio da Paraíba* e foi diretor do jornal *A União*. Paralelamente à atividade jornalística, produziu um conjunto de obras literárias expressivas, estreando no cenário nacional com o romance *A Viúva branca* (1952), que foi seguido por *O salto mortal* (1958), *A prisão* (1960) e *O brasileiro* (1963). Nesse contexto, a prosa de Ascendino Leite conquistou a crítica especializada, possibilitando que seus livros fossem classificados como exemplares da primeira linha do novo romance brasileiro.

Quando publica o seu terceiro romance, *A prisão* (1960), os elogios ao seu trabalho continuam aparecendo, como ocorre na apresentação de sua segunda edição da referida obra, pois Neroaldo Pontes (1997, p. 4) traz uma série de comentários de outros autores

acerca da produção literária de Ascendino. Manoel Bandeira o inclui entre os requintados realistas simbólicos; José Gaudí o elege como “admirável prosador poético”; Octávio de Faria revela não ser possível deixar de inseri-lo “na lista dos nossos grandes ficcionistas”; e Virgínius da Gama e Melo identifica sua “consciência angustiada na busca da essência formal e temática”.

Investigando os arquivos epistolares de Leite, Maria Célia da Silva (2014) revela uma rede de sociabilidade criada pelo incessante contato que esse autor mantinha com os escritores e intelectuais de sua época. As interações aconteciam em cafés, livrarias, ruas, casas de amigos ou até mesmo no metrô e eram marcadas por discussões relacionadas à vida literária e às amizades que dela surgiram, o que possibilitava, em muitos casos, a criação de espaços afetivos. Porém, a pesquisadora ainda ressalta que as trocas de favores em nome da amizade e do companheirismo eram constantes, especialmente durante a implementação do *Jornal Literário* de Ascendino, posto que o convívio com personalidades que já eram renomadas no mercado literário também era motivado pelo desejo do romancista de “ser reconhecido entre seus pares e no contexto da produção literária da época. É o que se nota, através da referência, nas cartas, à oferta de livros de Ascendino destinados aos correspondentes, para apreciação e/ou julgamento por parte destes (e vice-versa)” (Silva, 2014, p. 199).

Contudo, apesar de seus esforços, o multifacetado escritor se mantinha distante de conquistar o apoio que desejava, diante disso ele próprio custeava a publicação de suas obras. Consequentemente, os leitores de seus textos também eram limitados, porque as tiragens de suas publicações eram feitas de poucos exemplares que, na maioria das vezes, eram distribuídos entre os amigos/conhecidos, o que fazia com que ele afirmasse:

[...] Não sou um escritor de grande público.

Não tenho leitores à espera dos meus livros. A despeito de uma dezena de títulos, completamente desconhecido.

Não faço sequer Literatura, a Literatura com L grande. Mas a literatura

com este l, o pequeno, porque a faço todos dos dias, pagando eu mesmo as edições. Tiragens mínimas.

Para oferecer aos amigos, aos confrades, os que me estimam, os parentes e às vezes aos críticos, a ver no que vai dar.

Vou chorar por isso?

Vou rasgar meus originais?

Deixar de escrever, não. Nunca.

Só tenho prazer. Só me dá prazer. E a indiscutível sensação de que sou

livre. [...] (Leite, 1988, p.417-418 *apud* Silva, 2014, p. 173)

Conseqüentemente, a falta de apoio das editoras reverberou nos dias atuais, pois suas obras há muitas décadas não recebem uma reedição, obrigando os interessados na escrita ascendiniana a garimpar pelos sebos em busca de um raro exemplar. Além do mais, o nome do supracitado autor também não está inserido entre os autores que são vistos como importantes para a consolidação da literatura nacional, embora Ascendino Leite possa ser lido como um representante do regionalismo literário brasileiro, visto que *A prisão* (1960) é um romance que por ser ambientado no Nordeste, revela as peculiaridades e os costumes locais, no âmbito histórico, geográfico e cultural.

Porém, dessa vez, a seca, o êxodo rural, os falares, as mudanças econômicas, e o pitoresco ficam em segundo plano e cedem espaço para os conflitos internos das personagens, povoados de solidão e angústia. Aqui, a natureza é tão bem explorada que auxilia na construção do cenário, muitas vezes, sendo reflexo dos sentimentos íntimos dessas personagens, comprovando que é suficiente para um escritor regionalista saber nomear o nome das árvores,

flores, rios, montanhas etc., embora a região descrita não seja unicamente um lugar que pode ser localizado fisicamente, porque o “mundo narrado não se localiza necessariamente em uma determinada região geograficamente reconhecível, supondo muito mais um compromisso entre referência geográfica e geografia ficcional (Chiappini, 1995, p. 158). Contudo, na contra capa da primeira edição do romance, há um comentário de Otto Maria Carpeaux sobre a caracterização dos cenários, reconhecendo que

[esse autor] conseguiu evitar a monotonia de um regionalismo, que já foi uma grande conquista, mas que [à época estava] meio esgotado. No entanto, o ambiente sempre é inconfundivelmente brasileiro, embora indeterminado. É a solução mais feliz do problema “regionalismo-universalismo.

Por outro lado, Maria Célia Silva (2014) em sua tese intitulada *Ascendino Leite: uma representação do “ser leitor” no Jornal Literário* destaca o estilo intimista do escritor, que opta por um caminho mais voltado ao indivíduo e à maneira como ele lida intimamente com as imposições da realidade, o que, no período em que seus textos foram publicados, era uma inovação porque abandonava os aspectos estéticos-formais do romance tradicional, de movimentação e interesse exteriores, bem como renovava a linguagem narrativa, como comenta Assis Brasil. Além disso, Silva (2014, p. 146) também nos revela que Ascendino Leite era um autodidata, o que, certamente, o auxiliou na construção de uma identidade social de homem das letras, de gosto sofisticado, que “lia que lia obras de escritores franceses ao mesmo tempo em que apreciava a música clássica, produzindo, assim, uma imagem de si mesmo destinada à cena pública – tanto para aqueles que o conheciam quanto aos interessados em conhecê-lo”. Assim, diante da paixão de Ascendino pelos livros, supomos que a preferência pelo conteúdo trágico da vida tenha sido uma herança das leituras das tragédias Shakespeare

e dos romances policiais de André Guide, considerando que essa pesquisadora demonstra que ele era um leitor assíduo desses dois escritores.

BREVES CONSIDERAÇÕES ACERCA DO TRÁGICO

O *trágico* é proveniente de um gênero que aparece como um meio de cultuar Dionísio, que na tradição grega era o deus do vinho e da fertilidade, construindo o que, nas palavras de Florence Dupont (2017, p. 20), é denominado de *Grandes Dionísias*: espetáculos musicais que, geralmente, abrigavam vinte ditirambos¹ e dezessete peças, tragédias, comédias ou dramas satíricos, ao longo de cinco dias, o que permitia a “cidade de Atenas exibir sua riqueza, seu poder, sua cultura musical diante dos estrangeiros e exaltar a glória dos melhores cidadãos”. Posteriormente, muito distante dessa realidade ateniense, Aristóteles estabeleceu que esses ditirambos progrediram para uma representação cênica, o que culminou na conceituação da tragédia grega como um gênero. Nesse âmbito, o trágico aparece como um recurso para despertar nos espectadores piedade e compaixão, estando unicamente relacionado ao gênero dramático (Dupont, 2017).

Contudo, na contemporaneidade, ainda continuamos recuperando essa forma de pensar o mundo sob o viés do trágico, tendo em vista que as “incertezas, a desesperança, os conflitos e o declínio da onipotência humana que marcam o mundo contemporâneo parecem constituir um *background* propício ao ressurgimento do trágico como condição do humano, como argumenta Francisco Silva (2009, p. 261). Não obstante, historicamente, a palavra *tragédia* adquiriu duas conotações principais: uma que continua ligada ao campo das artes, quando a compreendemos como uma forma do gênero dramático, e outra relacionada ao âmbito da vida real, empregada para designar os fatídicos destinos dos indivíduos

1 Como eram denominados os cantos entoados em honra de Dionísio.

em um evento coletivo, de ampla repercussão e que, geralmente, é adjetivado como *trágico*, termo que se desconectou das formas artísticas do classicismo helênico e passou a representar um princípio filosófico que diz respeito a uma determinada compreensão trágica da realidade, em que tudo aponta para uma catástrofe inevitável, já que o mundo parece como “sede de absoluta aniquilação, cujas forças antagônicas são inacessíveis a qualquer solução” (Flory; Moreira, 2006, p. 31).

Todavia, tanto Albin Lesky (1996) quanto Roberto Machado (2006) pontuam que Aristóteles, na *Poética*, também possui preocupações que ultrapassam a análise técnica da criação literária, uma vez que ele concebe que a poesia trágica tem uma finalidade catártica. Logo, a tragédia também pode ser definida por aspectos extraliterários,

porque a *Poética* estuda a forma que a tragédia deve ter para ser capaz de produzir a catarse. Assim, a análise formal da tragédia tem como ponto mais enigmático e polêmico, que norteia toda a exposição, o estudo do efeito trágico, do efeito da tragédia sobre o espectador como sendo a catarse das duas emoções do medo e da compaixão suscitadas pelos sofrimentos d[a]s personagens (Machado, 2006, p. 27).

Ademais, a concepção aristotélica ainda considera que, na ação dramática, o fator determinante é a falha, pois, diante da incapacidade de identificar o que é correto, o herói é conduzido ao seu infortúnio trágico, obedecendo ao que Lecky (1996, p. 30) chama de “situação basicamente trágica do homem”, embora esse autor também admita que “a partir do estagirita, nenhum caminho nos leva à concepção do trágico no moderno sentido de cosmovisão” (Lecky, 1996, p. 29). Entretanto, Suely Flory e Lúcia Moreira (2006) assumem que a tragédia, em nossos dias, passou por uma mutação, e está relacionada com o subjetivismo, a vida interior dos indivíduos.

Assim, o sentido da culpa e suas consequências também foram modificadas, dado que o homem está mergulhado em um mundo de aparências, tomando a si mesmo como medida do real, recusando uma medida transcendente. Nessa perspectiva, essas autoras declararam que, conseqüentemente,

O homem torna-se um ser “híbrido”, uma vez que perdeu sua medida real, transcendente, emaranhando-se na aparência ou ‘desmedida” e configurando-se na própria imanência. [Portanto, e]m última análise, o trágico reside no modo como a verdade (ou a mentira) do homem é desvelada, e o objetivo fundamental da tragédia não seria “o destino único do herói inocente que deve ser sacrificado” [...], mas sim a aparência, que envolve toda a existência humana, retesada entre dois extremos, a verdade e a mentira (aparência) (Flory; Moreira, 2006, p. 33).

Mesmo assim, do ponto de vista metodológico, Lecky (1996), mediante as contribuições de Aristóteles, Goethe e Nietzsche, propõe que o trágico é atingido por meio de quatro pré-requisitos: a *dignidade da queda*, não só interpretada sob ponto de vista da classe social, mas também relacionada com a “queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça ineludível” (p. 33); *possibilidade de relação com nosso próprio mundo*, tendo em vista que o “caso deve interessar-nos, afetar-nos, comover-nos” (p.33); *o herói trágico*, imerso em seu conflito indissolúvel, deve sofrer conscientemente; e a presença de um *conflito trágico inconciliável*, que aparece como um final convencionalmente triste que é reconhecido como característico da tragédia.

No entanto, é necessário reconhecer que estudar o conceito do trágico não é somente teorizar um efeito, proveniente de um gênero, mas também compreender como esse efeito se tornou um meio de representação artística, moldando-se a gêneros mais adequados

para sua reprodução na busca pela renovação. Logo, o trágico passa a ser o principal responsável pela conservação do gênero dramático na modernidade, através de sua presença em outros gêneros (Siqueira, 2011). No caso da obra de Ascendino Leite, a compreensão sobre o trágico se dá a partir do romance, gênero que marca o início da modernidade, na qual não é mais possível manter a harmonia entre o homem e o mundo, como era proposto no helenismo. Dessa maneira, Marcio Oliveira (2011, p. 51) complementa afirmando que

[o] romance é o anúncio da fragmentariedade do indivíduo em sua relação com o mundo. Ele retrata a perda da totalidade espontânea do ser. A posição do herói romanesco é de completo desterro diante das transformações trazidas pela modernidade. A totalidade cede lugar à abrangência e ele se percebe, assim, alheio à realidade exterior.

Consequentemente, as abordagens de um trágico moderno deixam de enfatizar somente um episódio da vida e passam a representar uma existência inteira mergulhada no caos e na monstruosidade de um mundo em progresso, formalizando uma perspectiva que Jean Pierre Sarrazac (2017, p. 60) denomina de *drama-da-vida*, que consiste em “sofrer a vida como perda e infelicidade”. Nessa perspectiva, a figura trágica se torna uma pura alegoria do homem comum, do homem cotidiano ao longo dessa forma de vida, que não pode ser chamado de herói, a não ser de modo inapropriado, somente por ocupar a posição de protagonista em um enredo que narra um cotidiano banal, trivial à beira da catástrofe.

O TRÁGICO NA ARQUITETURA DO ROMANCE *A PRISÃO*

Em pistas sutis, o enredo de *A prisão* (1960) revela ter como pano de fundo o Nordeste, para construir a trajetória de sua personagem central, Arnaldo, jovem de dezesseis anos, filho de um coronel, que, ao se envolver em um confronto político entre perrepipistas e liberais, fere o adversário com uma navalha. Para evitar a represália de seus opositores políticos e, provavelmente, da Justiça, é obrigado pelo pai a ficar recluso na zona rural com Hipólito e Celeste, que aceitam abrigá-lo porque o primeiro “[e]stava preso ao coronel por obrigações e obséquios de que um dia lhe fizeram credor.” (Leite, 1960, p. 21).

Contudo, o episódio só é relatado ao leitor por meio de *flashbacks*, já que a obra não narra os acontecimentos de forma linear, mas esse momento também é responsável por nos situar o tempo da narrativa, pois os conflitos entre perrepipistas e liberais, historicamente, se intensificaram durante a década de 1930, por isso podemos supor que a obra também decorre nesse período. Na imersão de suas lembranças, Arnaldo conta-nos que foi inserido nessa conjuntura partidária pelo pai, que estava à frente dos perrepipistas, movido pelo *status* que tal posição lhe trazia. Da mesma forma, o jovem revela que as ações violentas eram habituais entre os homens, a violência, muitas vezes, era o princípio que regia a lei, uma vez que essa era a forma que o masculino encontrara para exercer a condição de *macho*, imprimindo-a através da honradez e da valentia.

Adiante, o narrador pontua que “[i]nsensivelmente, essas realidades haviam entrado na inteligência de Arnaldo. Se bem que de forma imprecisa, percebia as diferenças, até pagava por elas na medida do seu entendimento” (Leite, 1960, p. 54), como se quisesse indicar que o rapaz tinha sido contaminado pela visão de mundo adotada pelo progenitor. Nessa perspectiva, é possível compreender que a reação violenta que o rapaz manifestou também foi motivada pelo receio de ter a honra social abalada, caso ele fosse vencido

pelo oponente, por isso preferia enfrentar a revolta dos populares do que ser visto como um fraco: “àquela sensação de infelicidade, de fraqueza e de impotência que lhe vinha gotejando n’alma, como o sangue a lhe descer pela face”, uma vez que a construção da identidade social dos indivíduos é embasada por “um conjunto de valores e crenças relativos aos homens que os encoraja a mostrarem-se fortes, zelarem ferozmente pela sua reputação e resolverem conflitos usando a violência” (Souza, 2015, p. 19).

Porém, é importante ressaltar que a atitude de Arnaldo é crucial para o desenrolar do enredo, pois a personagem perde a estabilidade e a segurança que tinha anteriormente, afinal ser filho de um coronel deixava-o em uma posição social muito favorável, mas a proteção do pai não foi suficiente para que o seu crime ficasse encoberto. Assim, o rapaz é obrigado a abandonar a vida citadina e Lurdes, sua primeira paixão, para ser encarcerado numa propriedade rural, o que para ele era sinônimo de angústia, solidão e desesperança, em razão das paisagens devastadas pela seca e dos poucos recursos de que dispunha o casal que o acolhera.

Pensando nisso, podemos dizer que o crime de Arnaldo constitui um dos requisitos fundamentais para o aparecimento do trágico, a dignidade da queda, segundo Lesky (1996), pois estamos falando de um indivíduo que nasceu em uma classe social privilegiada, mas que por causa de uma *falha* na sua conduta foi sentenciado a conviver entre aqueles de baixa extração social, lidando com os percalços que acompanham a vida daquele casal. Portanto, é nesse contexto que ocorre a queda trágica, que, na concepção aristotélica “deve significar uma perda considerável, uma vez que o herói trágico cai de um mundo ilusório, onde há segurança e felicidade, para um abismo de desgraça” (Flory; Moreira, 2006, p. 30).

Todavia, de maneira particular, cada obra apresenta um conjunto de significações, composto por elementos diversificados que vão integrando ao longo da narrativa. Desse modo, nesse romance de Ascendino Leite, a leitura dos espaços, objetos e do figurino nos auxiliam a construir o ambiente em que as personagens atuam.

Por esse caminho, Maurice-Jean Lefebve (1975, p. 259 apud Flory; Moreira, 2006, p. 58) constata que

[...] nas paisagens e nos objetos, por mais naturais e inertes que possam parecer, dormita sempre, sob o efeito de uma espécie de feiticismo inconsciente, uma potencialidade mágica. O objeto não reenvia, de maneira puramente abstrata, a um traço de caráter, a uma condição social ou a uma ideologia; dele emana uma atmosfera, ele é portador de um poder, pelo menos virtual, de enfeitiçamento.

Consequentemente, podemos observar que o trágico também se faz presente na casa, nos objetos e na caracterização de Hipólito, rodeando o próprio processo de representação. Ao longo da leitura, observamos que tudo na residência aparenta ser permeado por sombras, é como se os habitantes sucumbissem, aos poucos, dentro do lugar. A carga energética era tanta que também influenciava o modo com que Arnaldo enxergava o mundo, seu olhar era severamente trágico, para ele tudo manifestava “[...] um cenário imóvel, enorme, parecia provir de um mundo morto” (Leite, 1960, p. 39). Não obstante, já nas primeiras linhas do romance, o narrador revela que algo no lar do agricultor não vai bem, as coisas aparentam estar sem vida, como podemos verificar no seguinte fragmento: “Hipólito rodeou a grande jarra de barro, onde ramos *feneciam tristemente*, começou a subir a pequena escada exterior que dava para dentro, viu Arnaldo na janela”, que, aliás, tinha uma aparência que aparentava ter assimilado a atmosfera fúnebre: “sepultado nas sombras o rosto parecia denunciar uma enfermidade latente, algo que estivesse desusado nele mas que de repente passasse a funcionar como um mecanismo desajustado” (Leite, 1960, p. 14, grifos nossos).

Posteriormente, o que realmente nos coloca em alerta são as descrições que esse rapaz faz do proprietário do lugar. Aliás, nas poucas interações que mantém com o marido de Celeste, impera o

clima de tensão, estranhamento, pois há algo na figura de Hipólito que assusta Arnaldo, que, inicialmente, aprisiona nossos olhares nas vestimentas do anfitrião, humildes e rotineiras, assim como o dono, que complementava o visual com um facão afiado, apetrecho que auxiliava na lida do campo e que serviria de munição para uma provável reação violenta, caso o sertanejo sentisse que sua integridade física e moral fosse afetada. Apesar disso, o que aparentava intimidar o jovem era que a aparência de Hipólito refletia aquele ambiente, pois

[...] seu todo exterior seria apenas um reflexo ajustado às condições em que se vivia.

Desde o primeiro momento em que sua presença se impôs ao espírito de Arnaldo não foi outra sensação que lhe produziu. [...] Mas Hipólito lhe surgiu no risco de uma visão abominável, fruto daquele mundo de penitentes misérias, sem bondade alguma; um mundo que parecia submisso a uma solidão traidora, um mundo governado por ele, *como um covheiro governa um cemitério*” (Leite, 1960, p.18).

Fora isso, a chegada de Arnaldo na fazenda igualmente modifica a rotina dos cônjuges, sua presença era estranha e perturbadora, especialmente, para o dono da casa, porque a atual situação fazia com que ele repensasse a vida solitária que tinha com Celeste. Muitas vezes, os pensamentos de Hipólito permitem-nos julgar que a presença do garoto naquele lugar seria utilizada para suprir a necessidade que o fazendeiro tem de ser pai, assim, mesmo que ilusoriamente, ele poderia obedecer ao modelo de família exigido pelo patriarcalismo, pai, mãe e filhos, já que “a mulher, lá dentro, não lhe dera filhos” (Leite, 1960, p. 20). Contudo, espera-se que um patriarca esteja preocupado com o bem-estar familiar, em primeiro lugar, porém a preocupação de Hipólito era somente com seu próprio enriquecimento. Sendo assim, na realidade, a figura de Arnaldo

Na cena acima, acompanhamos o amadurecimento do modo com que o rapaz enxerga essa mulher. Antes, era como se as sombras que imergiam da casa também impregnassem os seus olhos, mas, nesse momento, a luz do sol o afasta dessas sombras, permitindo que a juventude de Celeste aparecesse. A partir de então, as reflexões monológicas da dona de casa ganham espaço no romance de Ascendino, revelando que o interesse era recíproco, ao mesmo tempo em que pontua quão impactante era a convivência com o rapaz, já que foi retirada da pacata rotina, sufocante e solitária; e obrigada a tentar compreender o que movia o sentimento que desabrochava no seu íntimo, o que

[a]nulava a uniformidade e a rasteirice do universo que a rodeava; por isso mesmo esforçava-se para lhe mostrar as coisas debaixo das melhores cores. Era como se há anos estivesse planejando uma coisa assim, ensaiado e decorado o que havia de dizer no momento em que fosse descoberta (Leite, 1960, p. 82).

Nessa perspectiva, o desenrolar da relação com Arnaldo faz com que Celeste ative um mecanismo do trágico, que, mais uma vez, reside no desalinho do cotidiano, nos colocando diante de um *conflito trágico cerrado*, já que ela se encontra dividida entre os ditames morais, tendo em vista que o meio social exige que uma mulher casada seja fiel ao marido, para que a honra desse indivíduo não seja afetada; e os domínios da paixão. Em situações como essa, o indivíduo tende a caminhar rumo à destruição, pela falta uma saída e/ou solução, pois há nesse componente do trágico “as forças contrárias, que se levantam para lutar umas contra as outras, há o homem que não sabe da saída para a necessidade do conflito e vê sua existência abandonada à destruição” (Lesky, 1971, p. 31 *apud* Flory; Moreira, 2006, p. 31).

Outro aspecto importante na construção da ação trágica do romance é a *peripécia*, momento em que o curso dos acontecimentos

é inesperadamente alterado. Nessa lógica, podemos identificá-la na reviravolta que a chegada de Arnaldo ocasiona na vida dessa personagem, é por causa dele que ela passa do desconhecimento para o conhecimento, já que a convivência com Hipólito aparentava tê-la tornado estéril para os sentimentos, mas o dia a dia com o rapaz comprovou que as sementes da paixão ainda estavam ali, fazendo-a desabrochar.

Tomamos consciência do deu (re)nascimento através dos olhares de Arnaldo: “Certa tarde, Celeste apareceu no alpendre trajando um vestido de opalina que a remoçara extraordinariamente” (Leite, 1960, 92). O panorama do lugar também se modifica, a secura da paisagem quase que desaparecia, pois a ênfase era dada ao sol que iluminava as manhãs e a lua que acompanhava os encontros noturnos dos dois. Daí, acompanhamos como essa mudança de comportamento faz com que ela assuma o protagonismo da trama, distanciando-se cada vez mais da subserviência exigida por Hipólito. o que posteriormente selará seu desfecho trágico.

Logo, a relação erótico-sexual com Arnaldo coloca Celeste como transgressora dos valores sociomoraes e do sistema de relações de gênero heteronormativo de uma sociedade patriarcalista, já que, especificamente no Nordeste, o adultério feminino é visto como uma forma de deturpar os valores e costumes regionais, visto que era responsabilidade da mulher manter a reputação do marido, “era a ela que cabia a honorabilidade de seu companheiro, a harmonia de seu casamento e, também, a harmonia de sua família, instituição essa muito prezada pelos valores da época. Acarretando daí sua escravização a um domínio de total privação” (Ramos, 2012, p. 58).

Por conta disso, Hipólito enxerga a esposa unicamente como um objeto que compõe a residência, impedindo, inclusive, que ela vivencie a sexualidade, nunca sentira prazer, era como se ainda fosse virgem, dado que a relação entre eles não era de marido e mulher, como a fala de Celeste revela: “Com o homem, era como se ela operasse com o seu senhor. Entregava-se-lhe, via de regra, em estado de medo, de terror [...]. um animal doméstico não seguiria

melhor o seu dono, porém sem amor” (Leite, 1960, p. 162). Esse trecho só demonstra o quanto o poder dos homens abrange todos os aspectos da vida feminina, assim a mulher é reduzida a ser só uma propriedade do masculino.

Szygendowska (2017) pontua que os homens encontram no conceito de honra o respaldo necessário para controlar o comportamento e a sexualidade do feminino, o que naturalizou os crimes em legítima defesa da honra, tornando-os uma prática cultural em localidades que supervalorizam a reputação de seus indivíduos, por isso “a honra masculina é um valor usado para subjetivação da sexualidade, pela qual, marca a diferença arbitrária, entre o masculino e o feminino, dando forma as posições identitárias da masculinidade nas relações de gênero” (Araújo, 2011, p. 33). É por esse viés que o trágico no romance alcança o *clímax*, pois, quando descobre o adultério de Celeste, Hipólito opta por ceifar a vida da esposa que, ao traí-lo, faz com que ele abandone a condição de macho, já que a sociedade tipifica que o homem traído é menos viril “evidencia que o marido falhou no exercício de sua masculinidade e que sua mulher tornou-se instrumento de afirmação de honra/masculinidade de outro homem” (Dória, 1994, p. 93).

Contudo, Ascendino Leite dispõe todos esses acontecimentos nas entrelinhas, tudo é apenas sugerido, mas o mesmo não acontece com os demais presságios que aparecem na narrativa, a atmosfera sombria, a casa, a disposição dos objetos e o uivo do cachorro, tudo ali apontava para a catástrofe. Além disso, embora Arnaldo seja a personagem central do romance, é Celeste que mais manifesta as características do “herói”, somente ela luta para se desvencilhar da opressão do marido e do meio social, porém a paixão também a cega, não permitindo que a mulher identifique as pistas que o *destino* lhe dá, selando seu fim trágico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O modo com que Ascendino Leite constrói a narrativa d'*A prisão* (1960) exige muito do leitor, pois, a cada palavra, somos mergulhados na solidão interior das personagens, que estão repletas de subjetividades, de angústias, de sombras. Por conta disso, os indivíduos representados possuem muitas camadas e, ao longo da leitura, descobrimos cada uma delas. Nesse contexto, se sobressai o modo trágico de enxergar o mundo, a *cosmovisão trágica*, nas palavras de Albin Lesky (1996), posto que todos que habitam a casa de Hipólito marcham para um abismo de desgraça. Dessa forma, o trágico reverbera nos objetos, nas descrições das personagens, no interior e no exterior da residência, nas manhãs ensolaradas e nas noites cortadas pelo trajeto dos marrecos.

É válido ressaltar que, na obra, o trágico também é ativado pelas ações das personagens, como é o caso do crime de Arnaldo e o caso extraconjugal que ele mantém com Celeste, que movimentam a trama. Em contrapartida, os conflitos que essas ações resultam permitem-nos enxergar o quanto os papéis sociais são distintos para homens e mulheres, mas que os comportamentos de ambos os gêneros conduzidos pelo princípio da honra, uma vez que os sujeitos sociais costumam medir sua reputação a partir do olhar do Outro, especificamente no Nordeste, contexto sociocultural do romance.

Por fim, pontuamos que a análise-interpretação da obra supracitada demonstrou que os elementos do trágico ainda residem no mundo contemporâneo, bem como o gênero romance continua recuperando nas suas formas de representação o trágico, que aparece em tom de adjetivação para nomear uma sucessão de eventos que acometem as personagens, além de ser um aspecto formal, manifestando alguns elementos da tragédia enquanto gênero artístico, mas com as atualizações que cada momento histórico exige. No mais, as reflexões que propomos ao longo deste ensaio não se esgotaram, assim, esperamos que a obra de Ascendino Leite seja

retomada em outras ocasiões para que os demais estudiosos possam problematizar sobre o trágico e muitas outras questões.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Eronides Câmara de. *Fazer de algumas passagens, e quem sabe um dia, você possa assinar: Homens traídos e práticas da masculinidade para suportar a dor*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal de Campina Grande. Campina Grande, 2011.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. Coleção Os Pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1973.

CHIAPPINI, Ligia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 15, p. 153-159, 1995.

DÓRIA, Carlos Alberto. A tradição honrada: a honra como tema de cultura e na sociedade ibero-americana. *Cadernos Pagu*, Campinas: Unicamp, n. 2, p. 47-111, 1994.

DUPONT, Florence. A tragédia em hors-concours. _____. *Aristóteles ou o vampiro do teatro ocidental*. Florianópolis, SC: Cultura e Barbárie, 2017, p. 19-54.

DUARTE, Constança Lima. Resenha: LIMA, Sônia Maria van Dijck. (Org.). Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa. João Pessoa: Editora Universitária/ UFPB, 1997. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, UFMG, v. 19, n. 24, p. 2013-216, 1999.

FLORY, Suely F. V; MOREIRA, Lúcia C. M. de Miranda. *Uma leitura do trágico na minissérie Os Maias: a funcionalidade dos objetos na trama ficcional*. – São Paulo: Arte & Ciência, 2006.

LEITE, Ascendino. *A prisão*. Rio de Janeiro: O cruzeiro, 1960.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Tradução J. Ginsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. 2. edição. São Paulo: Perspectiva, 1996.

MACHADO, Roberto. Poética da tragédia e filosofia do trágico. In: _____. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. — Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

MILLIET, Sérgio. “A Viúva Branca”. In: *Letras e Artes*, Rio de Janeiro, ano 7., v. 267, p. 1, 1952. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/114774/per114774_1952_00267.pdf> Acesso em: 02 abr. 2024.

OLINTO, Antonio. PRESENÇA DE ASCENDINO, 2005. Disponível em < <https://www.academia.org.br/artigos/presenca-de-ascendino>> Acesso em: 10 jul. 2022.

OLIVEIRA, Marcio da Silva. *As influências do trágico nos romances contemporâneos Ópera dos Mortos e Os Sinos da Agonia, de Autran Dourado*. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2011, 143f.

PONTES, Neroaldo. Apresentação. In: LEITE, Ascendino. *A prisão*. João Pessoa: Editora Universitária, 1997.

RAMOS, Margarita Danielle. Reflexões sobre o processo histórico-discursivo do uso da legítima defesa da honra no Brasil e a construção das mulheres. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 20, n. 1, 53-73, jan.-abr. 2012.

REIS, Vanessa dos Santos. *As influências do trágico na prosa de Adonias Filho*. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Estudos Literários) - Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2013, 104f.

SEFFRIN, André. O ano literário: 2012. *Revista Brasileira*, ano 2, n. 74, jan-mar 2013, p. 167-180.

SILVA, Francisco da Cunha. *O Trágico como Condição do Humano: Ressignificação da tragédia na história da civilização ocidental*. Tese (Doutorado em Ciências Humanas), Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2009.

SILVA, Maria Célia. *Ascendino Leite: uma representação do “ser leitor” no Jornal Literário*. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2014, 308 f.

SIQUEIRA, Maria Gonçalves de. *A representação da realidade e o trágico em Seara de Vento, de Manuel da Fonseca, e em Emissários do Diabo, de Gilvan Lemos*. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) - Bezerra. – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016, 98f.

SOUZA, Monica Gomes Teixeira Campello de. *Cultura da honra e homicídios em Pernambuco: um novo modelo psicocultural*, 2001 f. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.

SZYGENDOWSKA, Marta. Los crímenes de honor como prácticas culturales perjudiciales. *Opinión Jurídica*, Colombia, v.16, n. 32, p. 51-73, jul.-dic. 2017.

Capítulo 5

ESTEREÓTIPO E RUPTURA NA REPRESENTAÇÃO DA FIGURA FEMININA EM *A PRISÃO* DE ASCENDINO LEITE

Daniel Rodas Ramalho
Maria Simone Marinho Nogueira

INTRODUÇÃO

A obra romanesca do paraibano Ascendino Leite (1915-2010) é um dos “tesouros bem guardados” da literatura brasileira do século XX. Autor de romances de grande envergadura psicológica, com fortes traços de regionalismo – e que alcançaram notável sucesso entre a crítica em sua própria época¹ –, Leite vem sendo “vítima”, nas últimas décadas, de um inexplicável apagamento por parte dos diversos setores do *establishment* literário, de modo que sua obra não vem recebendo, nos últimos anos, nem a devida atenção por parte da crítica, nem a difusão esperada por parte do meio editorial.

Com exceção da tese de Silva (2014) pela UFPB – que focou na verve periodista do autor, em especial o seu *Jornal Literário* – e de alguns artigos e menções esparsas em espaços não-acadêmicos, a fortuna crítica sobre Ascendino Leite é praticamente inexistente, em especial no que diz respeito aos romances, o que talvez derive

1 Na contracapa da primeira edição de *A prisão* (1960), consta uma série de elogios à prosa romanesca do autor – especificamente ao romance anterior, *O salto mortal* (1958) – por parte de alguns nomes de grande relevância na crítica e no meio literário da época, a exemplo de Manuel Bandeira, Otto Maria Carpeaux, José Américo de Almeida, Josué Montello e José Condé, dentre outros.

da própria dificuldade de se encontrar os textos do autor – a maioria inacessível ou restrita aos sebos, sem reedição há décadas.

Tal “esquecimento” por parte da crítica e do meio editorial, entretanto, é incompatível com a originalidade e amplitude da obra de Leite, com destaque para as inovações que trouxe ao então já bem-estabelecido romance regionalista, entre as décadas de 50 e 60. Conforme Silva (2014), a obra romanesca de Ascendino Leite se inicia em 1952, quando o autor, natural de Conceição do Piauí – sertão paraibano – se desloca para o Rio de Janeiro, onde dá maior amplitude a sua carreira jornalística e publica o seu romance de estreia, *A viúva branca*. Conciliando seu trabalho nos jornais com a produção literária, Leite publicou ainda, nos anos seguintes, mais três romances: *O salto mortal* (1958), *A prisão* (1960) e *O brasileiro* (1962) – dedicando-se ainda à crítica literária, ao ensaio, e à tradução, com textos sobre o Modernismo e a obra de Stendhal.²

Dentre as obras mencionadas, uma das “joias” bem guardadas da produção literária de Ascendino Leite – e objeto do presente estudo – é o seu terceiro romance, *A prisão*, de 1960. Publicada originalmente pelas Edições O Cruzeiro, do Rio de Janeiro – com uma última reedição pela UFPB, em 1997 –, a obra vem a lume em um momento em que Leite, já escritor e jornalista consagrado, decide construir um romance de viés marcadamente psicológico, com ampla exploração dos aspectos “interiores” das personagens, ao mesmo tempo em que situa a narrativa em uma espacialidade que se assemelha ao sertão nordestino, dotando a narrativa de um certo cariz regionalista.³

2 Precisamente: As obras críticas *Estética do Modernismo* (1939) e *Notas provincianas* (1942), e traduções de Stendhal (*Armance*), Maupassant (*Uma vida*) e Rilke (*Cartas à amiga veneziana*) (Cf. Silva, 2014). Há ainda uma expressiva produção poética, realizada desde a juventude (Cf. Bortolini, 2010).

3 É possível notar, no desenvolvimento da narrativa, que o referido cariz parece querer alçar a ambientação da narrativa a um certo “universalismo” regionalista – que vê o “regional” como espelho ou espaço de reflexão para temas “universais” –, o que talvez se dê pela influência da então recente publicação de *Grande Sertão: veredas*, apenas quatro anos antes, em 1956. Como o romance de Rosa se assenta, dentre outros aspectos, na ideia de que o “sertão é o mundo”, é possível que Leite

Tendo em vista os múltiplos aspectos temáticos e estilísticos que *A prisão* (1960) suscita – assim com a já destacada escassez de investigações bibliográficas sobre o autor –, o presente estudo elege como objeto de investigação um tema que, apesar de não ser central no romance, adquire especificidades interessantes à reflexão: a representação da figura feminina no romance regionalista nordestino. Considerando o destaque de algumas personagens femininas na trama – em especial Celeste, dotada de profunda caracterização psicológica –, o presente estudo objetiva investigar como tais personagens são narrativamente construídas, de modo a observar até que ponto a representação da figura feminina no romance reforça ou rompe com estereótipos acerca do feminino, em sua relação com o espaço “regional” e a sociedade repressiva patriarcal.

A CARACTERIZAÇÃO DA FIGURA FEMININA NO ROMANCE REGIONALISTA NORDESTINO: UM OLHAR PATRIARCAL

A representação da figura feminina na tradição romanesca nordestina, em especial no chamado “romance regionalista”, é, em geral, marcada por estereótipos. Sendo a referida “tradição”, ela própria, construída a partir de matrizes histórico-discursivas pautadas em uma perspectiva elitista e patriarcal – como bem evidencia Albuquerque Júnior em sua obra *A invenção do Nordeste* (2011) – é de se esperar que a caracterização narrativa da Mulher acompanhe a ótica estereotipada de seus próprios autores, em sua maioria homens, inseridos em um ambiente patriarcal.

Não sendo o regionalismo uma corrente literária “desconectada” da realidade – uma vez que, segundo Ligia Chiappini, o mesmo constitui um “fenômeno eminente e universal, contraponto necessário da urbanização e da modernização do campo” (Chiappini, 1995, p. 156) – o regional se insere, no contexto de seu surgimento

(1960) tenha sido influenciado, em seu aspecto “regional-universalista”, pela obra do autor mineiro.

na “literatura nordestina”⁴, dentro de uma perspectiva de “resistência” à modernidade e seus “novos valores” – sendo um desses “valores”, justamente, a emancipação feminina.

Conforme aponta Constância Lima Duarte (2009), é entre os séculos XIX e XX, ou seja, aproximadamente o mesmo período histórico em que o regionalismo surge⁵, que as mulheres começam a se organizar coletivamente na luta por direitos, o que decorre da consciência de sua exploração por parte do sistema patriarcal. Como parte desse fenômeno de insurgência política, a chamada “primeira onda” do feminismo representa um movimento da modernidade no qual a lógica patriarcal de dominação baseada no gênero é contestada, o que desencadeia uma série de lutas emancipatórias cujo resultado será o alcance gradual de direitos por parte das mulheres – a exemplo do direito ao voto, alcançado no Brasil em 1932.

Nesse ínterim, as rápidas transformações sociais ocasionadas pela industrialização e a proclamação da república – eventos que, a curto e médio prazo, resultam na derrocada do antigo modelo de produção colonial⁶ – têm como resultado direto, segundo Albuquerque Júnior (2011), uma reação político-cultural e discursiva mediada pela elite decadente açucareira, com o objetivo de “criar” uma ideia de região em contraposição ao avanço “nocivo” da modernidade: o Nordeste. Com base nessa tese, Albuquerque Júnior (2011) defende que “o Nordeste não é um fato inerente na natureza. Não está dado desde sempre. [...] é uma espacialidade fundada historicamente,

4 Com base na reflexão de Albuquerque Júnior (2011), a própria ideia de uma “literatura nordestina” é questionável, uma vez que as imagens e discursos atribuídos à suposta “nordestinidade” são elementos ideologicamente construídos. Entretanto, tendo em vista o desenvolvimento de uma ampla gama de obras literárias que se reivindicam como parte dessa “vertente”, é possível adotar o presente termo dentro de uma perspectiva crítica.

5 Segundo Chiappini (1995), ainda que já se fale em regionalismo na tradição idílico-pastoral clássica, o mesmo só se constitui como tal em meados do século XIX, a partir das obras de George Sand (França) e Walter Scott (Inglaterra).

6 Esse modelo de produção colonial, segundo Albuquerque Júnior (2011), é o modelo açucareiro, baseado no trabalho escravo e na produção em grandes latifúndios – e que se encontrava em franca decadência no início do século XX.

originada por uma tradição do pensamento, uma imagística e textos que lhe deram realidade e presença” (Albuquerque Júnior, 2011, p. 79).

Como parte desse processo de “criação” ou invenção do Nordeste, a literatura regionalista predominante a partir da década de 30 teve um papel crucial na construção de certos elementos imagético-discursivos, pautados, em certos aspectos, em uma ideia de “tradição” que estaria “ameaçada” pela modernidade. Sendo parte daquilo que Albuquerque Júnior (2011) chama de “espaços da saudade”, essa vertente da literatura regionalista se pauta em uma idealização do Nordeste como espaço originalmente “idílico”, com uma sociedade baseada nos valores da “cordialidade” entre os indivíduos, em especial os “senhores” e os “escravos”.⁷ Para o autor, tal ideia se encontra ilustrada no pensamento do sociólogo pernambucano Gilberto Freyre, tanto em suas obras teóricas como *Casa grande e senzala* e no *Manifesto Regionalista* de 1924, quanto nas obras literárias direta ou indiretamente influenciadas pelo seu pensamento, a exemplo dos romances que compõem o “Ciclo da Cana de Açúcar” de José Lins do Rêgo e do romance *A bagaceira* de José Américo de Almeida.

Nessas obras literárias, produzidas por autores oriundos da elite açucareira decadente, de raiz colonial, cria-se, em geral, uma imagem de deterioração decorrente da imposição dos valores “nacionais” em relação ao “regionais”, ou ainda da penetração de novas perspectivas sociais consideradas “modernas” e, portanto, ameaçadoras daquilo que seria propriamente “nordestino”. Com isso, influenciadas pelo pensamento de Gilberto Freyre, tais obras representam um Nordeste decadente, no qual a “ordem social” de

7 Importante ressaltar que, como classifica Albuquerque Júnior (2011), os “espaços da saudade” não representam a totalidade da literatura regionalista “nordestina”, mas constituem uma de suas vertentes estéticas, sendo a outra os “territórios da revolta”, na qual o teor político e a indignação social adquirem certo cariz “revolucionário” – a exemplo de Raquel de Queiróz e Graciliano Ramos – ainda que, segundo o autor, não se desvincilhem totalmente de um “olhar elitista” ou “saudosista”.

origem colonial⁸ – visto, ainda que com suas contradições, como “perfeita” ou ao menos a “única possível” – rui diante do progresso da indústria e da deturpação das hierarquias (Cf. Albuquerque Júnior, 2011).

Um dos elementos centrais dessa “ordem social” decadente e que os autores regionalistas de 30 tentam preservar – ou ao menos se ressentem de seu fim eminente – é o patriarcalismo. Sendo este “um tipo hierárquico de sistema de gênero responsável por relações de sujeição, opressão e violência contra as mulheres enquanto indivíduos e enquanto grupo, bem como de inferiorização do que é considerado feminino” (Fochi e Zirbel, 2020, p. 59). O patriarcado, assim, constitui um dos elementos-chave da ideia de Nordeste que a literatura regionalista busca sedimentar. Com a valorização de personagens claramente “masculinas” – como a do cangaceiro violento, do coronel poderoso e do beato moralista (Cf. Albuquerque Júnior, 2011) – cuja caracterização privilegia a imagem do homem como figura detentora do poder político e familiar, as mulheres, na maioria dos romances regionalistas, acabam por ser relegadas a uma posição de subalternidade, ou ainda trancafiadas em este-reótipos patriarcais supostamente “regionais” – ou seja, pretensamente “típicos” daquela região.⁹

Acerca desses estereótipos, interligados a uma ideia de identidade pretensamente “genuína” e “nordestina”, dois merecem

8 Segundo Albuquerque Júnior (2011), Gilberto Freyre vê nas invasões holandesas do século XVII, em pleno período colonial, a raiz da “diferenciação” do Nordeste com relação ao restante do país, através da criação de uma “consciência regional” maior, amparada no “poder colonial português” (Albuquerque Júnior, 2011, p. 89). Tal “consciência regional” teria como resultado a criação de uma suposta identidade cultural e geográfica, que posteriormente seria chamada de “Nordeste”.

9 Essa caracterização sedimenta uma certa “naturalização” do comportamento patriarcal, como um elemento inerente à “vida nordestina” ou ao “modo de viver” nordestino, no qual as mulheres seriam “naturalmente” submissas e os homens intrinsecamente violentos – como se tais aspectos fossem específicos do Nordeste, e não presentes em outras regiões. Além disso, essa caracterização dá margem para uma “uniformização” comportamental, por meio da qual não haveria outra forma de comportamento possível, dentro do contexto “nordestino”.

destaque: a “mulher-macho” e o “Anjo do Lar”. Sobre a imagem da “mulher-macho”, esse estereótipo se situa em uma tradição discursiva consolidada, segundo Albuquerque Júnior (2005, apud Paiva, 2013), na década de 1950, com a música “Paraíba” de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, ainda que refletisse perspectivas muito anteriores¹⁰. Tal estereótipo tende a caracterizar a mulher “nordestina” como uma figura “masculinizada”, ou seja, uma mulher que, inserida no contexto social do sertão nordestino, marcado pela “escassez de homens”, se vê obrigada a exercer trabalhos braçais e tarefas consideradas como “tipicamente masculinas”, a exemplo do trabalho na roça, durante a ausência do marido (Cf. Paiva, 2013). Ainda que a assunção de tarefas masculinas possa parecer, a princípio, uma ruptura com o modelo patriarcal, a figura da “mulher-macho” é, pelo contrário, uma caracterização degradante da figura feminina, uma vez que não constitui real “individualização” da mulher – no sentido de obtenção de direitos – mas apenas uma sobrecarga de trabalho não-remunerado, típica do patriarcado apoiado pela lógica capitalista (Cf. Federici, 2019). Além disso, a definição da “mulher-macho” como uma figura resultante de um espaço geográfico tem características estereotipadas próximas de um determinismo naturalista – característica que, segundo Albuquerque Júnior (2011), faz parte da tradição regionalista desde *Os sertões* de Euclides da Cunha.

Já o segundo estereótipo, o do “Anjo do Lar”, se aproxima da definição de Virginia Woolf acerca da mulher considerada “perfeita” pelo sistema patriarcal, a qual consiste em uma figura “afável, meiga” e desprovida de “opinião própria” (Woolf, 2016, p. 12). Trata-se, portanto, da imagem da mulher doméstica, dona de casa, resignada às vontades masculinas e dedicada às “necessidades do lar” – não raro, considerada uma “propriedade” a ser protegida pelo pai ou o marido. No contexto da literatura “nordestina”, tal figura

10 Um exemplo de “mulher-macho” na tradição do romance regionalista “nordestino” é a personagem Luzia-Homem, protagonista do romance homônimo do autor cearense Domingos Olímpio, publicado em 1903.

é comumente descrita dentro dos códigos de conduta patriarcal de raiz colonial, nos quais a “senhora da casa” permanece sempre em silêncio, sem opinião e sem voz própria que a individualize. Segundo Priori (2005, apud Paiva 2013), tal contexto de dominação incluía a negação à autonomia do corpo feminino e da sexualidade, com a infidelidade feminina, por exemplo, ao contrário da masculina, sendo vista como passível de punição severa e até mesmo de assassinato.

Sendo assim, tanto na figura da “mulher-macho”, quanto na do “Anjo do Lar”, as imagens da mulher no romance regionalista “nordestino” – e na dita “cultura nordestina”, discursivamente construída por tais romances – contribuíram historicamente para a perpetuação de uma representação do feminino pautada no estereótipo e na subalternidade. Entretanto, mesmo sujeita a tais caracterizações, a personagem feminina não deixou de ser importante na construção de uma tradição romanesca “nordestina”, adquirindo por vezes certa autonomia e, até certo ponto, rompendo brevemente com tais estereótipos – ainda que quase sempre sob a pecha da “devida punição”. São esses justamente alguns dos elementos perceptíveis no romance *A prisão* (1960), de Ascendino Leite.

REPRESENTAÇÕES DA MULHER “NORDESTINA” EM A PRISÃO (1960), DE ASCENDINO LEITE

As personagens femininas do romance *A prisão* (1960) estão inseridas no contexto maior da narrativa, marcada por forte introspecção. Sendo o que se poderia caracterizar como um romance introspectivo de cariz regionalista – no qual a descrição espacial imprecisa, ainda que enfocada no sertão nordestino, nada mais é que um reflexo da própria “interioridade” das personagens¹¹ –, a

11 Esse aspecto permite situar *A prisão* (1960) dentro da classificação de Pinto (2009), que define o romance psicológico como um tipo de narrativa em que os aspectos psíquicos e “interiores” das personagens se sobrepõem à caracterização “exterior”.

narrativa de Leite (1960) se centra em uma personagem masculina, Arnaldo, um rapaz filho de um rico fazendeiro, que após se envolver em uma briga na qual fere gravemente o filho de um rival de seu pai, é enviado para se esconder na casa de um vaqueiro, Hipólito, que vive em um sítio isolado com sua esposa, Celeste.

Girando em torno principalmente da relação entre Arnaldo, Hipólito e Celeste – e do conseqüente triângulo amoroso que se instala quando Arnaldo e Celeste iniciam um caso –, a obra confere forte enfoque aos aspectos psicológicos e memorialísticos, por meio de um narrador em terceira pessoa que se desloca de uma “mente” para outra através de saltos não-lineares e *flashbacks*. Constituindo uma espécie de “romance de formação” – para além do elemento introspectivo já assinalado – no qual Arnaldo “amadurece” progressivamente, é notável que as personagens femininas, com especial destaque para Celeste, surjam no caminho do protagonista como figuras que demarcam esse processo de “amadurecimento”.

Tendo em vista tais aspectos, enfocaremos a seguir na análise das quatro principais personagens femininas da obra – Lurdes, Lina, Doroteia e Celeste – destacando o modo como tais figuras são representadas, assim como a ideia de feminino “nordestino” e de “feminilidade” que se imiscui discursivamente em suas caracterizações.

LURDES: SEXUALIZAÇÃO DA INFÂNCIA/ADOLESCÊNCIA

Lurdes é uma das personagens secundárias da narrativa, apresentada ainda nas primeiras partes do romance. Trata-se de uma menina que vive na cidade – ou no povoado no qual parte da narrativa se desenrola, o que não fica bem claro – e pela qual Arnaldo, o protagonista, se apaixona. Lurdes é apresentada como sendo a “paixão de infância” de Arnaldo, ainda que as personagens estejam, ao que tudo indica, mais próximos da adolescência ou pré-adolescência. A personagem surge e desaparece em poucas linhas, no decorrer de apenas um capítulo, evidenciando seu caráter secundário na narrativa, como um dos elementos de “amadurecimento” do

protagonista, especificamente no despertar de sua sexualidade¹². Entretanto, apesar da sua rápida aparição – em um *flashback* no qual Arnaldo recorda sua vida antes de se refugiar na casa de Hipólito –, o narrador a descreve a partir de uma ótica que evidencia certos elementos patriarcais, sobretudo no campo da sexualidade/sexualização do corpo feminino:

Então, por uma espécie de mola, havia homens que se voltavam para vê-la, quando a pequena lhes passava ao lado. Não diziam uma palavra. Nem sequer ousavam elogiar as graças que se lhe insinuavam pelo rosto, uma juvenilidade que parecia impetuosa e sedutora. [...] Na verdade, era bastante alta e excepcionalmente proporcionada para a sua idade. [...] Despertava, assim, rapidamente, menos por seu empenho exclusivo, do que por aquelas alusões equívocas e não raro maliciosas, para uma inconsiderada e transparente aplicação dos dons que a beneficiara a natureza. (Leite, 1960, p. 28-37).

Note-se que a descrição da personagem expõe o modo como o olhar masculino já se dirige a Lurdes com evidente cobiça, despertando “alusões equívocas e não raro maliciosas” acerca dos “dons que a beneficiara a natureza”, ou seja, de seu corpo e aparência física. Ainda que as personagens masculinas – claramente homens adultos – se mostrem acanhados diante da menina, o narrador deixa claro que ela já é alvo de “comentários” que a sexualizam, sobretudo tendo em vista que se trata de uma menina de doze ou treze anos de idade.

Mais do que um elemento simplesmente “casual”, tal sexualização da personagem Lurdes aponta para a persistência de uma

12 É importante destacar que tal aspecto secundário, de forma isolada, não aponta necessariamente para uma subalternidade da personagem, sendo muito mais uma escolha narrativa de Leite (1960).

perspectiva patriarcal – e mesmo “colonial” – por parte das personagens masculinas. Essa tese fica evidente a partir da afirmação de Priori (2010) acerca do costume colonial de classificar meninas entre dez e quinze anos como “casáveis” – dentro de um sistema claramente patriarcal.¹³ Ainda que a narrativa possivelmente se passe no início do século XX, nota-se que as personagens dirigem à menina um olhar sexualizado possivelmente por já a considerarem “casável” – o que evidencia o modo como o romance retrata a persistência de certos costumes patriarcais e coloniais na sociedade do Nordeste brasileiro, algo típico do romance regionalista e da construção imagético-discursiva estereotipada da região, conforme já destacado por Albuquerque Júnior (2011).

LINA E DOROTEIA: O “ANJO DO LAR” E A MULHER “ARRUINADA”

Além de Lurdes, outras duas personagens femininas aparecem com relativa brevidade no romance: Lina e Doroteia. As duas – possivelmente mãe e filha – surgem em um momento da narrativa em que Hipólito leva Arnaldo à casa de Balduino, vizinho de daquele. Enquanto Hipólito conversa com Balduino, Arnaldo observa a família numerosa do vizinho, tentando entender as relações que os habitantes da casa estabelecem entre si – as quais, como ocorre na maior parte do romance, não ficam muito claras.¹⁴

13 Essas classificações decorriam, conforme Priori (2010), pelo fato de que na sociedade colonial não existiam as concepções de infância e adolescência tal como as entendemos hoje, sobretudo com relação às mulheres. A presença desse olhar sexualizado evidencia, portanto, como a ausência de uma noção de adolescência e de infância feminina ainda se fazia presente na sociedade retratada.

14 Assim como em outras partes do romance, Leite (1960) cria uma espécie de “nebulosidade” em torno da família de Balduino, sem esclarecer, por exemplo, as relações de parentesco existentes, o que permite cogitar até um possível incesto – coerente com a imagem de “brutalidade” e decadência que a autor confere à família.

Durante a visita, Hipólito e Arnaldo são recepcionados por Lina, provável esposa/companheira de Balduino:

De seu lado, Lina açodava-se. Parecia, igualmente, demasiado excitada com a visita do vizinho. Estava, decerto, habituada com as vindas ocasionais por ali, porém desta vez não contara com a presença do rapaz. [...] Era um pouco delgada, os cabelos embranquecidos; mas isso devia fazer parte da ação dos anos sobre seu corpo avelhentado que, entretanto, parecia conservar aquela solidez paciente das mulheres do campo. (Leite, 1960, p. 91).

O trecho expõe a surpresa – e mesmo o desconforto – de Lina ao se ver diante das “visitas”, em especial o rapaz, Arnaldo, o filho do Coronel que vinha “de fora” daquela realidade. No decorrer do capítulo, Lina é descrita como a responsável pelos afazeres da casa, incluindo a recepção dos visitantes. Sua atitude é predominantemente passiva, passividade essa evidenciada pela “solidez paciente das mulheres do campo” que o narrador lhe confere. Além disso, a personagem é descrita como sendo “avelhentada”, em contraste com a referida “solidez” – o que indica uma caracterização da personagem feminina, enquanto “mulher do campo”, como uma figura forte, endurecida pelo trabalho que faz, apesar da idade. Nesse aspecto, vemos traços do estereótipo atribuído à “mulher nordestina”, segundo Paiva (2013), em especial a “solidez” conferida pelo trabalho braçal – ainda que Lina não seja, propriamente, uma “mulher-macho”. Somada à natureza “paciente” atribuída à personagem, assim como a atitude passiva de “servir” às visitas, é possível enxergar em Lina uma figura semelhante ao “Anjo do Lar” de Woolf (2016), porém atravessada pela “solidez” estereotipada das “mulheres do campo”, ou seja, das “mulheres nordestinas”.

A seguir, surge a personagem Doroteia, uma das possíveis filhas de Balduino. Ela é descrita como estando o tempo inteiro em conflito com Simão – o seu irmão com deficiência mental, que

ganha a simpatia de Arnaldo –, do qual ela zomba constantemente. Em dado momento do romance, Doroteia briga com Simão até ele, em um acesso de fúria, a atacar com um chicote – cena que revela a caracterização física da personagem:

A irmã [Doroteia] estava sentada, olhando fixamente o chão duro onde caíra, meio paralisada pelo terror e pelo ódio. Tinha as vestes rotas. Os seios moles despontavam por entre os rasgões da blusa. Eram mirrados e tristes limões que se enrugam, se contraem, quando se os deixa envelhecer numa gaveta. Os olhos fuzilavam entre o horrendo e o grotesco, como duas tochas avermelhadas. (Leite, 1960, p. 119).

Note-se que o narrador descreve Doroteia como uma figura “arruinada”, aproveitando-se da cena de violência para expor o corpo degradado da personagem, marcado por “seios moles” como limões “tristes” e “mirrados”. Sendo os seios um elemento culturalmente atribuído ao “feminino” – ou a uma ideia de feminilidade –, ao frisá-los em seu aspecto “envelhecido”, o narrador constrói uma imagem de Doroteia como uma mulher “decadente”. Essa decadência contrasta com a “solidez” de sua possível mãe, Lina. Tal contraste pode ser explicado pela atitude quase dual das duas personagens sob a ótica patriarcal: Lina é a mulher submissa – que apesar de retratada como envelhecida, é pintada com um cariz mais positivo; já Doroteia é uma personagem muito mais “ativa” que Lina – ainda que seu aspecto “ativo” se dê através da intimidação contra o irmão doente –, e por isso o “olhar patriarcal” do narrador talvez tenda a retratá-la de forma muito mais degradada do que Lina. Com isso, é possível que o “arruinamento” de Doroteia sob o olhar patriarcal não seja apenas um reflexo do seu caráter cruel com o irmão, mas decorrente também de sua atitude menos passiva enquanto personagem feminina.

Em ambas as personagens, portanto, percebe-se uma caracterização do feminino atravessada por elementos patriarcais – no dizer de Fochi e Zirbel (2020) – e um certo naturalismo remanescente à literatura regionalista “nordestina”, conforme Albuquerque Júnior (2011), que coloca o meio, no caso, o campo, como elemento determinante da caracterização “bruta” das personagens, e que inclui as mulheres.

CELESTE: SUBMISSÃO, REBELDIA E PUNIÇÃO

A personagem feminina de maior destaque no romance é, sem dúvida, Celeste. Integrandos, juntamente com Arnaldo e Hipólito, o trio protagonista da narrativa, ela é dotada de forte complexidade psicológica, análoga, em termos de profundidade, às das personagens masculinas. Tal profundidade, entretanto, surge na narrativa de forma gradual, de modo que de início a perspectiva que se constrói de Celeste é semelhante à do “Anjo do Lar” – a figura passiva que cuida da casa. Essa perspectiva inicial fica evidente tanto no nome da protagonista – “Celeste”, ou seja, “que vem do céu”, denotando uma imagem patriarcal de passividade espelhada na religião – e pelas primeiras alusões à personagem na narrativa, logo no primeiro capítulo, quando ela surge a partir da ótica do marido, Hipólito: “A mulher, lá dentro, não lhe dera filhos” (Leite, 1960, p. 20) e “Caminhou, então, vagarosamente para o lado da cozinha, onde Celeste preparava o almoço” (Leite, 1960, p. 22). É interessante notar que ambas as referências iniciais assinalam Celeste dentro das duas funções “obrigatórias” à mulher no âmbito sociedade patriarcal: a de mãe e a de cuidadora do lar. Acerca do primeiro aspecto, é interessante que tal afirmação venha da perspectiva de Hipólito, o que denota, talvez, algum “ressentimento” pelo fato de a esposa não estar cumprindo o seu papel de “gerar filhos”. Esse aspecto da caracterização inicial de Celeste parece apontar para o início de uma “raiva” ou indignação contida de Hipólito com relação à esposa, que chegará ao ápice no final do romance, potencializada pelo ciúme e o sentimento de “posse”.

Conforme a narrativa avança, entretanto, o narrador cada vez mais penetra na *psique* de Celeste, revelando seus medos, angústias e complexidades, sobretudo as decorrentes da vinda de Arnaldo, que modifica a “ordem natural” da casa:

Não estava na índole de Celeste esconder-se por trás dos pensamentos. A presença de Arnaldo ali começava a despertar-lhe uma sensação que não era estranha em si mesma, porém que se enriquecia de outras formas e vibrações extraordinárias. [...] Que era ela em comparação a ele? Por uma dedução sutil do pensamento, tomava corpo nela, desenvolvia-se de um modo imprevisível, abarcava-lhe as regiões mais escondidas do ser; e era um tipo de preocupação que pouco requeria para não se desatar num transporte amorosamente maternal (Leite, 1960, p. 80).

Note-se que o primeiro sentimento que Celeste desenvolve por Arnaldo não é, a princípio, de cunho sexual, mas sim “maternal”. Celeste, que não tivera filhos, parece enxergar em Arnaldo a possibilidade de preencher a “lacuna” com relação a sua posição de esposa dentro da sociedade patriarcal, de modo que cada vez mais direciona a Arnaldo os sentimentos e papéis que culturalmente são atribuídos às mães – algo que não desaparecerá por completo na relação dos dois. Do ponto de vista de Arnaldo, este parece perceber, a certo nível psicológico, os avanços da posição materna de Celeste, que se mesclará à sexualidade incipiente do rapaz, em uma postura quase que “edipiana”.¹⁵

15 Apesar de não ser o objetivo do presente artigo desenvolver uma análise de cunho psicanalítico, é inegável que o romance apresenta muitos elementos que permitem tal investigação, o que pode motivar desdobramentos futuros.

Mais à frente no romance, o narrador aprofunda a caracterização de Celeste, revelando em *flashback* certos aspectos de sua vida pregressa como retirante, até ser acolhida por Hipólito:

Naquela altura, não costumava pensar em si mesma; tampouco, o que, por tal forma, a havia atribulado, chegara a ultrapassar, conforme o seu entendimento, a respectiva relação, imediata e agravadora, com aquele mundo físico devastado. Se muito ficara lhe ficara no espírito daqueles remotos flagelos não soaria mais que a impressão que teria se visse uma coisa má brotar da terra. Contudo, houve a mudança. (Leite, 1960, p. 81).

O trecho evidencia a complexidade da caracterização psicológica de Celeste, trazendo à tona seus sentimentos contraditórios com relação aos “remotos flagelos” do seu passado e à solidão que vivencia durante os longos dias na ausência do marido, quando exerce atividades braçais e domésticas à semelhança do que ocorre com Lina – indicando a persistência do elemento de exploração patriarcal da mão de obra feminina referido por Federici (2019). Entretanto, esse sentimento de solidão refletido pela paisagem do “mundo físico devastado” em que vive, somado à presença de Arnaldo, acaba por gerar na personagem uma “mudança” que a faz romper com a ideia de “não pensar em si mesma” – típica de uma abnegação passiva – e iniciar um processo de autoconsciência até então latente. Com isso, Celeste vai aos poucos rompendo com o isolamento que construía entre si mesma e seus sentimentos, assim como com o condicionamento comportamental que assumira quando fora acolhida por Hipólito, após sobreviver à seca, e se tornar sua esposa: “– Com Hipólito, habituei-me depressa. Não só com estes termos, com ele também.” (Leite, 1960, p. 115-116). Ao romper com essa “habituação”, Celeste inicia um processo de conscientização de sua própria existência enquanto mulher, que acarretará

no seu envolvimento emocional e erótico com Arnaldo – potencializado pelo desejo de autodescoberta tanto dele, enquanto menino/homem que se descobre sexualmente, quanto dela, que pela primeira vez se vê de fato amada, sentimento que não vivenciava com Hipólito:

Celeste interrompeu os pensamentos. Estava radiosamente amada e não cessava de ostentar essa felicidade. Levantou a cabeça para vê-lo melhor, como a um filho bem-amado que tivesse nascido, naquele instante mesmo, de suas entranhas apascentadas. [...] – Benzinho! – murmurou ela ternamente. [...] Sentiu sobre o peito a mão da mulher, espalmada, de uma aspereza que se diria fosse aquele o seu sinal particular, primitivo, bárbaro, a marca de seus lazeres... na solidão enxuta, na tristeza desesperada daquele mundo devastado. [...] (Leite, 1960, p. 166-167).

Percebe-se no trecho acima, marcado pelo lirismo característico do autor, que Celeste transpõe o sentimento inicialmente maternal por Arnaldo dando a ele um cariz erótico – que chega a seu ápice quando os dois dormem juntos, na cena aqui descrita –, mas sem abrir mão inteiramente da imagem de “mãe”. Ainda que seja a amante, parece que Celeste não consegue se desvencilhar, de fato, da imposição patriarcal da maternidade – que talvez já não seja aqui tão “impositiva”, mas decorrente de um desejo genuíno da personagem –, procurando em Arnaldo um modo de preencher a “lacuna” que enxerga em si mesma. Ainda assim, o trecho é um dos momentos da narrativa em que a subjetividade de Celeste se mostra em evidência com notória complexidade, pareando com a caracterização das demais personagens masculinas e respeitando suas especificidades.

Esse aspecto maternal, entretanto, vai se erotizando cada vez mais conforme a relação entre as personagens se intensifica, adquirindo até mesmo um certo tom de “fetiche”:

Havia-o sentido, ardendo, na sua carne. Porém, o que a enchia de vida nova era aquela inexperiência virgem nele que, segundo lhe parecia, deixava-o mudo e extasiado, atirava-o todo trêmulo contra ela, como um fino pelo de crina açoitando o vento. (Leite, 1960, p. 180).

O elemento possivelmente “fetichista” fica implícito aqui no modo como Celeste vivencia o prazer com Arnaldo: o que a “enchia de vida nova” era a “inexperiência virgem nele”, ou seja, o sabor de descoberta que o rapaz transparecia ao vivenciar sua primeira experiência sexual. Percebe-se, portanto, que Celeste assume, para seu próprio deleite, a figura de uma “mãe-preceptora” que “inicia” o rapaz nas artes do amor – certamente em contraste com o que ocorria com Hipólito, que provavelmente era um homem “vivido” quando conheceu Celeste. Com isso, a personagem sente prazer não apenas no ato em si, mas na própria ideia de se sentir como a “instrutora” – e não como a “instruída” –, rompendo com a passividade sexual que até então lhe fora imposta. Trata-se, portanto, de uma sensação de “acolhimento” atravessada por algum eco de “dominação”, que faz Celeste se sentir preenchida “de vida” – ou seja, se sentir, pela primeira vez, um indivíduo com desejos e vontades próprias.

Diante de tal perspectiva, é possível afirmar que a relação extraconjugal que Celeste estabelece com Arnaldo possui um caráter transgressor, de ruptura com um padrão estereotipado de feminino “passivo” – não apenas pelo ato da “traição” em si, mas pela carga de significados que tal ação acarreta a uma mulher que vivencia pela primeira vez o desejo e a consciência individual. Tal ruptura, entretanto, não passa incólume pela ótica patriarcal. Nos últimos capítulos do romance, Hipólito, que até então não sabia do

relacionamento da esposa com Arnaldo – cujos encontros sexuais se davam na sua ausência, enquanto trabalhava na roça –, acaba por descobrir a relação dos dois. Agindo, a princípio, com aparente frieza, Hipólito aguarda a chegada da noite para, aproveitando o sono de Arnaldo no quarto ao lado, assassinar Celeste. A ação, a princípio, não fica bem clara, criando-se uma tensão entre aquilo que Arnaldo pensa ter ouvido do quarto ao lado e aquilo que de fato se passou entre Hipólito e Celeste – o que só é revelado mais à frente.

No dia seguinte à morte de Celeste, Hipólito convoca Arnaldo para ir embora, avisando que o Coronel ordenara a volta do filho. Não fica claro se tal ordem é verdadeira, mas presume-se que Hipólito não pretendia, nesse momento, realizar qualquer ação violenta contra Arnaldo, uma vez que já havia “punido” o elemento mais “frágil” da relação: Celeste. Afinal, sendo Arnaldo filho do Coronel, Hipólito certamente não se atreveria a machucá-lo. Quando estão prestes a sair da casa, Arnaldo se dá pela ausência de Celeste, ao que Hipólito responde com uma afirmação evasiva. Logo em seguida, fica claro para Arnaldo que Celeste está morta e os dois vão embora.

Nesse ínterim, temos em *flashback* a descrição detalhada do assassinato de Celeste – primeiro pela ótica de Hipólito, e em seguida pela ótica dela própria, evidenciando seus últimos pensamentos:

Houve uma pausa durante a qual suas respirações se confundiram. A mulher começou, então, a temer por algo que passou a rolar vagamente dentro de sua cabeça [...]. Estava cheia de pânico [...]. Sentiu apenas a mão dele tocar-lhe brandamente a boca, como se quisesse impor um momento de silêncio [...] Depois, foi aquele gargalo a estreitar-lhe o pescoço; e aquela luta desesperada para retornar à vida, ao ar que lhe fugia, à luz que se fazia treva, que voltava a ser luz, que se apagava novamente; uma agonia corrosiva, que lhe descia com sangue da garganta, e saliva, e ossos rebentados, e lhe

incendiava agora o peito. [...] Oh, que isso acabasse depressa, como depressa se lhe esvaia o poder de debater-se, de abrir a boca, de gritar, de clamar por seus pecados, por suas dores, por seu ódio, seu horror ao verdugo. [...] (Leite, 1960, p. 209-210).

Os últimos momentos da vida de Celeste são marcados pela dor, a confusão e a luta inútil pela vida. Os únicos sentimentos que a atravessam são “o ódio” e o “horror ao verdugo”, assim como o desejo de “acabar depressa”. Celeste é supliciada por Hipólito de forma cruel e chocante, com o uso da força física. Esse último elemento evidencia que a ação está carregada de significados dentro de uma ordem patriarcal: Hipólito mata a mulher com as próprias mãos, usando sua própria força, como que numa demonstração final de sua “macheza”, de modo a “lavar a honra”¹⁶. Tal perspectiva de pensamento é evidenciada pelo que nos diz Paiva (2013) acerca do “direito” que a sociedade patriarcal atribui ao homem de assassinar a esposa “infiel” – algo que seria impossível na situação contrária. Além disso, a ação de Hipólito, ainda que pareça, a princípio, súbita – visto que até então não havia indicação explícitas de que fosse um indivíduo violento – é prenunciada desde o início da narrativa pelo próprio nome simbólico da personagem: “Hipólito”, na mitologia grega, é um personagem que, marcado pela aversão ao

16 No Brasil o adultério só deixou de ser crime em 2005 e sua criminalização só pesava sobre as mulheres. O mesmo acontecia com a famigerada “legítima defesa da honra” que esteve no ordenamento jurídico brasileiro até primeiro de agosto de 2023, quando finalmente foi derrubada pelo STF. Nas palavras da ministra Carmem Lúcia: “Nós estamos falando da dignidade humana, de uma sociedade que ainda é machista, sexista, misógina e mata mulheres apenas porque elas querem ser o que elas são, mulheres, donas de suas vidas.” (Cf. Agência Brasil, 2023). Segundo o relator, Dias Toffoli, a tese da legítima defesa da honra corresponde a um “recurso argumentativo retórico e odioso, desumano e cruel que é utilizado pelas defesas dos acusados de feminicídio ou agressões contra a mulher para imputar às vítimas a causa de suas próprias mortes ou lesões, contribuindo imensamente para a naturalização e a perpetuação da cultura de violência contra as mulheres no Brasil”. (Cf. CNN Brasil, 2023).

casamento e às mulheres, é amaldiçoado por Afrodite com a paixão de sua própria madrasta, Fedra, o que leva a trágicas consequências. Assim como o Hipólito mítico, o Hipólito de Leite (1960) é um indivíduo algo “trágico”, enredado nas tramas do sistema patriarcal do qual faz parte, e que se sente “obrigado” a assassinar a própria esposa para resgatar sua suposta “honra”.¹⁷

Com isso, a trajetória e a morte de Celeste evidenciam os dois movimentos básicos que o romance estabelece para as personagens femininas: a princípio, a caracterização estereotipada, marcada pela imagem de submissão doméstica; e em seguida a ruptura, através do surgimento de uma autoconsciência motivada aqui pelo despertar do desejo, mas cujo resultado é a “punição” patriarcal pela transgressão. Desse modo, Celeste, assim como as demais personagens, não consegue fugir – ainda que por forças alheias à sua vontade – à “prisão”¹⁸ social e psicológica que a enreda em um ambiente marcado pelo determinismo e a brutalidade patriarcal, estereótipos típicos de uma sociedade atravessada por uma suposta “nordestinidade”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A representação da figura feminina no romance analisado é atravessada tanto pelo estereótipo, quanto pela ruptura. Marcada por uma intensa construção psicológica – a qual é potencializada pela narrativa “poética” de Leite (1960) – a obra se pauta em certo

17 É importante frisar que tal “obrigação” social de forma alguma exime o personagem de sua responsabilidade pelo ato de violência, evidenciando apenas as matrizes patriarcais que servem de subterfúgio ao ato.

18 A “prisão” do título é uma metáfora recorrente, no romance, para situação de Arnaldo em seu isolamento na casa de Hipólito, mas é possível estender tal “prisão” a todas as personagens. Hipólito, por exemplo, está preso às obrigações quase feudais para com o patrão (o Coronel) e às regras de “honra” patriarcais que o levam a assassinar Celeste. Já as personagens femininas, dentre as quais a própria Celeste, estão presas às amarras do patriarcado e da submissão, sem esperança evidente de ruptura – tal como fica explícito no final trágico da personagem.

cariz regionalista para espelhar no espaço e na *psique* o “mundo interior” das personagens, o que adquire dimensões interessantes no que diz respeito às personagens femininas, em especial Celeste.

Ainda que na caracterização das demais mulheres do romance – como Lurdes, Lina e Doroteia – continue a se fazer presente uma série de estereótipos relacionados ao feminino, e em específico à chamada “mulher nordestina”, como as figuras do “Anjo do Lar” e certos elementos da “mulher-macho”¹⁹, fica claro em uma leitura atenta que a construção psicológica e as ações da personagem Celeste apontam para um princípio de emancipação e autoconsciência, mesmo que tal “princípio” seja sufocado pela ação repressora violenta do patriarcado, através do seu assassinato.

Percebe-se, portanto, que o surgimento de uma autoconsciência sexual e emocional na personagem Celeste foge à imagem de submissão e passividade que a sociedade patriarcal confere às mulheres – e cuja presença estereotipada é compreensível ao referido romance, considerando a época em que foi redigido –, oferecendo uma perspectiva de ruptura que contesta, ainda que brevemente, a visão estereotipada que o próprio romance regionalista reforçou da chamada “mulher nordestina”.

Sendo assim, a representação da figura feminina em *A prisão* (1960) compartilha tanto da visão patriarcal, quanto de um breve olhar de ruptura, o qual oferece uma entre as muitas possibilidades investigativas do referido romance; uma obra que, diante da “inexplicável” invisibilidade por parte da crítica e do público nas últimas décadas, merece ser relida e analisada com a devida atenção.

19 Tais elementos ficam evidentes na caracterização “arruinada” de algumas personagens, como Lina e Doroteia, decorrentes do trabalho braçal, o que as aproxima brevemente desse estereótipo. Assim como a imagem da “mulher-macho”, tal caracterização remete diretamente à persistência do olhar “naturalista” na ficção “nordestina” apontado por Albuquerque Júnior (2011). Além disso, Celeste também é uma trabalhadora não-remunerada – no dizer de Federici (2009) – que exerce funções “masculinas”, como a de alimentar os animais na ausência do marido, ainda que o romance não a apresente, de fato, como uma “mulher-macho”.

REFERÊNCIAS

AGÊNCIA BRASIL. *STF proíbe tese de legítima defesa da honra em casos de feminicídio*. 2023. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/justica/noticia/2023-08/stf-proibe-tese-de-legitima-defesa-da-honra-em-casos-de-feminicidio#:~:text=Por%20unanimidade%2C%20o%20Supremo%20Tribunal,absolvi%C3%A7%C3%A3o%20pelo%20Tribunal%20do%20J%3BARi>. Acesso em 07 de Mar. de 2024.

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

BORTOLINI, Talita Mariele. *Imagens da modernidade na lírica de Ascendino Leite*. Anais do XIX EAIC – 28 a 30 de outubro de 2010, UNICENTRO, Guarapuava –PR. Disponível em: <https://anais.unicentro.br/xixeaic/pdf/2326.pdf> Acesso em 27 de Dez. de 2023.

CHIAPPINI, Ligia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 18, n. 15, p. 153-159, 1995.

CNN BRASIL. *STF forma maioria contra uso da “legítima defesa da honra” em crimes de feminicídio*. 2023. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/politica/stf-forma-maioria-contra-uso-da-legitima-defesa-da-honra-em-crimes-de-feminicidio/#:~:text=Na%20an%C3%A1lise%20da%20liminar%20feita,abrangidas%20pela%20%E2%80%9Cleg%C3%ADtima%20defesa%E2%80%9D> Acesso em 07 de Mar. de 2024.

DUARTE, Constância Lima. O feminino fragmentado. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 31 – 37, jul./dez. 2009.

FEDERICI, Silvia. *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

FOCHI, Graciela Márcia; ZIRBEL, Ilze. Patriarcado e sujeição das mulheres. *Revista Desenvolvimento, Fronteiras e Cidadania*. v. 4, n. 6, p. 56-74, jun. 2020.

LEITE, Ascendino. *A prisão*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1960.

PAIVA, Carla Conceição da Silva. Mulheres-macho ou sensuais? Apontamentos sobre a representação das mulheres nordestinas no cinema brasileiro da década de 1980. *Comunicação e Sociedade*. São Bernardo do Campo, v. 34, n. 2, p. 261-281, jan./jun. 2013.

PRIORE, Mary del. *História das crianças no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2010.

PINTO, Ubiratan M. O surgimento do romance psicológico e o retrato da vida interior. *Letrônica*. Porto Alegre, v.2, n.1, p. 355, jul. 2009.

SILVA, Maria Célia Ribeiro da. *Ascendino Leite: uma representação do ser leitor no Jornal Literário*. 2014. 308 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2014.

WOOLF, Virginia. *Profissão para mulheres e outros artigos feministas*. Porto Alegre, RS; L&PM, 2016.

Capítulo 6

UMA POESIA DO CORPO E DO DESEJO: CONSIDERAÇÕES SOBRE A LÍRICA DE IRENE DIAS CAVALCANTI

Marcelo Medeiros da Silva
Roberta Thamirys Temoteo Rodrigues
Raimundo Mélo Neto Segundo

INTRODUÇÃO

Na arqueologia que faz da sexualidade, Foucault (1985) lembra-nos que, entre o século XVII para o século XIX, há uma profunda mudança nos modos de vivência e convivência com as formas de expressão da sexualidade. Nesse período, há a passagem da franqueza com que se fala e se vivencia o sexo para os mais rígidos mecanismos de controle, o que, conseqüentemente, leva ao encarceramento da sexualidade, sobretudo a das mulheres, à esfera privada e a circunscreve a um único objetivo: a procriação. Se antes a sexualidade era o mote das conversas, independentemente do espaço em que dela se falava, agora, pairava-se o segredo e o único espaço destinado a ela era o quarto do casal. A licenciosidade havida em tempos anteriores é substituída pelo decoro, pela decência.

Nesse novo cenário, não é à toa que sobre a sexualidade feminina vão incidir com mais insistência e veemência os mecanismos de controle e de repressão. As mulheres, desde o nascimento até a chegada à vida adulta, são educadas para serem subservientes ao masculino e agirem de acordo com o que lhes é determinado

socialmente, o que implica o cuidado com a casa, os filhos, o esposo. Segundo Gozzo et al. (2000, p. 84), “as mulheres são educadas para agirem como filhas e mães sem passar pelo estágio de mulher”, devendo reprimir e ocultar qualquer que seja o sentimento ou desejo que as ponha longe dos modos de controle da sociedade disciplinar.

Em razão disso, as mulheres foram e são proibidas de viver suas atividades sexuais, pois sempre foram educadas para terem comportamentos tidos como próprios do feminino, como o controle das vontades, a negação do prazer. Logo, muitos são os mecanismos repressivos contra elas, os quais, na maioria das vezes, mudam de nomes e aparência, fingem desaparecer, mas permanecem atuando para controlar os corpos, comportamentos, desejos e pensamentos das mulheres de forma não tão ostensiva como antes, mas, agora, velada, sutil. Embora tenha havido muitas mudanças nas estruturas repressivas que já não tornam as mulheres totalmente dependentes dos seus genitores, companheiros, familiares e da religião, ainda não se conseguiu acabar com a repressão, de modo que o problema pode se configurar nos seguintes termos:

As inovações são imensas e imensas as dificuldades, situações novas ainda não tendo formas fixas e sinais de solução, em caso de conflitos. Até que ponto essa criação original será capaz de diminuir a repressão sexual em lugar de substituí-la por outra, invisível, não saberíamos dizer (Chauí, 1984, p. 140).

Ainda assim, mesmo que na clandestinidade, as mulheres não se deixaram sucumbir aos mecanismos de repressão da sociedade patriarcal e foram ensejando formas de ir de encontro aos ditames de tal sociedade. Nessa empresa, a literatura foi aliada e arma de resistência. Como sabemos, desde os tempos mais remotos, a literatura foi o lugar das confissões. Para as mulheres, esse foi o lugar possível para a enunciação de sonhos e desejos que, no plano da

realidade social, deveriam ser interditados, visto que iam de encontro aos códigos comportamentais e morais reconhecidos como legítimos. Através da literatura, as mulheres encontraram um meio para expressar o que estava preso e não podia ser dito em voz alta, para escrever sobre o próprio entorno e sobre algumas temáticas, tais como: a monotonia do casamento, adultério, sonhos e fantasias eróticas, saudade, amores não-correspondidos e o desejo incessante por liberdade.

Em se tratando da produção de autoria feminina, “escrever representou uma força da vontade que resistiu à pressão ideológica de uma outra força que lhes era adversa: não escrever” (Silva, 2019, p. 89), de modo que, em um primeiro momento, as mulheres precisaram resistir contra tal força – a de não poderem escrever por serem mulheres – e, em um segundo momento, quando, ainda que em meio a certas hostilidades, já haviam conquistado o direito de escrever, precisaram resistir a fim de que a sua produção não fosse controlada e/ou renegada a segundo plano. Ainda assim, a produção literária de autoria feminina era, de certo modo, regulada, uma vez que os temas de que as escritoras poderiam falar eram previamente estabelecidos pela sociedade patriarcal e quase sempre deviam apresentar um cunho pedagógico, moralizante, assim como também a linguagem empregada nesses escritos deveria diferir da utilizada pelos homens.

Nessa lógica, as mulheres falavam de amor e flores, porque não poderiam ir além do permitido, devendo dar um tratamento edulcorado a essas temáticas, sem adentrarem, explicitamente, no campo do erótico. Se o fizessem, o desejo e o prazer deveriam ser expressos de forma sutil e camuflados. Por isso, quando nos referimos à coragem de escrever sobre temáticas que denunciam as condições feminina e as injustiças sociais, é necessário registrar a ousadia daquelas que resolveram falar para além do amor e das flores e adentraram nos domínios do erotismo, desejo, prazer, amor e sexo, como fizeram, por exemplo, Júlia Cortines, Laura Santos, Gilka Machado.

Falando de temas interditados à produção feminina durante muito tempo, essas pioneiras precisaram não apenas de coragem, mas de destreza para abordar a temática erótico-sexual-amorosa e enfrentar as consequências de tamanha ousadia, tendo em vista os mecanismos de repressão que regulavam o que poderia ou não ser dito e quem poderia dizê-lo. As escritoras que fizeram de sua obra templo para Eros enfrentaram dificuldades ao longo da história: tiveram suas obras queimadas, foram julgadas, silenciadas e excluídas. Além disso, os aspectos discriminatórios que rodeiam as produções eróticas de autoria feminina até hoje impossibilitam que muitas mulheres possam prosseguir com sua escrita. Muitas foram “queimadas vivas” juntamente com suas obras, e tiveram sua honra e moral postas em questionamento, como aconteceu com Gilka Machado:

Na história da literatura brasileira, em se tratando da relação mulher e desejo, o caso emblemático é o de Gilka Machado, que foi, socialmente, punida porque teve como “glorioso pecado” a ousadia de falar de desejo em uma sociedade repressora, rompendo com “o destino rotineiro da mulher-poetisa nacional” (DAL FARRA, 2017, p. 18), mas não deixando, de certa forma, de sucumbir aos comentários maldosos que foram deslocando a temática de sua poesia e arrastando a poetisa para certo ostracismo, decretando-lhe, pois, seu suicídio em vida. O exemplo de Gilka Machado mostra-nos que não é de agora que a escrita de mulheres sofre interdições e tem de lutar e resistir contra as coerções de ordem moral, social e cultural para poder falar para além de temas determinados previamente por uma sociedade machista e misógina (Silva, 2019, p.59).

Gilka Machado é, pois, um dos exemplos de como o erótico ainda se configura como um campo minado para as mulheres em

virtude de ser considerado naturalmente espaço do masculino, de modo que é

difícil encontrar, em nossa literatura, a expressão do desejo erótico a partir de um discurso e de um olhar femininos. Isso, de certa forma, advém do (neo)conservadorismo que se propaga em nossa sociedade desde tempos remotos e que estigmatiza a produção (erótica) de autoria feminina, interditando certos temas às escritoras (Silva, 2019, p. 59).

As mulheres que tentaram desvendar os mistérios de Eros e escrever sobre ele foram reprimidas, silenciadas, desacreditadas. Dentre as que ousaram fazer de Eros o motivo de sua poética, está Irene Dias Cavalcanti, autora que fez da poesia, e depois da prosa, o lugar possível para a expressão dos desejos mais recônditos de uma alma feminina que, possuída por Eros, ardia em desejos.

Natural da cidade de São José de Mipibu, interior do Rio Grande do Norte, Irene Dias Cavalcanti nasceu em 20 de maio de 1927, mas fixou moradia em Campina Grande, Paraíba, onde se casou com Lafayette Cavalcanti, de quem não teve filhos. Com a morte do marido, ela resolve mudar-se para João Pessoa, onde se forma em Direito e passa a exercer a função de assessora jurídica. Na capital paraibana, passa a atuar como colaboradora de jornais como *O Norte* e *Correio da Paraíba*, nos quais publica seus versos que serão reunidos, em 1971, no volume intitulado de *Eu mulher, mulher*. Em 1974, dentro da mesma perspectiva temática e com um discurso ainda mais ousado, publica *Lirerótica*, que traz à tona a expressão do desejo de um eu lírico feminino que não sente receio de dizer que ama e se consome em desejos.

Ao escrever seus cantos eróticos, Irene Dias Cavalcanti “reivindica para as mulheres a liberdade de expressão como sujeito desejanter” (Maracajá, 2013 *apud* Cavalcanti, 2013). Em razão disso, considerando-se a importância que a poetisa tem dentro do

microsistema literário paraibano, apesar do silenciamento que recaiu sobre o seu nome e sua obra, o presente capítulo procura fazer uma leitura de lírica de Irene Dias Cavalcanti a fim de evidenciar a que representações culturais acerca da sexualidade feminina se vincula o discurso erótico construído em sua obra poética, já que foi justamente esse aspecto que a singularizou no cenário literário paraibano e causou certo mal-estar entre leitores e leitoras da época, “pouco acostumados ao erotismo exacerbado na poesia, prática que, embora venha desde a antiguidade greco-latina, ainda sofre restrições significativas” (Santos, 1994, p. 96).

DA POESIA DE IRENE DIAS CAVALCANTI: UM CANTO DE LOUVOR AO CORPO E AO DESEJO FEMININO

No verbete que lhe é dedicado no *Dicionário Literário da Paraíba*, organizado por Idelette Muzart Santos, consta que os poemas escritos por Irene Dias Cavalcanti foram “recebidos com aplausos por Virginius da Gama e Melo e Juarez da Gama Batista, seus amigos e prefaciadores de seus dois livros de poesia”, mas causaram alvoroço entre leitores e leitoras da época, pouco acostumados “ao erotismo na poesia, prática que, embora venha desde a antiguidade greco-latina, ainda sofre restrições significativas” (Santos, 1994, p. 97). Ainda segundo Santos (1994, p. 97), na poesia de Irene, a representação do erotismo “se faz em poemas de índole confessional, que brotam de um só fôlego, impregnados de um misticismo erótico” e que também revelam a consciência do eu lírico quanto ao preço – a solidão – de ousar falar de mulher e desejo em um cenário repressor. Disso, decorre, pois, uma dupla transgressão: a instauração de um discurso erótico e sua enunciação por uma voz no feminino.

Em síntese bastante percuciente, Virginius da Gama e Melo afirma que a poesia de Irene Dias

[...] cada vez se torna mais substantiva, concreta, efetiva, pois que de severa expressão poética – severa sem sobriedade, severa como força e rudeza de afirmação pessoal e de comunicação. Sem nenhuma perda de feminilidade, (nota-se que sua poesia é essencialmente feminina), mas de tão sofrida, de tão sentida, de tão veemente, de tão urgente e necessária, sua poesia tem acentos de verdade dos maiores momentos de tensão dramática no campo da confissão do ser humano, especialmente da mulher (Gama e Melo, 1974, p. 06).

Já para Juarez da Gama Batista, que também assina um pequeno prefácio à *Lirerótica* (1974), não sabemos se como resposta às polêmicas do público à poesia de Irene, o erotismo é apenas um artifício porque, ainda que com “a graça de salmo” e “a força de canto de sereia”, os versos da poetisa são a expressão de um temperamento “que na vida só enxerga, só pede, só busca os ritos e os ritmos da Arte” (Batista, 1974, p. 06 apud Cavalcanti, 2013). Essa arte, porém, não o quis dizer o crítico, é uma *ars erotica*. Em seus dois livros de poesia, *Eu mulher, mulher* (1971) e *Lirerótica* (1974), Irene Dias Cavalcanti assume uma posição de romper com a repressão imposta socialmente à mulher e desafia o pudor e a hipocrisia social que querem encarcerar a mulher no próprio corpo. Nesses seus livros pioneiros, há lamentos, solidão, desejos, prazer, sexo e nuances de liberdade, o que afronta os códigos morais e comportamentais impostos à mulher na sociedade paraibana da década de 1970 do século passado.

A poetisa construiu poemas ousados porque falam de erotismo, prazer e sexo e porque, para isso, se vale também de termos que ferem os ouvidos e as mentes mais pudicas e que foram vistos como indecorosos e obscenos pelos leitores(as) da época. Na visão

desses(as) mesmos(as) leitores(as), termos como (sêmen, ovários, útero) não deveriam permear a escrita de uma mulher. A ousadia do discurso poético, instaurado por Irene Dias, pode ser vista já no primeiro poema que abre o livro *Eu mulher, mulher* (1971):

Há um clamor
intenso,
um grito louco
dizendo cantos
sensuais eróticos...
na solidão de
um leito, existe
EU MULHER
em ânsias de
carinho...
há, um sussurro
atroz, um vendaval
em um corpo
que fala intensamente,
dizendo em lágrimas
quentes e sentidas,
que possui lábios,
seios e ovários
possui um útero
que pede sem
cessar, o hormônio,
alimento necessário...
há uma alma
que sente e sente
tanto, carência
imensa de afeto,
de ternura...

(Cavalcanti, 2013, p. 21)

Assim como os demais poemas de *Eu mulher, mulher* (1971), este primeiro não é nomeado, mas apenas enumerado, como se, em seu conjunto, todos eles compuseram um único poema ao longo do qual o eu lírico entoava um duplo lamento: o de desejar e o de, por isso, sofrer com a solidão. Ante a ousadia de desejar e confessar esse desejo em poesia, a solidão emerge como o castigo para essa voz feminina que ousou transgredir as estruturas hegemônicas de poder e os códigos comportamentais e morais, falando de seus sonhos, desejos e vontades mais recônditos, quando o que se esperava era que guardasse dentro de si as palavras, enredasse-se no silêncio, já que este, dentro de nossa sociedade patriarcal, deveria ser o comum das mulheres (Perrot, 2005).

Essa necessidade imperiosa de trazer à tona o que está guardado dentro de si já está enunciada nos primeiros versos do poema: “Há um clamor/ intenso, / um grito louco/ dizendo cantos/ sensuais eróticos...”, nos quais o eu lírico confessa seu desejo de cantar, mas não é qualquer canto. Trata-se de “cantos sensuais eróticos”. Se, como diz certo adágio popular segundo o qual a boca fala do que o peito está cheio, o coração do eu lírico transborda não apenas de desejo, mas, em especial, de vontade de fazer ouvir/ser lido esse desejo de uma mulher que se reconhece como mulher e, como tal, arde em “ânsias de carinho”. Por isso, atendendo a um imperativo que é mais existencial (“Há um clamor/ intenso, / um grito louco”) do que biológico, apesar de falar que possui “um útero/ que pede sem/ cessar, o hormônio, /alimento necessário...”, há a necessidade de tornar dizível essa sensação que, do mais recôndito do eu lírico, emerge como “um sussurro/ atroz, um vendaval” e se manifesta não como instinto, tara sexual, como poderíamos ser levados a pensar a partir da presença de vocábulos da Biologia (ovários, úteros, hormônios), mas, sim, como “carência/ imensa de afeto, / de ternura...” e, portanto, de amor.

Aqui, parece-nos que o discurso do eu lírico contrapõe-se à seguinte afirmação acerca das razões por que o amor emerge como tema na lírica feminina: “O amor funciona como álibi para o desejo porque é a maneira da feminidade esconder que poderia ter

um desejo autônomo — seu desejo é sempre desejo de uma pessoa determinada e por isso chama-se amor, isto é, relação com um outro” (Chauí, 197, p.180). Em outras palavras, o desejo feminino é tão castrado que, nas ocasiões em que a mulher deseja falar, a enunciação desse desejo deve necessariamente estar atrelada à figura de um outro, que é, na maioria das vezes, um homem.

No caso do poema de Irene Dias, porém, quem lamenta e sofre não o faz apenas por amor ou saudades de outrem, mas, sim, por sentir um desejo imperioso de ser simplesmente desejada, possuída. O que o eu-lírico põe em cena é o estado de espírito de uma mulher que afirma que o desejo feminino prescinde da presença masculina, porque o desejo é uma força atávica que irrompe do seu mais íntimo, de modo que o masculino é apenas um dos possíveis alvos para os quais esse desejo pode ser canalizado, tanto que apenas indiretamente pode ser depreendido do texto em análise. A atitude do eu lírico lembra-nos a postura das narradoras de *Novas Cartas Portuguesas*, quando afirmam:

[...] tu serves apenas de motivação, de início, de peça envolvente em que te arrasto neste meu muito maior prazer em me sentir apaixonada que em amar-te. Neste meu muito maior prazer em dizer que te amo do que na verdade em querer-te.

[...]

E assim sofro, aparentemente porque te amo, mas antes porque perco o motivo de alimento da minha paixão, a quem talvez bem mais queira do que a ti.

[...]

Assim te procuro, te uso, te escrevo; porém, as palavras não são elos, nem pontes, nem laços a desatar na solidão das salas. (Barreno, Horta e Costa, 1974, p. 11).

O lamento de Irene Dias é decorrente do fato de, por ela fazer do erótico o esteio de sua poesia, defrontar-se com a solidão como único destino possível para aquelas que transgridem as imposições do tecido social. Em razão disso, é que a potência erótica perpassa a sua poesia como manifestação não apenas do desejo sexual, mas também do anseio por liberdade. Ao falar do desejo no feminino, a autora deparou-se com um terreno muito pouco amistoso, como ela mesma afirma: “quando falei de sexo, de amor e solidão, de erotismo e sensuais cantares, fui saudada com uma convulsão de protestos, por pessoas indignadas com a minha ousadia” (Cavalcanti, 2013, p. 17).

Apesar dos mecanismos de repressão, o discurso do desejo em Irene Dias não é marcado pela culpa ou pela sombra do pecado a partir de uma perspectiva cristã. O eu lírico que se apresenta em cada um dos poemas fala do corpo, do desejo, da sexualidade com naturalidade e sem tabus, como podemos perceber no poema a seguir:

Eu falo
simplesmente
dessas coisas,
como falam
os meigos
passarinhos,
falo de vida
de amor e
solidão,
de erotismo
e sensuais
cantares...
digo de
sexo e
afetuosos
Laços...

falo a
linguagem
cálida dos amantes,
eu falo,
grito, falo
e grito, tanto,
qual ritmo,
sem fim
das melodias...

(Cavalcanti, 2013, p. 2)

A ideia do poema é a de que falar sobre desejo, em especial, o feminino, deveria ser natural, porque faz parte da natureza humana sentir desejo, ser afetado por sua sexualidade. Essa naturalidade, porém, em nossa sociedade, não foi possível em virtude de as questões em torno do erótico, do sexo, do desejo terem sido convertidas em tabu, isto é, as representações eróticas estão, inapelavelmente, subordinadas “aos valores morais, que controlam as representações a partir de determinados interesses bem localizados; aos econômicos, que censuram para preservar o ‘bom rendimento do trabalho’; e aos políticos, cerceando e punindo a fim de manter e preservar o sistema como um todo” (Durigan, 1985, p. 26).

Contrapondo-se a esse cenário de interdições e controle, o discurso do eu lírico em Irene Dias irrompe como um grito de libertação e em favor da naturalização do desejo e da sexualidade feminina bem como do falar sobre tais assuntos sem receios e medos, razão por que, nos versos iniciais, lemos: “Eu falo/ simplesmente/ dessas coisas, /como falam/ os meigos passarinhos, ...”. O eu lírico reivindica o poder de se falar abertamente do sexo, do desejo e do afeto (“falo de vida /de amor e /solidão, /de erotismo/ e sensuais/ cantares... /digo de /sexo e/ afetuosos /Laços...”.) a partir da perspectiva da mulher e sem o receio de vir a ser condenada por falar de temas que, em virtude de uma educação repressora, são tidos como impróprios ao feminino e devem ser interditados.

As repetições das palavras *grito e falo* demonstram que o eu-lírico deseja confrontar aqueles que tentaram calá-lo, reiterando que, apesar das investidas de silenciamento, não se logrará êxito, colocando-se como resistência a favor da exaltação da voz da mulher como também por seu direito de falar sobre os próprios desejos. Em virtude disso, o discurso poético instaurado por Irene Dias Cavalcanti se nos afigura como bastante transgressor, tendo em vista que, conforme já assinalamos, ao longo da nossa história literária, a expressão do desejo a partir de uma voz e perspectiva femininas foi sempre algo interditado, apesar de algumas exceções dentre as quais se insere, a nosso ver, a referida poetisa e romancista, como bem assinala a professora Roselis Batista na contracapa de um dos romances de Irene Dias Cavalcanti:

[Irene teve] a coragem de escrever como ninguém antes dela (sobretudo por ser mulher). [...]. Enfim, ninguém havia jamais escrito tanto “realismo biológico” – diríamos – sobretudo em versos, a propósito desse assunto tabu: o desejo feminino, e o direito ao desejo. É necessário acrescentar a tudo isso que é uma mulher nordestina que escreve; outras poetisas de erotismo são originárias de outros Estados menos rígidos e menos tradicionais que a Paraíba. Trata-se, pelo nosso ponto de vista, de um ensaio histórico e linguístico, desvendado pelo literário e pelo semantismo que daí resulta, isto é, a existência de uma sinonímia perfeita entre o amor e o sexo. A invisibilidade das sensações femininas contadas por uma mulher, desse mundo atrasado, e fortemente misógino, foi posta em dia. A fé, a religião, e sobretudo o catolicismo, não mudam nada, ao contrário, todos contribuem com argumentos significativos à autora. Assim, o Amor é igual ao Sexo, o Amor é igual a Deus, e Deus é igual ao Sexo. Para Irene Dias, católica e crente em Deus, a Divindade abençoa tanto o sexo como o amor.

Ele quer que todos os seus filhos e todas as suas filhas tenham prazer, e a prova disso reside no fato de que deu esse desejo ao ser humano.

No discurso poético de Irene Dias Cavalcanti, ecoa, portanto, um grito de libertação de um sujeito feminino desejante, grito esse que pode se dirigir ao próprio eu lírico, como em uma espécie de monólogo interior, ora a figuras de interdição social (a família, a igreja, a sociedade em geral) ou ao objeto de afeto. De toda forma, trata-se de um grito que se alastra por todos os poemas dos livros que estamos, neste trabalho, analisando. A título de exemplificação, fiquemos com o poema abaixo:

Despe o meu
corpo,
descobre a
minha
alma... há um jardim
de flores
variadas
há uma
violeta
que murchou,
precisando
de ser
ressuscitada
há uma rosa
vermelha
desbotada
necessitando
alento e
colorido,
despe o meu
corpo,
descobre a

minha
alma
que encontrarás
um lírio
perfumado...

(Cavalcanti, 2013, p. 36)

O discurso formulado pelo eu lírico configura-se como um pedido efervescente de uma mulher que, em meio a metáforas florais, arde em desejo. Logo, aqui, a retórica das flores (comumente utilizada para referir-se à genitália feminina e falar de sexo, desejo e erotismo) está a serviço da expressão da pulsão erótica. De acordo com Chitas (2018), “Desde o início dos tempos que a palavra ‘vagina’ foi demasiado forte, demasiado pungente, demasiado ofensiva para ser dita ou retratada em toda a sua carnalidade”. Por isso, a necessidade de floreá-la. Considerando isso, somos levados a afirmar que, ao longo de todo o poema acima, o eu lírico vale-se do recurso às flores (violeta, rosa vermelha e lírio) para falar de sua própria vulva e das sensações de repressão (a violeta murchada, a rosa vermelha desbotada) e de explosão do desejo sexual (o lírio perfumado).

Senão, vejamos. O eu lírico pede ao outro do seu afeto que desnude o corpo e desvele a alma dela: “Despe o/ meu/ corpo, / descubra a/ minha/ alma...”. Com isso, ergue-se sobre os versos iniciais um rogo ao amado para que visite o corpo da amada e a faça ir além da matéria, acesse o seu interior para que ela possa chegar ao último estágio do prazer carnal – o gozo. O amado, aqui, é convidado a atuar como agente ressuscitador do “jardim de flores variadas”. O eu lírico não se compraz, portanto, com o sexo solitário. Deseja a participação do outro para que as flores do desejo voltem a ter viço, brilho e cor.

As flores que compõem esse jardim das delícias carnis não são quaisquer flores: violeta, rosa vermelha e lírio. De acordo com Chevalier (2007), em seu dicionário de símbolos, “talvez a violeta

seja a cor do segredo: atrás dela realizar-se-á o invisível mistério da reencarnação ou, ao menos, da transformação” (Chevalier, 2007, p. 960). Essa ideia de transformação é a que mais se afina com o conteúdo subjetivo do poema, uma vez que a violeta a que se refere o eu lírico está murcha e ele anseia a sua transformação: “há uma/ violeta/ que murchou, /precisando/ de ser/ ressuscitada”. Da mesma forma, a rosa aparece como expressão de algo – o desejo sexual – que feneceu, uma vez que está “desbotada/ necessitando/ alento e/ colorido”.

No arranjo erótico desse buquê de flores em que se configura o poema, o lírio concorre para colorir com o manto diáfano da pureza o desejo expresso pelo eu lírico, revelando a candidez de quem, ainda que ardendo em chamas, aguarda a chegada do amado para aplacar o desejo que a consome e regar com alento e afeto as flores do jardim até então ressequido pela solidão. Além disso, o lírio, com o poder inebriante de seu perfume, acentua, ainda mais, a sensualidade do corpo do eu lírico que se oferece ao amado e que necessita da fisicidade desse outro para satisfazer o desejo em que o próprio eu lírico se enreda e se contorce. Todo o poema revela-se, então, como um convite para o encontro entre corpos, e as flores, nesse caso, concorrem para a comunicação entre os amantes. Elas dizem, pois, da latência de um desejo – o sexual – que precisa ser satisfeito.

Entretanto, notamos que a satisfação do desejo constitui para a voz lírica dos poemas de Irene Dias Cavalcanti sempre um dever, seja pela ausência do amante, seja por algum evento, como a distância ou um amor não-correspondido, que interfere na vontade dos amantes, retarda ou interdita o encontro tão desejado. Daí por que boa parte dos poemas se reveste de um tom lamentoso que é decorrente não são apenas de tristeza, mas também da solidão, moeda com que o eu lírico recebe o pagamento por ousar desejar e fantasiar momentos lúbricos de carícias, sempre adiadas, como podemos ler no poema a seguir:

Segura a
minha
mão, vamos
amar...
cobre o meu
corpo com
o teu corpo
amado...
dá-me
carícias,
beijos,
muitos
beijos,
abraça-me
desesperadamente...
segura a
minha
mão, dá-me
o oásis
na aridez
da vida
destruída...
segura
minha mão,
dá-me o que tens,
para que
eu morra
sentindo
que fui
“GENTE” ...

(Cavalcanti, 2013, p. 41)

No poema, podemos perceber um traço recorrente na poesia de Irene Dias Cavalcanti: o anseio pelo contato físico entre homem

e mulher. Nesse caso, o próprio poema constitui-se como um pedido efervescente do eu lírico que, na solidão do seu leito, deseja o amado e, assim, fantasia o momento da sua chegada e a concretização do coito (“cobre o meu/ corpo com/ o teu corpo/ amado...”). Visualiza-se nos versos que o eu lírico busca demonstrar ao amado seu estado de carência durante a ausência física do amado, assim como a necessidade de ser amada e desejada como uma espécie de realização de suas fantasias erótico-amorosas (“dá-me/ carícias, / beijos, / muitos/ beijos/ abraça-me/ desesperadamente...”), para que a vida possa fazer sentido, pois a desordem provocada pela carência e ausência do amado traz à tona o paradoxo entre vida e morte para o ser amante, que faz da carnalidade a última vontade de quem padece de desejo e faz do gozo uma necessidade para dar sentido a sua existência. Como pontua Soares (1999), a relação entre vida/morte ocorre durante a afirmação do desejo:

pela prática erótica conciliam-se o desejo e a afirmação individual, o amor pelo outro e o amor próprio, na intensificação da vida e no desejo inconsciente da morte, revelando-se a tensão Eros-Thánatos. Não é gratuitamente que os franceses chamam o orgasmo de *petite mort* e que se veja a paixão fortemente marcada pela morte, sendo com constância textualizada poeticamente como um impulso fatal (Soares, 1999, p. 26).

Além disso, o discurso instaurado pelo eu lírico vai de encontro aos códigos de conduta impostos ao feminino de quem são exigidos recato e decoro, mas que no poema assume o controle não só da enunciação, como também da própria cena erótica que se desenha verso a verso e ao longo da qual o amado é posto a serviço da satisfação sexual feminina, como podemos depreender dos seguintes versos: “segura a/ minha/ mão, dá-me/ o oásis/ na aridez/ da vida/ destruída...”. A voracidade com que o eu lírico anseia pelo corpo do amante é revelada nos versos finais: “Segura/ minha

mão, / dá-me o que tens, /para que/ eu morra/ sentindo/ que fui/
“GENTE”. O sentir-se gente, nesse caso, é a metáfora da plenitude
advinda do gozo alcançado.

O eu lírico na lírica de Irene Dias Cavalcanti procura fugir aos
disciplinamentos da sociedade em que vive, ainda que não saia
imune às violências simbólicas do patriarcado, daí por que o desejo
de viver plenamente a própria sexualidade está amalgamado a certa
consciência da repressão da qual decorrem a carência, a solidão, o
tormento por ousar contrapor-se ao discurso de que “não faz parte
da delicadeza feminina falar de sexo, gozo e do seu próprio desejo”
(Xavier, 2021, p. 62).

Assim como, em *Eu mulher, mulher*, que traz poemas de reivin-
dicação do prazer feminino, do desejo por liberdade e uma crítica
ao silenciamento da voz feminina, da sexualidade, do desejo e do
gozo, Irene Dias Cavalcanti procede de forma análoga em *Lirerótica*.
Só que nesse seu segundo livro de poemas, aquelas reivindicações
vêm amalgamadas com certo cariz religioso, de maneira que os
poemas desse livro se assemelham a uma espécie de canto sagrado
que retrata com sutileza o gozo feminino através de metáforas reli-
giosas, como podemos perceber no poema a seguir:

Meus olhos
querem ver
as ânsias
do teu sexo
penetrar-me
lindo
por entre
o sentimento
teu sexo
teu tudo
sagrado lenitivo
a única nuance
verdadeira vida

teu sexo
quero ver
meus olhos louvarão
teu sexo
em mim
em ritmo de vida
de vida ofertar
o mundo
de nascer...

(Cavalcanti, 2013, p. 79)

O poema traz a descrição de um momento de interação sexual entre o eu lírico e o ser amado. Estabelece-se, pois, uma relação entre desejo e fantasia, em que ocorre a idealização de um momento de carnalidade e prazer entre ambos, o que provoca ânsias de prazer no eu lírico mesmo não tendo o amado presente em sua fisicidade. Por isso, na fantasia erótica que alimenta, o eu lírico deseja possuir em si o membro do seu amado, como afirma nos seguintes versos: “Meus olhos/ querem ver/ as ânsias/ do teu sexo/ penetrar-me/ lindo”, de modo que a relação sexual se configura como um ato de sagração de dois corpos, já que

O amor é atração por uma única pessoa: por um corpo e uma alma. O amor é escolha; o erotismo, aceitação. Sem erotismo – sem forma visível que entra pelos sentidos – não há amor, mas este atravessa o corpo desejado e procura a alma no corpo e, na alma, o corpo (Paz, 1994, p. 34).

Ao longo do poema, reitera-se o caráter sagrado do erotismo a partir de vocábulos que se revestem de uma semântica voltada para a sacralidade do desejo expresso pelo eu lírico, como: “sagrado lenitivo”, “ofertar”, “louvarão”. Aqui lembremos que o consórcio entre

religião e erotismo não constitui, em nosso imaginário, sobretudo o das artes, uma heresia. Pelo contrário, “em duas religiões marcadamente ascéticas, o budismo e o cristianismo, figura também – e de maneira proeminente – a união entre sexualidade e sagrado. Cada uma das religiões históricas engendrou, externa ou internamente, seitas, movimentos, ritos e liturgias nas quais a carne e o sexo são caminhos em direção à divindade” (Paz, 1994, p. 20), ainda que, dentro do Ocidente, a ideologia sobre o amor não tenha sido derivada a partir de uma tradição religiosa, como o foi no Oriente (cf. Paz, 1994).

Se levarmos em consideração a sociedade na qual estamos inseridos e o modelo de conduta comportamental instaurado para a figura feminina, regido pelo modelo de moral idealizado e criado totalmente com raízes masculinas, o poema traz uma recusa aos padrões morais a partir da liberdade em falar de sexo e de uma intensificação da quebra dos paradigmas de dominação masculina que instigam o castigo e o pecado para mulheres que enunciarem ou praticarem o ato sexual. O poema traz consigo traços transgressores, como: a quebra do silenciamento do prazer feminino, a liberdade emancipatória e o ápice do gozo feminino. Além disso, retira da clandestinidade a escrita erótica de autoria feminina e “grita aos quatro ventos” o direito de, nos dizeres de Irene Dias Cavalcanti (2013, p. 20), “fazer parte da festa da ternura, onde provarão o néctar dos deuses”. Analogamente ao poema anterior, o próximo ainda se centra na mesma temática e a enuncia de igual modo, isto é, a partir de uma voz feminina que, ardendo em desejos, anseia ser possuída por seu homem:

Quero um homem
forte viril
cobrindo meu corpo
todo
penetrando-o num impulso
másculo e volutuoso

eu quero
não só um beijo
quero muitos de uma vez
pelo meu corpo sedento
torturado e infeliz
pode morder
que importa?
num prelúdio
embriagador
eu quero morrer de beijos
eu quero morrer de amor
por que tantos graus de febre
podendo me aliviar?
por que a febre queimando
e o corpo se maltratar?
por que nesta solidão
suspirando por amar
viver só alucinada
reclinada em leito frio
sempre desagalhada
neste leio tão sombrio?
quero um homem
quero um homem
não suporto mais sofrer
quero um homem

(Cavalcanti, 2013, p. 86)

O poema põe em cena a necessidade do eu lírico de amar. Há, pois, uma espécie de fome atávica pelo outro que é apresentado como “um homem/ forte viril/cobrindo meu corpo/ todo/ penetrando-o num impulso/ másculo e volutuoso”. Essa fome traz à tona a corporeidade dos seres, isto é, a necessidade de outrem na relação erótica. Segundo Chauí (1984, p. 86), “Corporeidade

significa carência (necessidade de outra coisa para sobreviver), desejo (necessidade de outrem para viver), limite (percepção de obstáculos) e mortalidade (pois nascer significa que não se é eterno, é ter começo e fim)”. No caso do poema, essa corporeidade se manifesta no desejo expresso do eu lírico por um homem que a satisfaça sexualmente, já que a voz que fala nos poemas é feminina.

Notamos certo desespero para amar. O eu lírico sabe o que deseja durante o ato sexual e fantasia a chegada do seu amado. Há, pois, uma “autoconsciência da mulher-amante, [acerca d]o seu papel ativo na realização do desejo” (Soares, 1999, p. 11). Há a presença de um corpo erotizado que anseia vivenciar a sua sexualidade sem temer as consequências dessa sua escolha, desde que esteja molhada de amor. Todo o poema é um pedido de uma mulher que, em seu leito, solitária, roga para ser satisfeita sexualmente. Há o amálgama entre desejar e, ao mesmo tempo, eroticamente, fantasiar como deseja ser possuída: “eu quero/ não só um beijo/ quero muitos de uma vez/ pelo meu corpo sedento / torturado e infeliz / pode morder / que importa?”, a fim de que possa sair de seu estágio inicial de tortura, infelicidade e sofrimento por desejar, mas não ter quem aplaque o seu desejo.

Por isso, o eu lírico passa a questionar o real motivo de não “embriagar-se de prazer” e de permanecer em seu leito sozinha, já que tem tanto prazer para dar e receber: “eu quero morrer de amor/ por que tantos graus de febre/ podendo me aliviar? /por que a febre queimando/ e o corpo a maltratar?”. Os versos do poema apresentam a condição em que se encontra a figura feminina: doente de prazer e sem o único remédio que aliviaria sua enfermidade. Por isso, o poema é uma espécie de lamento, uma vez que o eu lírico passa por um duplo sofrimento: arde em desejo, mas não poder vivenciar todas as suas fantasias eróticas porque lhe falta quem a satisfaria erótica e sexualmente. Parece que a expressão do desejo feminino constitui, dentro da lírica de Irene Dias Cavalcanti, uma espécie de tortura para as mulheres, tanto que o preço pela ousadia de dizer que deseja ser possuída e gozar é a solidão. Ainda assim,

o eu-lírico não reprime tal desejo. Ele o expressa veementemente, como podemos ver neste outro poema:

eu quero
beijos,
de beijos
me fartar
fartar de beijos,
de beijos,
sufocar...
amar
de beijos
e nunca mais
chorar
abraçar
beijos
assim
ressuscitar..
demorar
beijos
com pressa
de beijar
urgentemente
beijar
e mais beijar...

(Cavalcanti, 2013, p. 99)

Assim como alguns dos poemas anteriores, esse acima configura-se como um pedido. Trata-se, em verdade, do mesmo pedido: o eu lírico deseja amar e ser amada. O que ele quer não é o sexo pelo sexo, embora, à primeira vista, essa possa ser a impressão. A voz feminina dos poemas de Irene Dias Cavalcanti não desconsidera a importância do sexo, mas sente a necessidade de ir além dos atritos corporais. Há, pois, a necessidade de criação de laços mais

duradouros e, portanto, de afetos, como se pode depreender dos seguintes versos: “Amar/ de beijos /e nunca mais /chorar /abraçar”. Essa necessidade exacerbada do eu lírico de dizer do seu amor e de ter alguém para quem direcionar o que sente fica evidente no poema a partir da presença dos vocábulos *beijo/beijar* cuja repetição reiterada dá conta dessa ânsia do eu lírico de amar e ser amada e, ao mesmo tempo, revela a solidão em que se encontra e a queixa em decorrência da saudade das carícias sempre ansiadas, mas nunca saciadas.

Diante de uma sociedade assentada na repressão, a interação erótica dos corpos na lírica de Irene Dias Cavalcanti se manifesta de duas formas: na dor de desejar submergida pela necessidade de outrem e na persecutória imagem do divino. Advindo desde as sociedades mais antigas, a imagem do divino e a vigilância do pecado atormentam os seres desejantes, especificamente as mulheres, fazendo-as temer a carnalidade e controlar os seus desejos. Como afirma Bessa (2006), desde os tempos pagãs, a vigilância em excesso e o controle do corpo feminino foram considerados atos precavidos, visto que os corpos femininos sempre foram considerados o real motivo da desordem no mundo, devendo ser silenciados e disciplinados para que não colocasse em xeque o modelo ideal de mulher criado pelo patriarcado, isto é, aquela mulher cujo corpo deveria ser de um só homem – o marido – e servir apenas para a reprodução. Como pode-se ver no poema a seguir, a imagem de um deus misericordioso e que tudo pode faz parte dos lamentos prazerosos de uma mulher que no seu confinamento entre desejo e solidão não se culpa por desejar, mas, sim, por não ter com quem compartilhar tanto prazer:

CORPO FLAGELADO

Deus, livrai-me deste braseiro
que me queima o sexo,
Da agonia de ver meus alvos lençóis
Dobrados e inertes

Livrai-me, Senhor do universo,
Do desejo que me consome
O corpo flagelado,
A falta do prazer..
Eu não fiz, Senhor,
Fui feita de sentidos
Clamando por amor
E sensualidade.
Desejo aquele homem
Que aquecia as entranhas,
Alimentava-me com beijos,
Esperma, inteligência.
Deus, acudi a minha solidão,
Socorrei-me das dores,
Do sangue derramado
Das noites mal dormidas.
Deus, livrai-me desta febre,
Labaredas atingem-me a alma,
Estou queimando viva.
Socorrei-me, Senhor.

(Cavalcanti, 1974, p. 107)

O poema acima é o único da faceta erótica de Irene Dias Cavalcante que possui título e traz a relação explícita entre religião e erotismo. O poema em si, através das metáforas religiosas, remete a uma oração de um ser desejante que suplica ao divino não para se livrar do desejo da carne, mas para que haja a intercessão divina a fim de ter para si quem aplaque o fogo que lhe consome o próprio corpo.

O martírio do eu lírico não é sentir prazer, mas, sim, a vivência do gozo solitário. Por isso, clama para que o divino a livre “Da agonia de ver meus alvos lençóis/ dobrados e inerte/. A solidão e o desejo intenso provocam no eu lírico um turbilhão de emoções desencontradas, de modo que somos levados a crer que a graça

almejada seja o apagamento do desejo, como sugerem os versos: “Livrai-me, Senhor do universo/ do desejo que me consome”. Entretanto, em outros versos (“Fui feita de sentidos/ Clamando por amor/ E sensualidade”), notamos que o dilema não é desejar, mas, sim, não poder satisfazer, sexualmente, esse desejo.

Logo, o canto erótico do eu lírico assemelha-se a uma oração cujo objetivo é clamar a Deus pelo milagre da satisfação do desejo que toma conta do corpo, como se este fosse uma sarça ardente. O corpo queda-se flagelado, nesse caso, porque ele é o campo em que se trava a batalha entre o erótico e o espiritual. O amor do eu lírico no poema vai ao encontro de Eros em sua carnalidade. O seu desejo por outrem a faz lembrar os eventos passados de carícias, amor e gozo (“E sensualidade. / Desejo aquele homem/ Que aquecia as entranhas, / Alimentava-me com beijos, /Esperma, inteligência.”), partilhados com o seu amado, trazendo à tona a dor da ausência e o calor do desejo, maltratando o corpo que arde de prazer.

Em outras palavras, podemos dizer que o eu-lírico deixa explícito que é necessário dar lugar ao prazer das mulheres, porque estas desejam contatos no corpo e também carícias. Pode ser alto o preço de se atrever a romper os limites tradicionais e contrapor-se aos mecanismos de controle do desejo, do corpo e da sexualidade, mas, se não ousar transgredir, a mulher terá sua sexualidade alienada, uma vez que estará se permitindo viver a vida sem matizes de prazer. Para fugir de uma vida insípida e anódina é que o eu lírico apela ao divino, rogando, portanto, por sua intercessão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tanto em *Eu mulher, mulher* (1971) quanto em *Lirerótica* (1974), o erotismo se faz presente, atuando na luta contra a repressão imposta ao feminino e desafiando o pudor da sociedade parai-bana do século passado. A lírica de Irene Dias Cavalcanti traz a representação do corpo da mulher como ativo e atuante diretamente na atividade sexual, indo contra a perspectiva repressora

que rodeia o feminino, segundo a qual a mulher na atividade erótica deve ser o objeto das fantasias e do prazer masculino, não podendo ter liberdade de expressar ou sentir prazer.

Nas obras da poetisa, observa-se que “a mulher passa de objeto a sujeito atuante, passando pela própria experiência do corpo feminino que, por ser historicamente reprimida, é sempre transgressora e participa da construção poética, produzindo um efeito intenso de ferocidade na leitura” (Escaleira; Inácio, 2018, p. 103-104). Desta forma, o sujeito feminino representado na poesia de Irene diz o gozo e o prazer livremente, reivindicando o erótico como um espaço para as mulheres que precisam aprender a viver a plenitude da própria sexualidade e encontrar no próprio corpo o seu templo de prazer e adoração.

Por fim, registremos que Irene Dias Cavalcanti se insere no rol de mulheres que, amalgamando erotismo e criação poética, cantam, liricamente, o desejo e o prazer femininos, de maneira que podemos aplicar-lhes as seguintes palavras de Ria Lemaire:

Elas dizem o gozo, e, ao dizê-lo, destroem os mecanismos repressores da subjetividade feminina, dos padrões convencionais de comportamento social, tão limitativos para a mulher. Instauram a poesia/erotismo como fonte de autoconhecimento, de conhecimento do Outro e do mundo, como princípio de novas formas de solidariedade social e humana (Lemaire, 1999 *apud* Soares, 1999, p. 12).

Parafraseando Silva (2019), Irene Dias Cavalcanti fala de dentro e no feminino a partir de uma perspectiva que revela a consciência de que o erótico pode ser literário e, sendo literário, assenta-se em uma ética que não recusa o prazer, mas faz dele pedra angular de sua poesia onde o princípio do prazer reina descontraído e desafia “os códigos falocêntricos, derrubando o condicionamento imagístico tão zelosamente conservado durante séculos pela tradição” (Cunha, 1999, p. 162).

REFERÊNCIAS

BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da. *Novas Cartas Portuguesas*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1974.

CAVALCANTI, Irene Dias. *Eu mulher, mulher – Lirerótica*. João Pessoa: UFPB, 2013.

CUNHA, Helena Parente. O desafio da fala feminina ao falo falocêntrico: aspectos da literatura de autoria feminina na ficção e na poesia dos anos 70 e 80 no Brasil. In: RAMALHO, Christina (Org.). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999, p.151-171.

CHAUÍ, Marilena de Souza. *Repressão sexual: essa nossa* (des) conhecida. São Paulo: Brasiliense, 9 ed., 1984.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Tradução de Vera da Costa e Silva. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2007.

CHITAS, Irina. O jardim das delícias terrenas. *Vogue*. Portugal, 2018. Disponível em: <<https://www.vogue.pt/palavra-vagina>>. Acesso em: 17 de maio de 2023.

ESCALEIRA, Bruna Renata Bernardo; INÁCIO, Emerson da Cruz. O erotismo como embate: O corpo na (da) poesia feita por mulheres. *Terra roxa e outras terras*. vol. 35. Out/jun2018. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/>. Acesso em: 22/maio de 2023.

GOZZO, Thaís de Oliveira; FUSTINONI, Suzete Maria; BARBIERI, Márcia; ROEHR, Wilma de Moura; FREITAS, Ivoneide Aparecida. Sexualidade feminina: compreendendo seu significado. *Revista Latino-americana de Enfermagem*. Ribeirão Preto, v. 8, n. 3, p. 84-90, julho 2000.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Trad. Viviane Ribeiro. São Paulo: EDUSC, 2005.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Dicionário Literário da Paraíba*. João Pessoa: A UNIÃO, 1994.

SILVA, Marcelo Medeiros da. Palavra e desejo de mulher notas sobre lírica e erotismo em Graça Nascimento. *Tabuleiro de Letras*, v. 13, n. 2, p. 58–74, 2019. DOI: 10.35499/tl.v13i2.7034. Disponível em: <https://revistas.uneb.br/index.php/tabuleirodeletras/article/view/7034>. Acesso em: 30 ago. 2023

SOARES, Angélica. *A paixão emancipatória: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Difel, 1999.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.

Capítulo 7

A CRUCIFICAÇÃO DO DIABO E A TRAVESSIA PELO NORDESTE BRASILEIRO

Karoliny Medeiros Urbano

INTRODUÇÃO

Sob as vestes de uma paródia bíblica, *A Crucificação do Diabo*, de Maria das Neves Pinheiro (1935-1996), foi publicada em 1978 pela Editora Moderna. Paraibana, natural de Serra Redonda, Nevinha Pinheiro, literata, jornalista e crítica, deixou significativa contribuição para o acervo literário brasileiro, ainda que pouco divulgada.

É notória certa escassez quando se trata de estudos e pesquisas sobre a obra de Nevinha. Muito do que se diz sobre ela é sempre associando-a a algum escritor consolidado com quem se correspondeu ou cuja obra ela criticou, com predominância de Drummond. Diante disso, este torna-se um dos objetivos a que este artigo se propõe: contribuir para a produção científica direcionada ao estudo independente da obra desta autora.

Ainda sobre a mesma questão, considero válido mencionar o que há, em acesso público, produzido sobre a obra referenciada. Em 2018, Istênia Silva Santos realizou uma pesquisa de cunho monográfico intitulada *A crucificação do diabo: a narrativa de Nevinha Pinheiro em foco*, cuja análise se deteve, sobretudo, nas questões feministas e afins. Além disso, em 2022, Antônio de Brito Freire, professor orientador da pesquisa anteriormente mencionada, publicou, pela editora EDUEPB, o livro *Poética da incorrespondência*:

“No reino das palavras” (Carlos Drummond de Andrade/Nevinha Pinheiro)”. Nesta obra, Brito apresenta ao leitor um conjunto de textos que têm como foco principal a estrita relação que Nevinha manteve com Drummond, por meio de cartas e telefonemas.

Poética da incorrespondência... inicia-se com um texto escrito e assinado pela autora, intitulado “O reino das palavras”, no qual ela tece comentários sobre sua participação na composição do tema-enredo da escola de samba carioca *Estação primeira de mangueira*, que à época resolvera homenagear o poeta de Itabira. Em seguida, são apresentados dois prefácios.

O primeiro, escrito por Dione Pinheiro, irmã de Nevinha, também escritora, no qual ela fala brevemente da trajetória e das relações que sua irmã estabeleceu, ao mudar-se para o Rio de Janeiro. Já o segundo, dedicado à obra, é de autoria de Antônio de Brito, no qual o autor dá ênfase à exclusão que a história e a crítica literária brasileiras dirigem para algumas escritoras que ficaram à margem, sob um esquecimento causado por um sistema machista. A este respeito, ele afirma:

O termo “exclusão”, aqui, pode ser entendido como a configuração de uma demonstração histórico-literária de nomes de autoras que podem até constar na história da Literatura brasileira, mas que aparecem apenas de forma superficial, conforme aconteceu com tantas escritoras, a exemplo de Francisca Júlia, Nevinha Pinheiro entre outras esquecidas, talvez, de forma proposital por uma conjuntura política que determina e demarca o espaço de cada escritora (Brito, 2022, p. 29).

Brito menciona, ainda, que Nevinha Pinheiro pode ser considerada um exemplo de resistência à crítica machista a respeito da produção brasileira de autoria feminina. Tal resistência se consolida pela qualidade da produção deixada pela autora, incluindo sua

produção crítica, literária e jornalística, tendo entrevistado grandes nomes, a exemplo de Clarice Lispector.

O livro mencionado reúne as (in)correspondências pessoais de Nevinha, bem como transcrições de telefonemas, que foram preservadas por suas irmãs Dione e Carminha Pinheiro. Todo o acervo da escritora de Serra Redonda foi doado à Universidade Estadual da Paraíba e, como primeiro resultado de análise desse espólio, foi publicado o livro assinado por Antônio de Brito.

Nevinha Pinheiro, como ficou conhecida, concluiu os estudos no âmbito da educação básica nos municípios de Campina Grande (cidade mencionada na narrativa, como será visto mais adiante) e João Pessoa. Ao ser aprovada na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), aos dezessete anos, a paraibana mudou-se para lá, a fim de cursar Letras.

Foi a partir daí, então, que ela fomentou o início de sua produção (inclusive jornalística e crítica) e, não menos importante, estreitou laços com autores de renome nacional. Esta é, inclusive, parte curiosa e atrativa da vida da autora. A positiva recepção de sua crítica a um livro de poesias de Carlos Drummond de Andrade provocou a troca frequente de correspondências e telefonemas entre ambos, mesmo que nunca tenham se encontrado e ainda que o desejo desse encontro tenha sido acalentado por Nevinha, mas impossibilitado por Drummond.

No primeiro prefácio constante na obra de Antônio de Brito sobre Nevinha Pinheiro, Dione Pinheiro, uma das irmãs da autora, afirma que a crítica que Nevinha produziu acerca da obra de Drummond foi muito bem recebida por ele:

Foi aí que ele descobriu que Nevinha conhecia muito bem a sua poesia. Desde então, o poeta percebeu seu talento para fazer críticas ao que escrevia. Acredito que foi depois dessa percepção que ele se tornou seu amigo de correspondências (Brito, 2022, p. 27).

O magistério não foi um ofício ao qual Nevinha Pinheiro se adaptou bem. Como afirmou Dionea, a paixão da irmã era pela escrita, o que a fez uma colunista de importantes jornais impressos do Brasil, a exemplo de *O Globo*. Seu destaque como crítica literária foi notório, direcionando crítica às obras de Graciliano Ramos, Érico Veríssimo, Carlos Drummond de Andrade e outros, o que evidencia sua versatilidade tanto como crítica quanto como escritora de ficção: de um lado, criticou prosa e poesia; do outro, produziu literatura que mescla a prosa com versos de cordel, como veremos no decorrer desta análise.

Mesmo vindo de uma família católica, na vida adulta Nevinha abandonou os dogmas da igreja, o que nos sugere, inevitavelmente, que a sua ruptura com a religião católica tem ligação com a ruptura da tradição bíblica que a autora realiza em *A crucificação do diabo*, cujo título já evidencia, por si só, a inversão que aqui menciono: historicamente Jesus Cristo foi crucificado, não o diabo.

A narrativa de Nevinha é traçada por meio da ambivalência e do dualismo que se dispõem em dois momentos do eixo inicial ao eixo final do enredo. Ao mesmo tempo em que o narrador nos apresenta, em princípio, a oposição dos dois extremos (o sagrado e o diabólico) que indica a manutenção da tradição ocidental cristã, ele vai, paulatinamente, rompendo essa tradição. O ápice dessa ruptura encontra-se na crucificação do menino diabo, precedida de seu julgamento.

A singularidade dessa obra se mostra por meio de uma narrativa mista, que mescla o erudito com o popular, e utiliza, como pano de fundo para o desdobramento da vida humana e suas complexidades, o cenário do Nordeste brasileiro, dotado de pluralidade, unicidade e força. Por isso, este artigo apresenta uma análise crítica de *A Crucificação do diabo* com foco predominante nos traços regionais ligados ao Nordeste brasileiro, que constituem a narrativa mencionada, de modo a contribuir para a ainda incipiente produção bibliográfica acerca da obra de Nevinha Pinheiro.

É válido pontuar, ainda, que os temas a seguir explorados não esgotam, nem de longe, as possibilidades de análise da obra de Nevinha que, devido ao seu teor multifacetado, se permite ser vista sob diferentes óticas, mas, para os limites deste trabalho, detenho-me apenas às imagens do Nordeste veiculadas ao longo da diegese narrativa da referida obra.

A CRUCIFICAÇÃO DO DIABO: UMA NARRATIVA DE TRAVESSIA PELO NORDESTE BRASILEIRO E DE RUPTURA COM A TRADIÇÃO RELIGIOSA CRISTÃ OCIDENTAL

Fabiano, Sinhá Vitória, o Menino mais novo, o Menino mais velho e a cachorra Baleia, consagradas personagens da literatura brasileira, desbravam um percurso árduo pela seca do Nordeste rumo ao Sul, no romance *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos. Os percalços enfrentados pela família, fomentados pela escassez da região, apresentam consideráveis pontos em comum com as personagens de Nevinha, mas aquele para o qual detenho maior atenção é o enredo pautado na travessia pelo Nordeste brasileiro, que as personagens de ambos os romances têm de encarar.

A princípio, gostaria de explicitar o que levou a cunhar o termo “narrativa de travessia” para a obra em questão. O estilo narrativo adotado por Nevinha para a construção de *A crucificação do diabo* nos faz lembrar, assim que nos deparamos com os primeiros capítulos, de outras obras fortemente marcadas pelo regionalismo de 1930, como o exemplo supracitado. Não por acaso, vejamos suas primeiras linhas:

Diante deles se estende campo seco e queimado. – Estamos fazendo o caminho de volta, pai? O pai sorri condescendente. – Bobagem, filho. – E esse calor do inferno? É o Nordeste do Brasil [...] mesmo deduzindo ser quase inútil intervalo ali, faz alto o velho diabo na

entrada da cidade e derruba a trouxa no chão. Repousam alguns minutos. O diabinho está exausto... é ainda criança e nunca fez percurso tão longo fora do inferno. (Pinheiro, 1978, p. 9).

Essas obras carregam consigo a repetição de certo padrão estilístico, o que me permite agrupá-las como narrativas de travessia. As personagens são ambientadas num ponto *a* e, passando pelo referido percurso, vão em direção a um ponto *b*, que pode, de acordo com o desdobramento do enredo, representar condições positivas ou fatais aos que se aventuraram ou foram impelidos a empreender a travessia de um ponto a outro.

É justamente a execução desse percurso, ou seja, dessa travessia, que apresenta ao leitor o aniquilamento ou a manutenção da individualidade subjetiva de cada personagem que a enfrenta. A maneira como cada uma lida com os percalços, divergências, novidades, descobrimentos e diferentes maneiras de viver, sentir e existir, é variável e definidora do quanto o *eu* se deixará transformar pelo *outro*, mediante sua alteridade.

O sociólogo brasileiro Octavio Ianni (1926-2004), em sua obra *Enigmas da modernidade-mundo* (2003), no capítulo intitulado “A metáfora da viagem”, estabelece algumas considerações que convergem diretamente para o que se pode analisar na narrativa em questão. Ele considera que a viagem, seja real ou metafórica, além de atravessar a história dos povos e da literatura, sempre desvenda aquilo a que pode se denominar dicotômico, como o conhecido e o estranho, o próximo e o distante, o real e o irreal, aquilo que se sabe e o que se ignora, e assim por diante.

Nesse caso, não há nada mais dicotômico que os dois extremos que se aproximam na obra de Nevinha Pinheiro: Jesus e o diabo. Eles são, dentro da tradição religiosa ocidental, a personificação do bem e do mal; do sagrado e do diabólico; da inocência e da malícia; do temor e da autonomia que se inter-relacionam, gradativamente, cada vez com maior intimidade e aparente confiança, de acordo com as situações nas quais se inserem ao longo do caminho. Na

travessia, então, “pode reafirmar-se a identidade e a intolerância [...] ao mesmo tempo que se recriam identidades, proliferam diversidades. Sob vários aspectos, a viagem desvenda alteridades, recria identidades e descortina pluralidades (Ianni, 2003, p. 13-14).

Durante o trajeto, as duas crianças protagonistas da obra de Nevinha Pinheiro, os herdeiros do mundo, têm de lidar não só com a vulnerabilidade à qual estão expostas e que as forçam a um amadurecimento precoce, estando entregues à própria sorte pelo Nordeste brasileiro, como se deparam com a pluralidade anteriormente mencionada, principalmente cultural, pois o árduo percurso demarca, também, a força dos traços culturais nordestinos dotados de tradição, contrariedades e regionalismos.

No quarto capítulo, momento exato em que dão início à jornada, Jesus e o diabinho, as duas crianças a que me referi, passam por povoados, cidades, fazendas, festas e, nesse movimento, tanto constroem a própria história quanto absorvem a história daqueles que residem por onde eles passam. Este é o funcionamento do romance: o narrar de uma história que, para a sua constituição, passa por diversas outras e faz com que estas também se tornem conhecidas pelo leitor, em um processo análogo ao de muitas histórias do imaginário popular que se constroem à base de narrativas encaixadas umas nas outras.

Quem viaja larga muita coisa na estrada. Além do que larga na partida, larga na travessia. À medida que caminha, despoja-se. Quanto mais descortina o novo, desconhecido, exótico ou surpreendente, mas liberta-se de si, do seu passado, do seu modo de ser, hábitos, vícios, convicções, certeza. Pode abrir-se cada vez mais para o desconhecido, à medida que mergulha no desconhecido. No limite, o viajante despoja-se, liberta-se e abre-se, como no alvorecer: caminhante, não há caminho, o caminho se faz ao andar. (Ianni, 2003, p. 33).

O despojar-se dos protagonistas se dá de maneira diferente. Por um lado, há Jesus sempre temente, cauteloso, receoso com o que está por vir e preocupado em estar ou não correspondendo à vontade do Pai. Os seus momentos de maior flexibilidade na jornada se dão de maneira forçosa, por parte do diabinho que convence Jesus a acompanhá-lo em suas astúcias, como mamar numa vaca, roubar um cavalo e invadir as casas alheias em busca de comida.

O diabinho, por sua vez, não sente receio pelo desconhecido: se entrega à cada embaraço que encontra. A figura de seu pai aparece unicamente no início da narrativa, quando este entrega seu filho à sorte da *viagem educativa*, partindo da cidade nordestina interiorana. A partir daí, a figura paterna some da narrativa e da mente do filhote. Ao contrário do menino Jesus, o diabinho ousa, convence, furta, brinca e constrói o seu caminho no ato do caminhar.

Enquanto a travessia, para um, significa a manutenção e reafirmação de sua identidade cristã, mesmo diante das pluralidades que emergem, buscando ser fiel aos princípios Divinos, para o outro, significa libertar-se das amarras, entregar-se às novidades e ser audacioso, mesmo que, para isso, precise agir de má fé. É aí que começam a surgir os indícios da ruptura com a tradição religiosa cristã católica, anunciada por Nevinha, ilustrada pela inversão dos papéis dos dois protagonistas de *A crucificação do diabo*.

Um ponto estrutural/estilístico que merece atenção, antes de tratarmos mais amiúde do conteúdo da narrativa, é o de que a história é disposta em capítulos curtos, e todos, sem exceção, são anunciados por uma epígrafe que, de certa forma, condensa a temática que será tratada no referido capítulo. A título de exemplificação, vejamos a epígrafe do primeiro capítulo, de autoria de Ariano Suassuna: “saibam desde agora, porém, que, nesta obra, o Brasil, o Diabo, os Anjos (...) somos, todos, vistos como herdeiros! Entendeu? Entendeu o alcance dessa ideia?”

No caso desta epígrafe que precede o primeiro capítulo intitulado *Conversa entre herdeiros*, Ariano anuncia um capítulo que irá basear-se num diálogo, o primeiro contato entre os herdeiros do mundo, personagens protagonistas do romance. Temos, de um

lado, Jesus, o filho de Deus; do outro, o diabinho, filho do diabo pai. Deus, pai de Jesus, permanece no campo imaginário de seu filho e também do leitor, considerando a não articulação de sua humanização/aparição física.

Esta dualidade nos direciona, agora, para os aspectos do conteúdo desta narrativa, cujo enredo está recheado de pontos a serem explorados. A princípio, para melhor esclarecimento da duplicidade sobre a qual se construiu essa narrativa, tornam-se necessários alguns parágrafos direcionados a condensar, para o leitor, do que trata a história aqui analisada.

O leitor não irá se deparar com um núcleo familiar tradicional e seus conflitos, com um caso de adultério ou com uma personagem feminina revolucionária em busca de emancipação¹ – temas recorrentes em algumas narrativas – mas com a história de duas crianças, de cinco e seis anos, que representam extremos opostos: Jesus e o diabo. Ao se conhecerem, são notórios o estranhamento e as divergências acerca do modo de se portar, falar, vestir e, sobretudo, a diferença de conduta com que veem o mundo.

De um lado, Jesus mostra honestidade e transparência ao contar para seu novo amigo a qual família pertence, quem é o seu pai e mencionar a Santíssima Trindade. Do outro, o diabinho, cheio de malícia e sagacidade, não fala explicitamente sobre suas origens e utiliza-se do seu poder de persuasão para convencer Jesus, criança dotada de certa ingenuidade em relação à outra, a acompanhá-lo numa jornada (pelo Nordeste brasileiro) como dois andarilhos.

É a partir daí que, no quarto capítulo, eles dão início à travessia aqui já mencionada. A narrativa é predominantemente dialogal e marcada pela oralidade regional. As crianças seguem, sem rumo, desbravando o Nordeste brasileiro, aventurando-se por lugares desconhecidos, vulneráveis a riscos, mas, sobretudo, ao amadurecimento que o mundo proporciona.

1 Apesar de haver, no segundo capítulo, a presença de líderes feministas diabólicas reivindicando direitos, esse não é o foco do enredo.

A história é fragmentada em trinta e três capítulos que, não coincidentemente, correspondem à idade com a qual Cristo foi crucificado. É nessas circunstâncias que o leitor será inundado por todas as camadas que se sobrepõem a este cenário regionalista e implicam, para seu entendimento pleno, o conhecimento prévio de uma tradição mundialmente conhecida: a tradição cristã-católica.

Em termos de conteúdo, salta aos olhos do leitor uma técnica de produção literária que pode ser ou não proposital: a intertextualidade. Após a leitura atenta da obra, fica evidente que os mecanismos de escrita utilizados por Nevinha Pinheiro dizem respeito à construção de uma paródia:

O termo *intertextualidade* surgiu e foi reutilizado por Julia Kristeva em 1969 para explicar o que Mikhail Bakhtin, na década de 20, entendia por dialogismo. Ou seja, são duas variações de termos para um mesmo significado. Para Bakhtin, a noção de que um texto não subexiste sem o outro, quer como uma forma de atração ou de rejeição, permite que ocorra um diálogo entre duas ou mais vozes, entre dois ou mais discursos. [...] Julia Kristeva concebeu o termo intertextualidade baseando-se no dialogismo de Bakhtin, à medida em que é permitido observar-se em qualquer texto ou discurso artístico um diálogo com outros textos e também com o público que o prestigia (Zani, 2003, p. 122).

Grosso modo, a intertextualidade refere-se à ausência da total originalidade numa produção textual que não é inteiramente inédita. Assim, para o alcance da plena compreensão de uma obra assentada em relações intertextuais, o leitor precisa ter certo repertório de leitura que o permita perceber os textos sobre os quais se construiu a obra que está lendo. No caso da narrativa de Nevinha Pinheiro, o intertexto direto é a Bíblia Sagrada. O leitor precisa

conhecer essa obra ou, pelo menos, não ignorar por completo a história da crucificação do filho de Deus.

De acordo com a tradição católica, Jesus Cristo, filho de José e Maria, foi crucificado, morto e sepultado, em nome da remissão dos nossos pecados. O *Creio em Deus Pai*, também conhecido como *Credo*, é uma oração que formula a fé cristã e aquilo que foi transmitido pelos apóstolos. Não aparece integralmente na Bíblia, mas foi baseada em seus versículos. Por se assentar no diálogo direto com essa tradição religiosa é que Nevinha indagou acerca de sua própria obra: “Evangelho às avessas ou cordel de cento e cinquenta páginas? Tudo pode ser encontrado no suave veneno ingerido nas minhas veias pela tradição de um povo rebelde-pacífico...”

De fato, a narrativa de Nevinha Pinheiro assemelha-se a um Evangelho às avessas. É aí que a ruptura mencionada ganha *força*. Enquanto no *Credo* afirma-se que Jesus, filho de Deus, foi concebido pelo Espírito Santo, nasceu da virgem Maria, foi crucificado, morto e sepultado, ressuscitou ao terceiro dia, subiu aos céus e retornará para julgar os vivos e os mortos, indicando Jesus como o verdadeiro herdeiro do mundo, Nevinha inverte as duas extremidades do sagrado e demoníaco, colocando o diabo neste lugar de sacrifício e numa posição humanizada.

Nesta ruptura, o diabo é apresentado como o protagonista a ser julgado, crucificado e ressuscitado, em detrimento da figura de Jesus, que, além de secundária, é ilustrada, em determinadas cenas, como covarde. A ausência da leitura prévia acerca da tradição católica faz com que um dos principais aspectos intencionais da construção literária da obra de Nevinha passe despercebido pelo leitor desavisado quanto à natureza paródica da narrativa. Aos avisados, a inversão pode dividir o público leitor: há quem ame e odeie. Neste segundo grupo, irão integrar-se aqueles cuja religião desaprova e considera infeliz a modificação aqui proposta:

Por vezes a paródia fica camuflada sob certos tipos de disfarces, nos quais não percebemos, de imediato, a intenção do autor. Geralmente,

o recurso de falar de outras épocas, de culturas ultrapassadas, é empregado como crítica à ideologia vigente em sua própria época [...] parodiar é recusar e esvaziar, é dessacralizar sem descrer; pois, só se discute e se leva em consideração aquilo em que se acredita. A paródia possui um caráter positivo, pois mata para fazer brotar novamente a criação. Recusa e esvazia o modelo original para recriar e preencher um modelo que lhe é próprio (Aragão, 1980, p.19-20).

Desse modo, se há, aqui, o rompimento satírico da tradição católica, é evidente que a obra visa, também, criticar a ideologia cristã, por meio de todos os atributos textuais supracitados. Como afirma Aragão (1980), sob certos disfarces, a intenção do autor pode não ser percebida, de imediato, pelo leitor. Todavia, diante de uma leitura, na íntegra, e de um mínimo conhecimento sobre a história original da qual surgiu a paródia criada por Nevinha Pinheiro, o leitor perceberá a recusa e o esvaziamento do modelo do qual se origina a narrativa apresentada.

Passando pela narrativa de travessia e ruptura da tradição cristã, chegamos, agora, ao regionalismo literário e às questões que o cercam, com foco nas imagens de Nordeste dispostas na obra de Nevinha Pinheiro. Antes, porém, lembremos que, para Chiappini (1995), que há muitos anos se dedica aos estudos do regionalismo, este

é um fenômeno universal, como tendência literária, ora mais ora menos atuante, tanto como movimento – ou seja, como manifestação de grupos de escritores que programaticamente defendem sobretudo uma literatura que tenha por ambiente, tema e tipos uma certa região rural, em oposição aos costumes, valores e gostos citadinos, sobretudo das grandes capitais – quanto na forma de obras que

concretizem, mais ou menos livremente, tal programa, mesmo que independentemente da adesão explícita de seus autores (Chiappini, 1995, p. 153-154).

Primeiramente, vale salientar a menção ao regionalismo literário enquanto fenômeno universal. A autora afirma, também, que a partir de sua pesquisa notou que isso não se limita, apenas, ao Brasil, ou seja, o regionalismo não é tributário apenas de países em vias de desenvolvimento. Ele integra o universo, inclusive, de muitos países desenvolvidos, como a Alemanha, por exemplo. Por isso, considero a tendência literária regionalista como algo a que as mais diversas comunidades, grupos de pessoas, estudiosos ou não de Literatura, se agarram como ponto de consolidação de sua identidade cultural. É evidente que a identidade de um país, região ou estado não se limita apenas a isso, mas no sentido de propagação intercultural, o regionalismo literário é detentor de grande força.

Sendo propositalmente direcionado à manutenção e ilustração do regionalismo literário, aquele padrão da narrativa de travessia estabelecido com frequência em alguns romances do regionalismo brasileiro – como as obras de Rachel de Queiroz, Guimarães Rosa e Graciliano Ramos – evidencia o cenário do Nordeste brasileiro, com toda a sua diversidade geográfica e cultural, como pano de fundo para, a partir daí, haver a disposição dos mais diversos tipos de conflitos e dramas humanos.

Segundo Durval Muniz, em *A invenção do Nordeste e outras artes* (1999), no capítulo intitulado “Geografia em ruínas”, *Os sertões* (1906), de Euclides da Cunha, costuma, com frequência, ser apontado como marco dessa produção literária regionalista brasileira. Nos anos seguintes, os críticos começaram a conceder a esta obra o início da busca pela originalidade do Brasil e de seu povo, em detrimento da ilusão deste país como nação europeia. Para o autor, *Os sertões* indicam “a busca da nossa origem, do nosso passado, da nossa gente, da nossa terra, dos nossos costumes, das nossas tradições.” (Muniz, 1999, p. 66).

Dentro desta temática, é válido mencionar algumas características regionais do Nordeste que surgem na narrativa de Nevinha Pinheiro. A descrição regional e climática aparece logo nos primeiros capítulos, quando o diabinho inicia seu percurso. Demarcada por características de território seco e queimado, a explanação territorial nos leva a sugerir que se trata do sertão ou de alguma outra região demarcada pelo bioma da caatinga, mas, de qualquer forma, referente ao polígono das secas.

A respeito da ambientação geográfica, não há a especificação exata de um único lugar no qual a história acontece, até porque a travessia se dá pela passagem por diversos ambientes. Todavia, o narrador menciona o nome de dois municípios pelos quais as personagens passaram, possibilitando-nos afirmar que a história se limita ao estado paraibano. São eles Sumé e Campina Grande. Este último aparece nos capítulos finais da narrativa, enquanto Sumé é apontada como a cidade em que o diabo foi visto, em um dos repentines cantados por violeiros, no décimo quarto capítulo da obra.

No sétimo capítulo, o roubo de um cavalo por parte das duas crianças nos remete a uma tradição nordestina que se estende há décadas e, atualmente, tem ganhado bastante força não só cultural e socialmente, mas judicialmente também: a vaquejada nordestina.

Lembrando que não há prática explícita do esporte na história, mas a partir do roubo do cavalo vem à tona a hierarquia das fazendas, a partir da postura de Seu Gerônimo (patrão e dono do cavalo) para com Euclides (empregado), que seria o responsável pelo animal, popularmente conhecido como *tratador* de cavalos. O patrão, que representa uma espécie de coronel/barão, exerce sobre Euclides (subalterno) a imposição de seu autoritarismo.

Mais um ponto que nos remete às moradias geralmente construídas na zona rural de nossa região é a casa de reboco, sobre a qual falarei mais adiante. O nono capítulo é intitulado “É uma casa nordestina com certeza”, que além de parecer uma releitura de um dos versos da canção “uma casa portuguesa”, da cantora e compositora Amália Rodrigues, faz referência direta a mais uma tradição

regional. Estas casas não são feitas de tijolos, mas sim de barro e apresentam bastante durabilidade e resistência às chuvas e às marcas do tempo.

Ademais, esta passagem do enredo possibilita, ainda, a vinculação com mais uma grande referência artística do Nordeste: o cantor e compositor Luiz Gonzaga. De autoria vinculada a José Marcolino Alves, paraibano da cidade de Sumé (município também mencionado na narrativa de Nevinha Pinheiro), “Numa sala de reboco” é uma das músicas de maior sucesso sob a interpretação do rei do baião.

Isto posto, o verso em comum com a casa nordestina diz: “Todo o tempo quanto houver pra mim é pouco – pra dançar com meu benzinho numa sala de reboco”. Tal associação pode ser feita a partir do momento em que o diabinho adentra esta casa em busca de comida. Seus olhos, agindo como se fossem lentes atentas de uma câmera sedenta pelo registro dos detalhes, quanto mais penetram casa adentro, descrevem para o leitor as particularidades daquela sala humilde, mas carregada de significação afetiva.

Por conseguinte, no décimo capítulo, a autora faz uso da analepse, que, grosso modo, é uma técnica narrativa utilizada para, por meio de uma espécie de digressão textual, relatar acontecimentos que não estão incluídos no curso linear do texto. Dito de outro modo, o narrador pausa a sequência dos fatos contados para abrir um parêntese e inserir, na história, um prévio acontecimento *extra*, valoroso para o desenrolar da cena atual que, neste caso, é a história de Joca Gonçalves. Ele é um jovem cuja mãe, no nono capítulo da obra, teve a casa invadida pelo diabinho, ao longo de sua travessia nordestina. Trata-se de uma casa de reboco, anteriormente mencionada, comum na região:

Observa. Sala de uma humildade comovente e ingênua. Bancos toscos e quadros de santos nas paredes com laços de fita e flores de papel. Velas apagadas ao redor de rústico santuário de madeira. Uma figura do Cristo Redentor feita

com asa de borboleta se destaca na parede ao lado de fotografia em tamanho grande de um rapaz moreno, atarracado, de expressão destituída de caracteres, em vistosa moldura dourada. [...] E o contraste berrante se faz: dentro do armário de caixote um faqueiro de aço inoxidável em vistosa caixa de madeira. (Pinheiro, 1978, p 53-54).

O filho está ausente porque deslocou-se para o Rio de Janeiro, onde trabalha como operário. No dia das mães, Joca decidiu enviar um presente para a sua mãe e isso resultou na compra (forçada pela persuasão do vendedor) do faqueiro que destoa do restante da casa, aos olhos do diabinho, pela qualidade e preço elevado. O ponto a que quero chegar é à analepse: o ato da compra deste faqueiro. Nada descreve tão bem a maneira como o nordestino, tomado como sinônimo de homem do campo, é visto do que esta cena:

Mal recebera o salário de abril, saíra Joca na hora do almoço a fim de comprar o presente. O que daria à sua mãe? Pensa e torna a pensar. [...] entra numa loja sem escolha especial, entra para comprar o que quer que seja. [...] objetos são apresentados entre um nunca acabar de frases rebuscadas e pernósticas. O infeliz Joca fica perdido nas mãos do homem. Não entende uma só palavra daquilo que lhe fala o moço educado. [...] O profissional, por sua vez, quer impingir uma mercadoria de preço ao pau-de-arara. Que se danasse o imbecil do Paraíba! [...] Seu menino, minha mãe é do Norte... – Oba! Claro que eu sei ser a senhora sua mãe do Norte do Brasil, claro. Nota-se, imediatamente, em sua pessoa todas as características peculiares aos nascidos em tal região brasileira. Joca sorri sem entender a insinuação maldosa do vendedor. (Pinheiro, 1978, p. 57-58).

No fim das contas, ingênuo e ignorante acerca da escolha do presente, Joca foi convencido a comprar um faqueiro de aço inoxidável superfaturado, extrapolando o valor que podia pagar. Mais comovente ainda é o fato de que nem ele mesmo viu o produto: “Olha admirado o objeto envolvido em papel vistoso. Não vira o faqueiro. Uma porção de facas? Mas o que é que mãe vai fazer na vida com tanta faca numa vez só? Minha Nossa Senhora da Penha!” (Pinheiro, 1978, p. 59).

O exemplo citado não configura uma prática social extinta, infelizmente. Cada uma das cinco grandes regiões que dividem o país possui as suas especificidades. Todavia, é fato que se impregnou a ideia de que tudo o que é originário do Sul é bom, em detrimento de tudo o que pertence ao velho Norte (englobando, também, o Nordeste), que é visto como subdesenvolvido, atrasado.

O romance de Nevinha se constitui de traços, sem dúvida, inovadores. É uma narrativa mista que mescla mais de um gênero na mesma obra e expõe, sem arestas, as características culturais, artísticas e os costumes nordestinos. Os repentistas, por exemplo, também conhecidos como violeiros, são artistas originários da região. Eles não são apenas mencionados, como fazem parte da história, pois são diversos os versos espalhados em meio à prosa. No capítulo décimo quarto, em certo momento da andança dos dois herdeiros do mundo, ambos

Lembram-se que estão em pleno coração do Nordeste, terra preta de poetas e cantadores. Entram numa casa onde pessoas, ao redor da sala de terra batida, escutam em silêncio dois repentistas. Esgueirando-se, os guris se aproximam, de cócoras, mãos no queixo, apreciam a cantoria, bebem versos que os poetas jogam sem economia de ideias ou palavras. [...] Mote é oferecido a poeta presente à cantoria. O silêncio aumenta e o homem leva os versos, glosando o mote: *Porque a chuva é riqueza*. (Pinheiro, 1978, p. 76).

Na página que se segue, estão dispostos os versos recitados pelo repentista, que equivalem a cinco estrofes, todas constituídas de dez versos (as chamadas *décimas*) onde nove iniciam com “O Nordeste” e o décimo verso repete o mote “*Porque a chuva é riqueza*”:

O Nordeste desespera
O Nordeste desconsola
O Nordeste quer esmola
O Nordeste degenera
O Nordeste é a tapera
O Nordeste é uma presa
O Nordeste é uma dureza
O Nordeste não é nobre
O Nordeste só é pobre
Porque a chuva é riqueza
O Nordeste não é dor
O Nordeste é a canção
O Nordeste é a oração
O Nordeste é o destemor
O Nordeste é um cantador
O Nordeste tem beleza
O Nordeste é a grandeza
O Nordeste não melhora
O Nordeste só piora
Porque a chuva é riqueza
O Nordeste é um pachola
O Nordeste é do cordel
O Nordeste cheira a mel
O Nordeste é uma viola
O Nordeste tem a mola
O Nordeste tem pureza
O Nordeste na certeza
O Nordeste só se dobra
O Nordeste não manobra
Porque a chuva é riqueza

O Nordeste tem vaqueiro
O Nordeste tem boiada
O Nordeste tem facada
O Nordeste cangaceiro
O Nordeste verdadeiro
O Nordeste natureza
O Nordeste só nobreza
O Nordeste não controla
O Nordeste só amola
Porque a chuva é riqueza
O Nordeste da peneira
O Nordeste do pavio
O Nordeste desafio
O Nordeste da peixeira
O Nordeste macaxeira
O Nordeste fortaleza
O Nordeste madureza
O Nordeste tão aflito
O Nordeste esquisito
Porque a chuva é riqueza

Estes versos dizem respeito à variação climática nordestina bem como à sua reestruturação com a chegada da chuva, e a riqueza que ela proporciona. Evidencia-se que o Nordeste não é dor, mas é uma região de força, destemor e oração. Estão presentes, também, diversas características culturais anteriormente mencionadas, como o vaqueiro e a literatura de cordel.

Na página subsequente, os cantadores lançam mais uma sextilha, desta vez explorando a figura do satanás, não coincidentemente protagonista da história. Ainda sobre a incorporação direta da cultura nordestina no enredo, o capítulo vigésimo segundo equivale a um folheto de cordel literalmente inserido dentro do livro, cujo título *Tinoco – história do menino diabo* remete ao drama vivido na cidade pela qual o diabinho passou. Ademais, sobre a diversidade

que compõe esta história, vale ressaltar que há, também, lendas folclóricas e anedotas populares, contadas pelas personagens, o que confere à obra de Nevinha Pinheiro a forma de um caleidoscópio cultural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A *Crucificação do diabo* constitui-se de uma narrativa provocativa, inovadora em seu conteúdo e estrutura e que mescla diferentes gêneros dentro de um mesmo texto, o que se configura como mais um traço recorrente da cultura popular: nos moldes da prosa encontram-se, também, os versos.

Os temas trazidos à tona por Nevinha Pinheiro são audaciosos, seguem sendo debatidos na atualidade e revelam, além de outras características de sua obra, a potencialidade de sua produção literária.

Potencialidade esta que se revela duplamente: a autoria feminina e, também, uma narrativa por meio da qual são abordados três principais eixos que foram de maior interesse a esta análise: a narrativa de travessia, a ruptura com a tradição cristã-católica e, sobretudo, o vigor das denúncias sociais que se acentua a partir da análise das condições sociais, econômicas e culturais da região Nordeste.

A narrativa de travessia, também adotada por Nevinha Pinheiro, aproxima esta obra daquelas já citadas, tidas como regionalistas, situadas na década de 1930, mais especificamente constituintes da segunda fase modernista, nas quais predominam questões de cunho social e regional, sob o pano de fundo de um Nordeste marcado pela pobreza e pela miséria, mas também, como forma compensatória, por uma grande riqueza cultural.

O *Evangelho às avessas* proposto pela autora, que define a ruptura supracitada, não me parece ser uma sugestão literária ultrapassada (equivocadamente associada ao regionalismo) ou uma raridade não-acessível. Aliás, é o contrário que tem ocorrido.

A releitura da tradição cristã-católica apenas reforça a ousadia da autora e fomenta os traços contemporâneos presentes em sua obra. Basta lembrarmos, por exemplo, a produção literária de José Saramago que se volta para uma leitura crítica e paródica da tradição cristã ocidental, ainda que o projeto literário dele e o de Nevinha sejam distintos e suas obras apresentem marcas formais e estilísticas igualmente distintas.

As condições sociais, econômicas e culturais da região Nordeste são evidentemente exploradas na narrativa por meio de uma configuração não-extinta atualmente. No âmbito social e econômico, vimos que são ressaltadas a vulnerabilidade e a precariedade de vida de algumas personagens menos abastadas, como a família de Joca Gonçalves, o que acarreta na migração dessa personagem para o Sul, temática essa que não analisamos, mas que fica como sugestão para um trabalho futuro.

Quanto à cultura, a autora não poupa referências e inserções culturais nordestinas em seu texto, a exemplo da forte predominância da literatura de cordel e dos embates entre violeiros, além das descrições geográficas e menção aos municípios paraibanos.

Para encerrar, gostaríamos de, corroborando as palavras de Brito (2022), reiterar a necessidade de outros estudos sobre a produção de Nevinha Pinheiro a fim de dar-lhe a devida cidadania literária, tendo em vista que ela, assim como tantas outras escritoras, em razões de questões diversas que não apenas estéticas, foram alocadas para a penumbra da nossa historiografia literária, lugar esse onde não deveriam estar.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco e Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.

ARAGÃO, Maria Lúcia P. de. *A paródia em “A força do destino”*. In: Revista do Tempo Brasileiro. Sobre a paródia. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, n. 62, p. 18-28, jul./set. 1980.

FREIRE, Antônio de Brito. *Poética da incorrespondência: “no reino das palavras”* (Carlos Drummond de Andrade/Nevinha Pinheiro). Campina Grande: EDUEPB, 2022.

IANNI, Octavio. *Enigmas da Modernidade-Mundo*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

LEITE, Lígia Chiappini de M. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.8, n. 15, p. 153-159, 1995.

PINHEIRO, M. das Neves. *A crucificação do diabo*. São Paulo: Ed. Moderna, 1978.

SANTOS, Istênia Silva. *A crucificação do diabo: a narrativa de Nevinha Pinheiro em foco*. Monografia (graduação em letras). Universidade Estadual da Paraíba. Campina Grande. p. 39. 2018.

ZANI, Ricardo. Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. *Revista Em questão*, Porto Alegre, vol. 9, n. 1, p. 121-132, 2003. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/view/65>. Acesso em: 7 fev. 2024.

Capítulo 8

CAMINHOS TORTUOSOS: A CONDIÇÃO DAS MULHERES EM A *CRUCIFICAÇÃO DO DIABO*, DE NEVINHA PINHEIRO

Hiago Trindade

PRIMEIROS PASSOS...

O romance *A crucificação do diabo* (1978), de Nevinha Pinheiro, destaca-se enquanto produto literário em muitos sentidos. Em primeiro lugar, trata-se de um texto escrito por uma mulher de origem nordestina no final dos anos 1970, tempo histórico no qual a literatura era (ainda mais que hoje) encabeçada e dominada por homens, sobretudo aqueles circunscritos no eixo sul-sudeste do Brasil. Além disso, nesse livro, a autora evoca temas complexos e polêmicos, conferindo-lhes um tratamento firme e inteligente, a partir de uma perspectiva que reconhece as desigualdades e as feridas presentes no Brasil e, mais particularmente, na região Nordeste.

Nesse diapasão, o caráter *experimental* do romance também pode ser mencionado como um mérito da autora. Ela recorre a teorias, linguagens e materialidades diversas e as articula firmemente ao longo da trama. Ao relatar o processo de concepção do livro em tela, Nevinha aponta que suas intenções foram se multiplicando e, no mesmo movimento, novos sentidos se adicionaram a obra, de tal modo que ela se viu “fazendo o que, de início, não esperava fazer: defesa da mulher [e o] deboche à sociedade de consumo”. De fato, em sua narrativa, a escritora paraibana consegue nos oferecer subsídios interessantes para refletirmos acerca das condições de existência das mulheres bem como dos aspectos relacionados ao gênero enlaçados em nossa sociedade.

Tendo em vista essa premissa, este artigo pretende tecer reflexões acerca de como as questões de gênero atravessam a narrativa de *A crucificação do diabo*. Tal feito será realizado a partir de três eixos temáticos centrais que, certamente, não esgotam as possibilidades de incursão oferecida pela obra de Nevinha, mas, em nosso entendimento, mostram-se importantes. São eles: a) a condição de subalternidade da mulher; b) os movimentos feministas e as suas pautas em torno das discussões do sexo e da sexualidade c); e a opressão-exploração contida no trabalho de reprodução social historicamente atribuído às mulheres.

Cada um desses temas será problematizado a partir da ilustração de fragmentos da obra, acompanhados de análises subsidiadas pela incorporação de conceitos e categorias produzidas por autores clássicos e contemporâneos. Dentre tais conceitos, destaque-se: Alienação (Marx, 2010; Iasi, 2011), Trabalho (Antunes, 2009), Divisão sexual do trabalho (Souza-Lobo, 2021), violência de gênero (Ribeiro, 2018, Davis, 2016).

Em nosso processo de investigação, as contribuições teórico-metodológicas do marxismo e de outras tradições críticas serão reivindicadas para nos auxiliar na *análise* do romance, sobretudo a partir da imbricação entre objetividade e subjetividade e da mobilização das categorias de singularidade, particularidade e universalidade – categorias essas relevantes para a construção do conhecimento em uma perspectiva de totalidade, ou seja, para compreender o conjunto de determinações da realidade possíveis de serem sistematizadas, elaborando formulações teórico-práticas a partir delas.

Concluimos o texto corroborando a reflexão de Brito (2022, p. 31), para quem urge “ressaltar o nome de Nevinha Pinheiro, a fim de que ela não seja mais uma escritora brasileira, a produzir com qualidade e ter sua produção e sua participação no meio [literário] rasuradas, apagadas pelas mãos dos homens que escrevem sobre quem escreve”.

NAS TRILHAS DO ROMANCE: ENTENDENDO A CONDIÇÃO DAS MULHERES

Como já fizemos saber anteriormente, este texto intenciona produzir uma apreciação de algumas das determinações de gênero presentes em *A crucificação do diabo*¹. Contudo, antes de adentrar as análises propriamente afeitas a esse campo temático, torna-se imprescindível apresentar uma contextualização geral da obra.

O romance supramencionado tem seu ponto de partida com o encontro de seus dois personagens principais, Jesus e o diabinho. A partir desse momento, se inicia uma amizade entre esses meninos-herdeiros e o diabinho convida Jesus para passear com ele mundo afora. Vencidas as hesitações iniciais por parte Jesus, que temia sair para o recorrido sem a permissão de seu Pai, os garotos caminham pela região do Nordeste brasileiro conhecida como *polígono das secas* e, nesse trajeto, vão paulatinamente aprofundando sua afeição e amizade.

Os personagens vão se fazendo conhecer mais profundamente a partir dos diálogos travados sobre temas diversos e também pelas vivências de situações típicas da realidade nordestina que enfrentam no decorrer do percurso.

Ao passo em que avançamos na leitura do romance, nos deparamos com diversas cenas e imagens: um motorista de caminhão é abordado pelo diabinho e toma um susto, os garotos roubam um cavalo e saem em busca de alimentos, quando sentem fome. Além disso, fazem planos de fugir com um circo, atrapalham uma reunião religiosa, conhecem a cidade e os espaços em que as mulheres dançam seminuas.

1 Como o nosso foco neste artigo dedica-se à compreensão das questões relacionadas ao gênero e ao ser mulher, a seleção dos trechos para análise ocorreu obedecendo essa intencionalidade. Contudo, isso não quer dizer que o romance se reduza a esse debate, ao contrário, a narrativa nos apresenta a possibilidade de explorar temas outros, igualmente relevantes aos estudos literários e a crítica social.

Como se pode notar, o passeio dos personagens é permeado de muitas aventuras, as quais vão sendo relatadas e articuladas ao longo dos 33 capítulos que enfaixam o romance.

Assim, acompanhando a aventura do diabinho e de Jesus pelos (des)caminhos do Nordeste, podemos observar a pobreza, as relações de mando e autoritarismo, o trabalho infantil, a situação dos migrantes e a subordinação e opressão que assola a vida das mulheres.

Em dado momento da narrativa, a amizade entre os garotos (que parecia se fortalecer a cada nova situação), sofre um abalo. A experiência durante o culto religioso que eles presenciam marca a última vez em que os dois amigos estão juntos. Depois disso, o diabinho é acusado de promover um alvoroço naquele recinto e é preso. Já encarcerado, se torna uma espécie de atrativo para a população da cidade em que se encontra por um período de tempo, todavia, não tarda para que acusações graves recaiam sobre ele.

Durante o processo de seu julgamento, foram ouvidas quatro testemunhas, que rememoraram sua atuação por alguns recantos do solo nordestino. Além disso, instalaram-se acaloradas discussões por entre os mais distintos setores da sociedade, diga-se, políticos, representantes de Estado, juizes, empresários etc. Findo esse processo, o diabinho é condenado e em seguida crucificado: “não se pode deixar que esse menino cresça e se multiplique” (Pinheiro, 1978, p. 146). Quando da crucificação, Jesus continuava distante e só esteve presente nos pensamentos do garoto diabo.

Algum tempo depois de sua morte, o diabinho ressuscita e passa a fazer travessuras junto às crianças nordestinas. Ele não morreu, mas a continuidade das suas peripécias deve ser elaborada a partir da imaginação dos leitores: “Quanta coisa ainda fez o diabinho nordeste afora... tudo aquilo que não foi dito, fica por conta dos repentistas dizê-lo” (Pinheiro, 1978, p. 150).

Feita essa apresentação sumária do enredo da obra, passamos às análises de *A Crucificação do Diabo*. A partir de suas andanças, o diabinho e Jesus cruzam o caminho de várias personagens do sexo

feminino e, como corolário desses encontros, presenciamos a formação de um conjunto de situações relevantes ao estudo da condição das mulheres.

Em um dos momentos cruciais da narrativa, os personagens iniciam um diálogo acerca da temática família. A reprodução do trecho que se segue nos sintonizará com reflexões significativas não apenas acerca da instituição familiar, mas também sobre o papel da mulher dentro desse universo. Senão, vejamos:

[...] - e a tua mãe? [pergunta o diabinho]

- Mãe? [responde Jesus]

- Sim.

- Bom, aqui tenho que dar uma certa explicação. Esse detalhe é meio confuso. Eu tenho dois pais. [...] Um é esse sábio que te falo a toda hora, que é perfeito bom e justo. O outro é o carpinteiro José, e a minha mãe seria então sua mulher, Maria, sendo essa a chamada Sagrada Família. [...]

- Qual dos dois é o rival? - pergunta o diabinho com tremenda malícia na voz.

- Rival? Que tolíce a tua... - Jesus balança a cabeça sorrindo com frieza. Na minha sagrada família não se discute teorias... (Pinheiro, 1978, p. 17, grifos nossos).

A conversação chama atenção, pois Jesus insiste em afirmar a perfeição de sua família, a Santíssima Trindade, e parece estar convencido de que ela não abriga quaisquer contradições. Trata-se, desde esse momento, de uma percepção do personagem que romantiza o conjunto atritos que atravessa as relações sociais, de modo geral, e a família, em específico.

Destarte, o personagem vocaliza, em seu diálogo, a defesa de uma concepção romântica da família como espaço de harmonia,

união e coesão – e toma isso como uma verdade incontestável, ao ponto de rejeitar, *a priori*, qualquer teoria que construa argumentos contrários a essa percepção. Por certo, essa imagem de família também se assemelha em muito àquelas disseminadas por diversos grupos sociais nos dias que correm.

Assim, nesse ponto de nossa incursão, cabe ressaltar que a família, em suas diversas configurações, não deve ser tomada como um núcleo isolado. Ao revés, ela precisa ser observada em meio à teia de relações que moldam a sociedade capitalista, passo fundamental para avançarmos na compreensão de como o *ideal de família* defendido pelas mais distintas instituições (sejam elas religiosas ou não²) é funcional a reprodução do sistema de metabolismos do capital, para utilizar os temas de Mészáros (2002). Recuperando as palavras do intelectual húngaro, a família encontra-se: “entrelaçada às outras instituições a serviço da reprodução do sistema dominante de valores, ocupando uma posição essencial em relação a elas, entre as quais estão as igrejas e as instituições de educação formal da sociedade” (Mészáros, 2002, p. 272).

Destarte, qualquer concepção de família que apregoe *modelos ideias* – como defendeu ferrenhamente Jesus – contribui decisivamente para ocultar as fricções e contradições presentes entre os sujeitos que a compõem. Por isso, tendo em vista a maneira como o personagem reage as provocações do diabinho, podemos inferir que Nevinha Pinheiro nos apresenta, nesse romance, uma representação de um Jesus alienado³.

2 A observação dos projetos de lei no Congresso Nacional pode ilustrar, de maneira cristalina, que as concepções de “família” pautadas pela grande maioria dos políticos no âmbito das legislações brasileiras está assentada em uma noção de família nuclear burguesa, liberal e, muitas vezes, são atravessadas por valores religiosos. Um apanhado desse processo pode ser encontrado na pesquisa de Horst (2016).

3 É interessante observar que esse estado de alienação de Jesus não se dá exclusivamente no que tange ao entendimento de sua configuração familiar, mas também acerca das problemáticas de ordem social, econômica e política que atravessam a sociedade. Apenas a título de ilustração, poderíamos nos reportar ao momento em que, dialogando sobre a questão da moradia, Jesus afirma: “Amigo [reportando-se ao diabinho], essa é apenas uma das minhas casas, eu tenho milhares delas

Nessa esteira, a partir das contribuições de Iasi (2011), somos levados a compreender a alienação como um estágio da consciência no qual a realidade está *encoberta* por uma carcaça que não revela o real em sua essência. Dessa forma, aparece oculta e fragmentada de tal modo que os sujeitos não conseguem elucidar como as determinações existentes na realidade se articulam, em uma perspectiva de totalidade.

Em sua *Crítica da filosofia do direito de Hegel*, Marx (2010) já alertava para o fato de a religião refletir a necessidade de homens e mulheres encontrarem *algo* capaz de auxiliá-los a suportar a miséria provocada pelo modo como a sociedade capitalista está organizada – fundamentalmente pautada na exploração e opressão das classes subalternas. É por isso que, ao arrematar suas reflexões acerca da religião, o filósofo alemão indica: ela é “o ópio do povo” aludindo, com isso, ao fato de que pode “acalmar”, mas também “confundir”, “atordoar” – leia-se, alienar – as pessoas. Em se tratando especificamente do romance, essa alienação se expressa, sobretudo, no fato de Jesus estar embebido pelos códigos morais e comportamentais disseminados pela religião.

Ainda detendo-nos na apreciação do trecho acima transcrito, outro aspecto nos salta aos olhos: quando indagado pelo diabinho, Jesus poderia ter simplesmente afirmado que o nome de sua mãe era Maria. Contudo, antes disso, ele sente necessidade de enfatizar que possui dois pais, fornecendo, então, informações acerca de cada um deles. O garoto qualifica Deus como perfeito, bom e justo, indica que José é carpinteiro, mas Maria não ganha nenhuma informação

espalhadas pelo mundo inteiro [...]”, ao passo em que o seu interlocutor contesta: “Tu com tantas assim e tem sujeito aí que não possui barraco”. O diálogo alude a uma problemática histórica no Brasil, qual seja: a questão habitacional, esta marcada pela conformação de estruturas desiguais no acesso, posse e uso da terra, tanto nos espaços agrários, quanto nos urbanos, refletindo a existência de uma sociedade fundida em classes sociais não apenas diferentes entre si, mas radicalmente antagônicas. Particularmente na região Nordeste – espaço em que o romance acontece – a questão habitacional ganha contornos ainda mais complexos., dado os resquícios do processo de formação sócio-histórica dessa região (Cf. Guimarães; Barros, 2021).

adicional. Ela aparece simplesmente como sendo a mulher de José, figurando dessa forma com um papel secundário, subalterno, invisível.

O lugar, ou melhor, o não-lugar que Maria ocupa na explanação do personagem pode ser compreendido pela supremacia que o homem atinge no âmbito da família. Por suposto, o sentimento de família não surge apenas com a preocupação de aproximação entre progenitores e filhos ou mediante a construção dos múltiplos sentimentos de afeto. A conformação dessa instituição nutre, igualmente, as bases para reproduzir relações de poder. Em seu estudo iconográfico, Ariès (1981) revela que as relações familiares se delineavam a partir da centralidade da figura paterna, do desaparecimento da mulher e de inúmeras relações de mando e obediência marcadas pelo adultocentrismo – características essas ainda presentes de maneira acentuada na conformação da família atual.

Por seu turno, Engels (2010) em *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*, reforça o entendimento segundo o qual a concepção de família vai, no transcorrer dos tempos, adquirindo várias feições e configurações. Em seu percurso teórico-analítico, o autor indica que o estabelecimento da monogamia como forma de predominante de relação baseia-se no predomínio do homem sobre a mulher e sua finalidade expressa é a de procriar filhos cuja paternidade não possa ser contestada. Por isso, a monogamia aparece na história como uma forma de opressão de um sexo pelo outro. Em suas próprias palavras:

A monogamia não aparece na história [...] como uma reconciliação entre o homem e a mulher e, menos ainda, como a forma mais elevada de matrimônio. Ao contrário, ela surge sob a forma de escravização de um sexo pelo outro, como proclamação de um conflito entre os sexos, ignorado, até então, na pré-história. (Engels, 2010, p. 87).

Feitas essas ponderações, acreditamos ser possível indicar que a secundarização que Maria experimenta no marco da Sagrada Família é semelhante à que as mulheres das distintas sociedades passam a vivenciar, desde que o modo de produção capitalista instaurou a monogamia como padrão dominante de relação afetivo-sexual entre os sujeitos.

Depois de nos sintonizar com o papel e com o lugar ocupado por Maria na trama familiar dos seres celestes, Nevinha nos convida a adentrar ao inferno e conhecer outros tipos de mulheres: as feministas diabólicas. Caminhemos um pouco por essas veredas...

De partida, a nomenclatura escolhida pela autora para se referir a esse conjunto de indivíduos mostra-se interessante, sobretudo porque se pauta em imagens ainda acionadas na realidade contemporânea para qualificar as feministas. Ao longo da história, as mulheres que ousaram lutar pelos seus direitos, engajando-se em movimentos sociais, foram pejorativamente tratadas como: bruxas, loucas, histéricas, subversivas, dentre outras. Desta feita, ao caracterizar as feministas como *diabólicas*, Nevinha alude não apenas ao espaço onde a trama se desenrola, mas também à persistência do tratamento dispensado às mulheres.

Mas, que papel cumprem essas feministas na narrativa de *A crucificação do Diabo*? A ambientação do inferno e de seus habitantes nos é dada a conhecer a partir da chegada, aos 23 de setembro de 1939, de um novo indivíduo naquele lugar: Sigmund Freud. Ao adentrar as profundezas do inferno, não tarda para que o notável psicanalista receba uma intimação. O trecho a seguir, clarifica o fato:

Recebe um dia o já veterano e dúbio ser [Freud] intimação do Tribunal de Mulheres. [...] Depara-se com uma babel. Debates acirrados por questões de direitos e privilégios. Encontra-se frente a uma plateia de líderes feministas diabólicas (Pinheiro,1978, p.20).

O motivo da convocação de Freud ao Tribunal está associado às exigências que as feministas diabólicas impõem no sentido de uma reformulação da teoria do “Complexo de castração”⁴.

A contestação das feministas no romance não ocorre de modo ocasional, ao contrário, ela revela um conjunto de debates já existentes no momento em que Freud publiciza os resultados de seus estudos e pesquisas. Em *O segundo sexo*, Simone de Beauvoir (1970) tece críticas explícitas ao psicanalista em apreço, enfatizando, sobretudo, alguns elementos de sua teoria da sexualidade e do desenvolvimento psicosssexual. Mais especificamente, a autora feminista volta sua atenção para a teoria da castração e para os complexos de Édipo e de Eletra, chegando à conclusão de que Freud formulou sua argumentação a respeito desse tema tomando o sexo masculino e sua genitália como centrais sem ter em conta, nesses estudos, uma “descrição original da libido feminina” (Beauvoir, 1970, p. 63). Tendo em vista essas questões, Beauvoir argumenta que as teorias de Freud refletem uma perspectiva masculina e uma visão patriarcal da sexualidade.

Ainda que não trate especificamente da teoria da castração, a feminista norte-americana Betty Friedan também elaborou críticas às ideias de Freud, a partir do entendimento de que essas ideias contribuíam para fomentar a opressão às mulheres. Diz ela:

[...] foi uma ideia originária do pai da psicanálise que levou a mulher e aqueles que a estudavam a uma interpretação errônea [sic] das frustrações maternas e dos ressentimentos e deficiências de pais, irmãos e maridos, e de suas emoções

4 Grosso modo, o complexo de castração indica a construção de um sentimento de medo ou pavor que a criança vai nutrir, a partir do momento em que percebe a existência de uma diferença anatômica entre os sexos e tem medo de sofrer algum tipo de castração. Esses sentimentos progridem ao longo do desenvolvimento infantil, desembocando no chamado “complexo de Édipo”, para pessoas do sexo masculino e no “Complexo de Eletra”, para pessoas do sexo feminino. Para aprofundar esse entendimento, sugerimos o estudo de caso do menino Hans, apresentado por Freud (1996).

e possíveis opções na vida. Foi uma ideia freudiana, reforçada até adquirir a aparência de um fato, que encurralou tantas americanas nos dias de hoje. (Friedan, 1971, p. 91).

Mesmo sumariamente apresentadas nesse espaço, as reflexões produzidas por Simone e por Betty demonstram que a produção teórica cunhada por Freud foi questionada e criticada e que tais críticas foram, no decorrer dos tempos, apropriadas e desenvolvidas pelas diversas vertentes do movimento feminista. Nesse ponto, também nos pareceu interessante problematizar as intencionalidades desse movimento de mulheres diabas, cuja luta estava empenhada apenas em converter uma teoria em outra. Vejamos a passagem do romance em que isso ocorre. O diálogo se inicia com Freud:

- O que vocês querem, afinal? – pergunta.
 - Já o dissemos – fala a intérprete do grupo [de feministas diabólicas].
 - Repitam, por favor.
 - Reformulação de sua teoria do chamado complexo de castração.
 - [...]
 - Está bem – diz ele sucintamente [sic].
 - Só isso? Explique-se melhor – grita alguém no meio da assistência.
 - Considero que ao invés da mulher é o homem quem se julga deficiente pela sua não-participação completa na vinda de um ser humano ao planeta terra. Muitas vezes o homem duvida de sua própria paternidade. Quando isso acontece com a mulher?
- Palmas.
- As diabas estão satisfeitíssimas, e, por incrível que pareça, silenciosas. (Pinheiro, 1978, p. 21-22).

Essa passagem é nevrálgica, pois nos permite pensar e problematizar o comportamento de Freud a partir da situação de tensão que o assolava. Ora, ante as feministas, Freud aceita rever a sua teoria imediatamente, sem estabelecer qualquer tipo de resistência ou preocupação. Tal postura é, no mínimo, curiosa, porque os dados biográficos disponíveis acerca do psicanalista costumam tratá-lo como uma figura intelectual forte que, em diversas ocasiões, enfrentou as críticas recebidas com respostas incisivas e robustas (Cf. Gay, 2012).

Por isso, a maneira como a trama se desenrola nesse ponto do romance nos sintoniza com um conjunto de inquietações. A tranquilidade com que Freud lida com as críticas do movimento de diabas feministas indica que ele reconhece a validade das acusações que lhe são direcionadas? Será que o psicanalista tentava apenas garantir sua existência de modo mais confortável no inferno? Estaria ele vaidoso com os aplausos e aceitação de sua teoria reformulada?

Por outro ângulo de análise, a passagem também nos permite problematizar os propósitos do grupo de feministas. Como já expusemos anteriormente, a crítica de Beauvoir à teoria da sexualidade de Freud está assentada na centralidade que o psicanalista atribui ao sexo masculino. Assim, à medida em que o movimento feminista das diabas⁵ aplaude e se compraz com a simples inversão do papel entre os sexos, podemos perceber elementos contraditórios. Ora, ao que parece, a intenção daquelas diabas se restringia à necessidade de subverter o *establishment* masculino de forma simbólica, sem pensar em maiores implicações para a conformação de relações de

5 Pela leitura do romance, temos informações seguras para afirmar que o movimento feminista das diabas é composto por uma diversidade de perfis de mulheres. Inclusive, algumas das características que qualificam as diabas geravam certas fricções entre elas, como se pode observar na seguinte passagem: “O silêncio se faz quando entram na sala [do Tribunal de Mulheres] as fêmeas dos incubos (súcubos do sexo) capazes de gerar filhos humanos” (Pinheiro, 1978, p. 20). Contudo, essas diferenças e atritos não se traduziam em diferentes tendências do movimento feminista ou, em se tratando da pauta que estava ser julgada naquele momento (a teoria do complexo da castração), havia consenso entre todas as diabas feministas.

sexo pautadas em valores e princípios profundos de igualdade e liberdade, sem hierarquia de gênero.

Dando sequência à nossa caminhada pela obra *Nevinha*, trazemos à baila as situações nas quais as personagens femininas são invocadas para a realização de atividades domésticas e de cuidado.

Isso nos remete a pensar a divisão sócio-sexual do trabalho. Como bem lembra Elisabeth Souza-Lobo (2021) *A classe operária tem dois sexos*. Em seu livro, a referida autora informa que, historicamente, as atividades e funções entre os indivíduos foram classificadas como masculinas ou como femininas, recaindo sobre essas últimas todas aquelas envoltas no trabalho doméstico e as atividades de cuidado. Ademais, mesmo quando as mulheres logram adentrar ao espaço propriamente entendido como “produtivo” pelos setores dominantes, elas exercem as atividades mais precarizadas⁶.

A fim de nos debruçarmos sobre esse tema, recuperamos um trecho do romance. A cena se passa quando Jesus e o diabinho caminham pelas estradas do polígono da seca, com fome. Precisavam se alimentar a fim de continuar o percurso. De repente, se deparam com uma velha senhora negra que está a preparar seu café da manhã e o diabinho a assedia para que ela os alimente. Essa senhora, inicialmente, se recusa a dividir seus alimentos com os meninos, desagradando o diabinho que retruca:

– Que violência é essa vovó? É assim que nos trata? Estamos tratando você muito bem, que negócio é esse? *Por acaso vossa senhoria está querendo levar uma bolacha?* [...] Enternecida, a preta toma uma atitude menos defensiva e medrosa. (Pinheiro, 1978, p. 30-31, grifos nossos).

6 Como destaca Ricardo Antunes (2009, p. 109), “As relações entre gênero e classe nos permitem constatar que, no universo do mundo produtivo e reprodutivo, vivenciamos também a efetivação de uma construção social sexuada, onde os homens e as mulheres que trabalham são, desde a família e a escola, diferentemente qualificados e capacitados para o ingresso no mercado de trabalho. E o capitalismo tem sabido apropriar-se desigualmente dessa divisão sexual do trabalho” (grifos originais).

Pela forma como o diabinho se comporta, seu entendimento é o de que a “velha” tem por *obrigação* alimentá-lo. A pesquisa de Silvia Federici (2019) é imprescindível para esse debate. Em *O ponto zero da revolução*, a autora sustenta que o trabalho reprodutivo, especialmente o trabalho doméstico realizado pelas mulheres, é crucial para a reprodução da força de trabalho e, conseqüentemente, para a acumulação de capital. Ao mesmo tempo, contudo, o sistema capitalista cria mecanismos ideopolíticos para naturalizar essa forma de trabalho, tratando-o como um ato de amor, bondade e compromisso das mulheres, ou seja, como um *não-trabalho*.

Nesse contexto, ainda que o diabinho tenha expressado posicionamentos progressistas em outros momentos do romance, no trecho evidenciado anteriormente, ele age de maneira ríspida com a senhora. Não apenas ríspida. Trata-se mesmo de uma conduta extremamente opressiva, uma vez que há a ameaça explícita de utilizar-se da violência, caso ela não contemple sua vontade.

Essa postura revela as chagas de uma sociedade fortemente estruturada no machismo, fenômeno esse que ainda se arrasta e se reproduz nos mais distintos setores da vida social. Ora, o comportamento apresentado pelo diabinho na ficção é o mesmo praticado por homens na vida real, em pleno século XXI, como confirmam algumas denúncias que vieram à tona recentemente. Aos 12 de setembro de 2023, por exemplo, o Jornal G1 de Roraima destacava em sua manchete “Mulher é agredida pelo marido após se recusar a fazer comida em Boa Vista”⁷. Alguns anos antes (mais precisamente em fevereiro de 2016), uma situação parecida também figurava nas páginas do Correio Brasiliense: “Marido processa mulher por não preparar a comida e não limpar a casa”⁸.

7 Disponível em: <https://g1.globo.com/rr/roraima/noticia/2023/09/12/mulher-e-agredida-pelo-marido-apos-se-recusar-a-fazer-comida-em-boa-vista.ghtml>. Acesso em: 03 fev. 2024.

8 Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/mundo/2016/02/04/interna_mundo,516662/marido-processa-mulher-por-nao-preparar-a-comida-e-nao-limpar-a-casa.shtml. Acesso em: 03 fev. 2024.

Por suposto, as ilustrações supramencionadas não constituem situações isoladas ou pontuais. O comportamento opressivo dos casos relatados nas matérias de jornal não revela manifestações individuais do problema, mas escancara o reflexo de estruturas mais amplas que perpetuam normas de gênero prejudiciais.

Além dessa passagem, a expectativa sobre a mulher que cuida e zela por seu lar e família aparece em outros momentos do romance. Em um dos capítulos, a autora narra o empenho de um filho que sai à rua em busca de um presente em comemoração ao dia das mães. O fragmento reproduzido abaixo narra a *negociação* entre Joca (o filho) e um vendedor. Em meio a um diálogo acelerado, este último personagem diz:

– Quer uma opinião, opinião de um amigo?

– Mas...

O vendedor faz leve gesto de modéstia com as duas mãos diante do agradecimento de Joca.

– Trata-se do seguinte – diz o homem. Os objetos que eu lhe mostrei não são, talvez, de grande utilidade à senhora sua mãe. Pensei, para uma dona de casa, nada melhor e mais útil que um faqueiro, algo prático, eficiente e de preço razoável.

– Faqueiro, esse menino?

– A senhora sua mãe já possui um, por acaso? Acrescento que nunca será demais. (Pinheiro, 1978, p. 57-58).

O discurso do vendedor reforça os estereótipos de gênero associados ao ser mulher, especialmente ao atribuir à figura materna a necessidade de possuir um instrumento (faqueiro) que não as necessidades singulares e subjetivas dos indivíduos (como em geral se espera de um presente). No romance e na vida real, o faqueiro atende as necessidades de todas as pessoas que convivem

em determinado ambiente e, por isso, constitui um utensílio coletivo. Dito de outro modo: como a utilidade do faqueiro está hipotecada a um conjunto de atividades domésticas, a eleição desse objeto como presente tende a reforçar o papel social tradicional atribuído as mulheres na sociedade, qual seja: preparar e disponibilizar, para os demais, os alimentos e os recursos necessários para consumi-los.

Na mesma linha de raciocínio estabelecida até esse momento, a obra de Beauvoir (1970) nos permite refletir acerca da construção social do papel feminino na sociedade, apontando a limitação da liberdade e da autonomia das mulheres que incorporam esses papéis, dado seu reforço a ideia de que sua existência, enquanto ser social, está ligada à sua capacidade de servir aos outros e manter o ambiente doméstico organizado.

Assim, a interseção entre gênero e poder é evidenciada nos dois exemplos extraídos da narrativa, convidando-nos a questionar não apenas as atitudes do Diabinho e do vendedor da loja e de Joca, mas também a própria sociedade que permite a continuidade de tais dinâmicas. Essas cenas específicas do romance tornam-se uma espécie de microcosmo de desigualdades mais amplas, incitando uma análise crítica das normas sociais que contribuem para a perpetuação de comportamentos opressivos e injustiças de gênero e, de igual modo, as possíveis formas de resistência que podem ser encabeçadas.

Pelas características que a personagem da narrativa apresenta, especialmente no primeiro exemplo, diga-se: mulher, velha, negra, pobre, deficiente (ela era cega) e residente de uma região rural do Nordeste⁹, somos levados a refletir acerca das formas pelas quais as mulheres são vitimadas e vitimizadas pela sociedade capitalista-patriarcal. Ora, a opressão experimentada por essas mulheres ao longo de suas existências está diretamente relacionada com as características e indicadores sociais que as constituem. Dito de

9 A segunda personagem tem a redução de dois indicadores: não é velha e não possui deficiência.

outra forma: embora todas as mulheres estejam suscetíveis as mais diversas formas de violência, os impactos e os danos causados a elas variam de acordo com o modo como as opressões se combinam.

Tendo em vista esse fato, a contribuição de Djamila Ribeiro (2018) mostra-se fundamental para elucidar criticamente a realidade, especialmente porque essa autora nos fornece balizas relevantes para compreender a violência de gênero em uma perspectiva interseccional. Acerca desse conceito, Kimberlé Crenshaw enfatiza:

A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. (Crenshaw, 2002, p. 177).

A potencialidade dessa categoria reside, dentre outros aspectos, na possibilidade de compreender como a violência de gênero é determinada pela interseccionalidade. Nessa direção, na esteira do que defende Ângela Davis (2016), construímos os subsídios necessários para entender que o combate a essa problemática passa pela articulação integrada das lutas anticapitalista, antirracista e antissexista.

Ora, ao longo de todo o romance, nos deparamos com situações em que predomina a opressão e a objetificação do corpo feminino. As mulheres figuram as cenas como “corpos-mercadoria”, “corpos-fetiche”¹⁰, “corpos-domésticos” e essas são apenas algumas facetas que atravessam a existência do ser mulher em nossa sociedade.

10 Há um momento ilustrativo a esse respeito no romance: “Adiante escutam um canto. Aproximam-se. Uma roda de pessoas em torno de uma mulher. - Quem é

Judith Butler realmente está correta em afirmar que “os corpos apenas surgem, apenas perduram e apenas vivem dentro das restrições produtivas de certos esquemas de gênero altamente regulatórios” (Butler, 2017, p. 16-17). No marco da ideologia patriarcal, as mulheres tendem a ter seus comportamentos e corpos moldados e, mais que isso, controlados constantemente, inclusive com a utilização da violência. Se esse é o caminho que a sociedade patriarcal nos apresenta, é preciso criar esforços para ir na contramão, construindo os desvios necessários a uma caminhada livre e autônoma das mulheres e da sociedade em geral.

POR NOVOS CAMINHOS PARA AS MULHERES...

Em *A Crucificação do Diabo*, Nevinha Pinheiro apresenta uma narrativa complexa e provocativa, abordando temas sociais da maior relevância, dentre eles, as questões relacionadas a gênero, sexualidade e mulheres – temas esses que constituíram interesse mais particular de nossa análise ao longo deste texto.

Embora o romance seja historicamente situado, as figuras femininas que o dinamizam apresentam características universais, logrando sintonizar-nos com os dilemas e dificuldades que a mulher enfrenta na realidade contemporânea. Assim, a obra emerge como uma ferramenta de conscientização e diálogo, desafiando-nos a repensar as normas sociais que moldam as experiências das mulheres.

De fato, Jesus e o diabinho se encontram com mulheres distintas no que tange aos seus perfis, as suas condições socioeconômicas

ela – indaga o diabinho curioso [...] no centro da roda, negra baiana (idade indecifrável) se sacode e se balança cheia de pendurcalhos coloridos, mostrando dentes de ouro e metade dos seios no requebro do corpo, enquanto canta [...]” (Pinheiro, 1978, p. 74-75). Esse trecho mostra claramente como a mulher pode ser reduzida a um mero objeto visual, a um “corpo-imagem” que deve ser formar para o outro, para o apetite visual do macho, ainda que, muitas vezes, isso ocorra desconsiderando sua autonomia e liberdade.

e aos espaços e vivências que acumulam. Contudo, a despeito dessa diversidade de características, algo as unifica: no romance, em maior ou menor intensidade, todas elas sofrem a opressão de uma sociedade estruturada a partir de valores patriarcais, racistas e sexistas.

No texto, chamamos especial atenção para as questões relacionadas à secundarização e invisibilidade das mulheres, a situação de exploração que enfrentam no âmbito das atividades domésticas e de cuidado, bem como as dificuldades para organização coletiva, a partir das pautas historicamente defendidas pelo movimento feminista.

Além das temáticas analisadas, entendemos que a obra de Nevinha apresenta ricas possibilidades de estudo e investigação, a partir da observação de outros campos temáticos igualmente relevantes à compreensão da realidade. Outrossim, é crucial reconhecer a importância dessa narrativa e promover sua discussão em diferentes esferas da sociedade. Ao fazê-lo, não apenas honramos o trabalho de Nevinha Pinheiro, mas também reforçamos a necessidade de dar visibilidade às vozes femininas na literatura e em todos os âmbitos sociais, construindo assim, novos caminhos para as mulheres.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, Ricardo. *Adeus ao trabalho*. Ensaio Sobre as Metamorfoses e a Centralidade do Mundo do Trabalho. São Paulo: Cortez, 2009.

ARIÈS, Philippe. *História Social da Criança e da Família*. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BUTLER, Judith. *Corpos que Importam: os Limites Discursivos do Sexo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CRENSHAW, Kimberlé. *Documento para o Encontro de Especialistas em Aspectos da Discriminação Racial Relativos ao Gênero*. (2002). Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v10n1/11636.pdf>. Acesso em: 04 fev. 2024.

DAVIS, Ângela. *Mulheres, Raça e Classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.

ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

FEDERICI, Silvia. *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. São Paulo: Elefante, 2019.

FREIRE, Antônio de Brito. *Poética da incorrespondência: “no reino das palavras”* (Carlos Drummond de Andrade/ Nevinha Pinheiro). Campina Grande: EDUEPB, 2022.

FREUD, Sigmund. *Duas Histórias Clínicas* (o Pequeno Hans e o Homem dos Ratos). São Paulo: Imago, 1996.

FRIEDAN, Betty. *Mística Feminina*. Rio de Janeiro: Editora Vozes Limitada, 1971.

HORST, Cláudio. *Discursos sobre famílias homoparentais no Congresso Nacional Brasileiro*. 2016. Dissertação (Mestrado em Política Social)-Programa de PósGraduação em Política Social do Departamento de Serviço Social da Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2016.

IASI, Mauro. *Ensaio sobre consciência e emancipação*. São Paulo: Expressão Popular: 2007.

KONDER, Leandro. *As artes da palavra: elementos para uma poética marxista*. São Paulo: Boitempo, 2005.

MARX, Karl. *Crítica da filosofia do direito de Hegel*. São Paulo: Boitempo, 2010.

MÉSZÁROS, István. *Para Além do Capital*. Rumo a uma teoria da transição. Boitempo. 2002

PINHEIRO, Nevinha. *A crucificação do Diabo*. São Paulo: Ed. Moderna, 1978.

RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro?* São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SOUZA-LOBO, Edith. *A classe operária tem dois sexos: Trabalho, dominação e resistência*. São Paulo: Expressão Popular, 2021.

Capítulo 9

AS IMAGENS DE NORDESTE EM *DANAÇÃO EM TERRA QUENTE*, DE ESMERALDO BRAGA

Priscila Marcela Marques de Lima
Marcelo Medeiros da Silva

INTRODUÇÃO

Este estudo pretende lançar luz sobre o regionalismo a partir da produção paraibana de Esmeraldo Braga, a partir da leitura da novela *Danação em Terra Quente* (1984), destacando *as imagens de Nordeste* presentes na referida obra. A produção de materiais acadêmicos a respeito de obras regionalista da Paraíba é escassa, sobretudo quando se trata de autores e obras que não estão inseridos no cânone literário, razão esta que justifica a escrita do presente artigo, já que, ao contribuir para o conhecimento e a disseminação da literatura paraibana, buscaremos enriquecer a diversidade de vozes presentes no cenário literário paraibano.

Esmeraldo Braga, autor de *Danação em Terra Quente*, que constitui o nosso *corpus*, permanece envolto em certa obscuridade quando se trata de fontes de pesquisa sobre sua vida e sua própria produção literária. A única menção substancial ao escritor é encontrada no *Dicionário Literário da Paraíba*, datado de 1994, que apresenta uma breve visão sobre o autor e destaca a importância da obra mencionada, mas oferece informações limitadas sobre a vida e a produção literária de Esmeraldo Braga, cujo nome é grafado como Esmeraldino no referido dicionário.

Além desta fonte impressa, a busca por informações sobre Esmeraldo Braga na internet não se revela muito profícua. Poucos registros online fornecem detalhes substanciais sobre o autor ou sua carreira literária. Uma única carta, encontrada no jornal “Besta Fubana”, mostra que, até mesmo na era digital, a curiosidade sobre Esmeraldo Braga permanece, e poucos têm informações concretas sobre sua trajetória. A carta publicada no “Besta Fubana”, na qual alguém procura informações sobre o autor, ressalta a curiosidade persistente em desvendar o mistério em torno de Esmeraldo Braga, autor até então de uma obra só e, pelo que nos consta, a partir do lemos na consulta a sites da internet, desapareceu do cenário literário sem deixar pista alguma, como se tivesse evaporado e deixado como registro de sua existência apenas a novela *Danação em Terra quente*.

Assim, a ausência de fontes substanciais e a limitada presença de informações online reforçam a natureza enigmática desse autor paraibano, deixando-nos com poucos elementos para traçar sua biografia e compreender integralmente seu legado literário. A busca por Esmeraldo Braga continua sendo um desafio, alimentando o fascínio e a especulação em torno de um autor que, apesar de sua escassez de visibilidade, deixou sua marca na literatura paraibana.

Vejamos na íntegra o trecho do Dicionário Literário da Paraíba:

BRAGA - Esmeraldino Mendes. Nasce no sertão paraibano, mais precisamente na região do Rio do Peixe, filho de Francisco e Maria Eulina Mendes Braga. Radicado na capital federal, divide suas ocupações com o fazer literário. Seu livro *Danação em Terra Quente* já alcança a 4ª edição em 1985. Esta obra que revela o ficcionista paraibano, apresenta um estilo claro e vigoroso, como a temática que aborda a vida dos desafortunados artesões do sertão, que amassam barro e constroem seus sonhos nessa luta inglória. O autor, porém, conserva a esperança de um dia ver seus homens de barro

se transformarem em verdadeiros heróis brasileiros. A prosa se caracteriza-se como regionalista. A procura de uma linguagem simples, a nível coloquial, muitas vezes é traída por uma formação erudita. (Santos, 1994, p.75).

O verbete do *Dicionário Paraibano de Literatura* nos fornece uma breve introdução ao escritor Esmeraldino Mendes, originário do sertão paraibano, e destaca sua obra *Danação em Terra Quente*, que já atingiu a 4ª edição em 1985. Ainda que não seja objeto deste trabalho, quando da leitura da referida novela, percebemos que entre uma edição e outra, o autor fez algumas alterações, suprimindo uns trechos, reescrevendo outros ou acrescentando novos, além de ter alterado o nome de alguns personagens. Isso talvez revele certa consciência do autor acerca do seu ofício como escritor que se volta para a própria obra a fim de reescrevê-la e conferir a ela outros sentidos. Entretanto, como não temos maiores informações sobre o autor nem sabemos se ele escreveu outras obras, não podemos afirmar se o recurso à reescrita da própria obra constitui uma poética específica do autor e, nesse caso, as repetições e as alterações são fundamentais em seu projeto literário.

A partir do verbete acima, sabemos apenas que Mendes, radicado em Brasília, se divide entre suas atividades literárias e outras ocupações de natureza política, como nos informa um dos sites que consultamos. *Danação em Terra Quente* é descrita como reveladora do talento ficcional do autor, caracterizando-se por um estilo claro e vigoroso, o que é corroborado pelas apreciações críticas que aparecem como paratextos da obra. Assim, na opinião de Orlando Tejo, a novela de Esmeraldo Braga já nasce demarcando um lugar próprio no cenário literário local e nacional:

A obra que Esmeraldo Braga pariu às caladas de uma sexta-feira mal-assombrada mete medo em muitos monstros sagrados que adorariam tê-la escrito. Porque ela se converte na

ode solitária ao homem escravizado da argila
– uma cena estranhamente virgem no roman-
ceiro nacional (Tejo, 1981, p.10).

A prosa do autor é identificada como regionalista, buscando uma linguagem simples e coloquial, ou no dizer de José Américo de Almeida, também nos paratextos à obra, é um “estilo [que], sem ser enfático, é vigoroso e expressivo”. Além disso, destaca o autor de *A Bagaceira* que “*Danação em Terra Quente* revela uma vocação de narrador. O autor idealiza bem a ação e sabe conduzi-la com segurança e interesse, dando-lhe uma impressão de autenticidade e movimento”. Essa autenticidade da obra é atesta por Virgínius da Gama e Melo, notável crítico literário paraibano, que classifica a novela de Esmeraldo Braga como um “livro franzino. [...]. Mas tudo aí é de verdade: a danação e a terra quente. É tudo seco, batido, queimante, a terra e a gente – tudo caldeado num fogo dos infernos...”. Entretanto, para Mario Pedrosa, em visita ao Festival de Inverno na cidade de Areia em 1979, a obra de Esmeraldo Braga, apesar da minguada extensão em páginas, é um “romance maiúsculo”.

Voltando ao verbete do *Dicionário Literário da Paraíba*, destaquemos que a obra de Esmeraldino Braga é apresentada como uma representação sensível da vida dos artesãos sertanejos, evidenciando sua luta e, ao mesmo tempo, expressando a esperança do autor em transformar esses personagens em ícones nacionais. É esse conteúdo humano que parece singularizar a obra e que a faz, segundo prefácio da 3ª edição, escrito por Orlando Tejo, adquirir ares de universal:

Esmeraldo Braga pariu uma obra universal concebida nos cafundós da imaginação. Um achado que, suponho, hiberna nos garajaus do tempo.

[...]

Aqui está o Bicho *Danação em Terra Quente*.
Novela para uns, para outros romance, o Bicho

Búfalo que Esmeraldo Braga adestrou e agora, de pelo e cascos renovado, esquipa por novos domínios com o Sertão e a saga do barro no lombo exuberante.

Isto aqui é um campo novo de literatura que vai do jiló ao mel de uruçú. E descamba numa arapuca de surpresas com o diabo no couro.

[...]

Um livro lúrido, lépido, lívido, que por sua consciência sócio-ecológica esplende, explora, exproba, explode, exprime. É o romance único de Sousa – cidade florescente nos confins da Paraíba – que não questiona as trivialidades burguesas, mas o caldo social de uma comunidade espoliada e extanguida.

[...]

Estão aqui, nos seus devidos espaços, trama, ritmo, vernáculo e seiva, tudo encurralado por um romancista de primeira plana, um escritor mal-assombrado que se universaliza com uma história local. Afinal, é Tolstoy quem alerta; ‘Se queres ser universal fala de tua aldeia’.

Quem contesta?

Esmeraldo Braga – repito – pariu uma obra universal. Mas de tal esplendor que, refletindo o cósmico, transmite-nos, no traçado geral, aquele cheiro de café torrado no caco (Tejo, 1981, p. 9-11).

Acrescente-se ao que afirma Orlando Tejo que o estilo literário regionalista e dualidade entre a simplicidade desejada e a erudição do autor adiciona complexidade à compreensão da obra que gravou para si um lugar inamovível na literatura paraibana a partir da mimetização de peculiaridades locais bem como da representação da paisagem, dos tipos humanos, dos costumes na região do Rio do Peixe.

Considerando-se o exposto, exploraremos, nas seções seguintes, como o autor entrelaça a história de Maria, Andrade, Vale, Braz entre tantos outros, com as características inerentes ao regionalismo, destacando a força narrativa que eleva *Danação em Terra quente* a um aprendizado que ecoa para além dos limites geográficos, ressoando como um testemunho atemporal das adversidades humanas em uma terra em que até mesmo os sonhos correm o risco iminente de serem escaldados.

Apresentaremos e analisaremos as imagens do Nordeste a partir de diversos elementos e trechos presentes na obra em estudo. Na primeira seção, falaremos sobre a conceituação da Região Nordeste e traremos um breve resumo da obra, além de nos determos na análise do título da obra que se revela como ponto de partida para nossa compreensão das imagens do Nordeste que perpassam a diegese narrativa. Em seguida, aprofundaremos nossa análise, explorando o “ciclo do barro”, entendendo como este elemento pode servir como metáfora para aspectos culturais, econômicos e sociais do Nordeste, especificamente da região paraibana de Souza. Investigaremos como a obra desenha esse ciclo, conectando-o à vida cotidiana e às tradições locais.

Por conseguinte, focalizaremos a atenção na descrição da paisagem árida do sertão nordestino, considerando como a natureza se torna não apenas um cenário, mas um personagem que influencia diretamente a vida e as experiências dos habitantes da região. Exploraremos, então, as representações do sertão e do povo sertanejo, desvendando como a obra caracteriza esses elementos fundamentais na construção da identidade regional. Investigaremos como os personagens e a narrativa contribuem para a formação dessa imagem.

Na parte final do nosso trabalho, selecionaremos fragmentos que evidenciam as desigualdades sociais no contexto nordestino apresentado na obra. Examinaremos como a narrativa aborda questões como classe, gênero e raça, proporcionando uma compreensão mais profunda das complexidades sociais da região.

Por fim, nossas conclusões englobarão as principais descobertas ao longo da análise, destacando a riqueza e a diversidade das representações do Nordeste presentes na obra. Refletiremos sobre o papel das imagens construídas e discutiremos a contribuição dessas representações para a compreensão mais ampla da região.

O ENREDO E AS IMAGENS DE NORDESTE EM DANAÇÃO EM TERRA QUENTE

A história do Nordeste brasileiro, conforme revelado por pesquisas disponíveis na internet, apresenta uma dicotomia entre duas realidades contrastantes. Por um lado, destacam-se as belas praias do litoral nordestino, que representam uma fonte de riqueza potencial tanto para a indústria quanto para o turismo, devido à exploração das matas existentes nessas áreas. Por outro lado, emerge uma outra realidade caracterizada pelas condições climáticas do semiárido, que fornecem um cenário propício para a manifestação de desigualdades socioeconômicas. A escassez hídrica, resultado da ausência de fontes naturais de acúmulo de água que possam atender à demanda da população, torna-se um fator preponderante nesse contexto, delineando a Região Nordeste como uma área marcada pela seca e suas consequências socioeconômicas.

Manoel Correia de Andrade (1963) e Ab'Sáber (2007) evidenciam que a Região Nordeste é uma das áreas de colonização mais antigas do Brasil. Um traço distintivo proeminente dessa região é a ocorrência frequente de secas, que resultam de uma variedade de fatores, com destaque para sua localização geográfica na zona intertropical do planeta.

Para Albuquerque Júnior (2007/2011), a Região Nordeste, embora relativamente jovem em termos de sua formação geográfica, emergiu no século XX como resultado de complexas dinâmicas políticas e econômicas lideradas pelas elites locais. Esses processos deram origem a conflitos e tensões inter-regionais, contribuindo

para a configuração de um sentimento regionalista distintivo desde sua concepção inicial:

Essa designação Nordeste para nomear uma região específica do país, [...] só vai surgir, no entanto, muito recentemente, na década de 10 do século XX. Antes, a divisão regional do Brasil se fazia apenas entre norte, que abrangia todo o atual nordeste e toda a amazona e o sul que abarcava toda a parte do Brasil que ficava abaixo do estado da Bahia.

[...]

O sentimento, as práticas e os discursos regionalistas que irão dar origem à região que conhecemos, hoje, como Nordeste, emergiram entre as elites ligadas às atividades agrícolas e agrárias tradicionais, como a produção do açúcar, do algodão, ou ligadas à pecuária, [...] no final do século XIX (Albuquerque Júnior, 2007, p. 90).

De acordo com Albuquerque Júnior (2011), essa imagem tem sido amplamente construída desde os primórdios do século XX, quando o Nordeste foi *inventado*, por meio de uma variedade de gêneros discursivos e tem sido retratado em diversos meios, como filmes, ensaios, livros e recortes jornalísticos, como um cenário de pobreza e seca. Consequentemente, grande parte da produção literária e audiovisual tende a apresentar personagens nordestinos de forma alegórica, estereotipada e exótica, frequentemente retratados como indivíduos sem instrução, mal-educados e pouco civilizados. Esses personagens são tipicamente associados a figuras como cangaceiros, beatos, matutos, caipiras e paus-de-arara. Essas representações contribuíram significativamente para a disseminação de uma imagem negativa da Região Nordeste:

Não tendo uma produção imagética capaz de se autorreferenciar, o cinema recorrerá a imagens e enunciados cristalizados sobre o

país, sobretudo pelo romance, para produzir o efeito de verossimilhança desejado, para que o público tenha referências anteriores e possa identificar de que realidade o filme está falando. Os filmes com temática nordestina, por exemplo, quando não são adaptações para o cinema de romances produzidos pela geração de trinta, buscarão nestes romances suas imagens e enunciados mais consagrados, com exceção apenas da produção de Glauber Rocha e outros filmes isolados do Cinema Novo, que procurarão criar uma imagem própria para esta região do Brasil (Albuquerque Júnior, 2011, p. 297).

Existem produções que, ao retratarem o Nordeste, possivelmente não percebem que não estão contribuindo para enaltecer ou enriquecer a imagem da região. Pelo contrário, através de pressupostos imagéticos, assentados em preconceitos e em estereótipos, acabam por generalizar o Nordeste e seus habitantes, promovendo uma visão negativa. Essa abordagem, baseada na estereotipia, retrata o Nordeste de forma simplista e muitas vezes pejorativa, prejudicando a compreensão da diversidade e complexidade dessa região:

O discurso da estereotipia é um discurso assertivo, imperativo, repetitivo, caricatural. É uma fala arrogante, de quem se considera superior ou está em posição de hegemonia, uma voz segura e autossuficiente que se arroga no direito de dizer o que o outro é em poucas palavras. O estereótipo nasce de uma caracterização grosseira, rápida e indiscriminada do rupo estranho; este é dito em poucas palavras, é reduzido a poucas qualidades que são ditas como sendo essenciais (Albuquerque Júnior, 2007. p. 13).

Diante de algumas obras, ensaios ou recortes jornalísticos, é comum observar a presença de particularidades que reforçam este-reótipos clássicos sobre a região nordestina. Essas representações insistem em retratar o nordestino como um personagem caracterizado por uma suposta ignorância, frequentemente com uma abordagem cômica. Geralmente situados em cidades do interior ou em áreas rurais, esses indivíduos são descritos como caipiras, e, embora sejam retratados como pessoas de bom coração, suas principais características são associadas a uma suposta inferioridade intelectual.

É importante destacar que a construção e a disseminação desses estereótipos muitas vezes são influenciadas por interesses políticos, econômicos e culturais que buscam manter e reproduzir determinadas estruturas de poder e dominação. Assim, a análise crítica dessas representações estereotipadas se faz necessária não apenas para desafiar preconceitos arraigados, mas também para promover uma compreensão mais ampla e precisa da diversidade e da riqueza cultural do Nordeste brasileiro. Entretanto, é preciso registrar que, em certa medida, *Danação em Terra Quente* dialoga com as matrizes imagético-discursivas que se assentam no estereótipo da pobreza e da miséria e que, impostas pela repetição, instauram-se como verdades sobre o Nordeste e, como tal, são reiteradas. Nas palavras de Orlando Tejo, *Danação em Terra Quente* é:

um romance moderno, forte, sóbrio e que, nas entrelinhas, encerra extraordinária mensagem social. É, em suma, um quadro vivo, pintado com as cores contrastantes da paixão, do amor, da violência, da solidariedade, da fome, da franqueza e da bravura de uma gente simples e sofredora condenada à vida à beira do Rio do Peixe (Tejo, 1976, p.06).

O enredo da obra se desenrola na cidade de Sousa, às margens do Rio do Peixe, na Paraíba, em uma olaria, centrando-se nas

vivências de Pai João e Maria, sua filha de criação, que enfrentam desafios diários em busca de sustento. Se Jorge Amado escreveu sobre o cacau e nos deu a linda Gabriela, com sua sensualidade recendendo a canela, Esmeraldo Braga nos fala dos homens do barro da micro região de Rio do Peixe. Dessa terra quente, entre as caeiras de tijolos, o romancista nos deu Maria, “a mais bonita e formosa mulata que machucava a areia do rio”. Deu-nos a nossa Gabriela, sem cheiro de canela, mas com o cheiro, a cor do barro quente, mas nem por isso menos inocente.

A narrativa marca o início do ciclo do barro na Paraíba, e um dos personagens, Pai João, realiza árduo trabalho, sendo capaz de produzir três mil tijolos em um único dia. Ao longo da trama, somos apresentados à história de Maria e sua afeição por Braz, despertando inveja em Andrade, proprietário das terras onde Pai João realiza suas atividades. Andrade, prepotente e apaixonado por Maria, desencadeia uma tragédia sertaneja que entrelaça elementos de miséria, violência e amor. O enfoque da narrativa está na vida dos desafortunados artesãos do sertão, que moldam o barro na busca por seus sonhos em uma luta árdua e muitas vezes inglória. Esmeraldino Braga destaca-se por manter a esperança de que esses “homens de barro” um dia possam ser reconhecidos como verdadeiros heróis brasileiros, apesar das dificuldades que enfrentam.

Iniciaremos a nossa análise a partir do título da obra, que já traz ao leitor elementos imagéticos discursivos. A palavra *Danação* evoca um sentido profundo de condenação, sofrimento ou castigo, sugerindo um estado de desventura. Por sua vez, a expressão *Terra Quente* não apenas remete a um ambiente geográfico ou climático específico, onde o calor e as condições adversas desempenham um papel proeminente, mas também pode ser interpretada como uma metáfora para um lugar onde as emoções e tensões estão fervendo, criando um ambiente tenso e explosivo.

Na obra em questão, esse ambiente geográfico é o sertão da Paraíba. A combinação destes elementos, *Danação* e *Terra Quente*, compõe a essência da narrativa que se desenrola no sertão paraibano. Este é um lugar onde as pessoas enfrentam situações

desafiadoras, possivelmente devido a conflitos, tensões sociais e outros obstáculos que permeiam a trama.

A conexão entre a *Danação*, simbolizando um destino adverso, e a *Terra quente*, representando não apenas um ambiente geográfico, mas também um cenário fervilhante de emoções e dificuldades, cria um pano de fundo rico e complexo para a história que se desdobra. É nesse contexto que os personagens são moldados por circunstâncias difíceis, proporcionando uma profundidade única à trama e à experiência narrativa que, em certa medida, vai mimetizar um território de revoltas contra as injustiças sociais sem deixar de lado o espaço das utopias, dos sonhos.

O CICLO DO BARRO, A GEOGRAFIA FÍSICA E HUMANA EM DANAÇÃO EM TERRA QUENTE

O ciclo do barro na região do Rio do Peixe, na Paraíba, é um exemplo notável da importância da cerâmica e da produção de objetos de argila em uma área específica do estado. Nessa região, a produção de cerâmica tradicionalmente desempenhou um papel econômico e cultural significativo. Dias (2020) menciona a importância dos ceramistas no Rio do Peixe, região caracterizada como “um curso d’água que banha o extremo oeste do estado da Paraíba, no semiárido do Nordeste do Brasil” (Dias, 2020, p. 20).

A produção de cerâmica na região do Rio do Peixe era frequentemente uma atividade familiar, transmitida de geração em geração, e muitas famílias se especializaram na produção de tipos específicos de cerâmica. Essa tradição desempenhou um papel importante na preservação da cultura e das práticas artesanais da região. No enredo de *Danação em terra Quente*, o ciclo do barro emerge como uma metáfora pulsante da condição humana:

[...] Os homens do barro viam chegada a hora de largar o árduo trabalho de amassar argila para fabrico de tijolo... (Braga, 1981, p. 05).

Os homens do barro se metiam nas águas mingadas do poço de seu Otaviano. Livraram-se do enfado limpando a lama das carnes, dos corpos esgotados. Lavavam o físico exaustos de abrir barreiros, massar barro, bater tijolos, os homens do barro, que queriam descanso, porque os homens do barro do Rio do Peixe são assim mesmo (Braga, 1981, p. 07).

No entanto, assim como em outras áreas, o ciclo do barro na região do Rio do Peixe também enfrentou desafios. Pai João, por exemplo, personagem principal da obra, sofria assédio moral do seu patrão Andrade, o que dificultava desenvolver o seu ofício. Um outro ponto que merece destaque e que foi um desafio para os homens do barro é a industrialização e a competição com produtos manufaturados. Apesar disso, a cerâmica tradicional ainda é valorizada e apreciada na Paraíba, e muitos esforços têm sido feitos para preservar essa tradição cultural única.

O ciclo do barro emerge como elemento inovador na literatura brasileira a partir de Esmeraldo Braga, aspecto este que já havia sido registrado por Orlando Tejo no prefácio que escrevera para a terceira edição e é reiterado, na orelha da segunda edição, por Murilo Bernardo, que assim sintetiza essa singularidade da obra do escritor sousense:

Este livro enfoca, perfeitamente, um ângulo vivo até certo ponto folclórico, da micro região do Rio do Peixe.

A indústria manual do barro nas terras pretas das margens do Rio do Peixe, onde oleiros executam seu mister secular, até hoje, é sem dúvida, uma atração regional que você, meu caro Esmeraldo, narra com perfeição e afirmação de estilo.

Além disso, em *Danação em Terra Quente*, a desigualdade social se revela como um dos temas centrais, refletindo a complexidade das relações sociais na região nordestina. A abordagem de Durval Albuquerque Júnior em *Invenção do Nordeste e Outras Artes* (2019) fornece um referencial teórico valioso para analisar como as estruturas de poder moldam a vida dos personagens e perpetuam disparidades sociais na trama. A obra mergulha na tessitura histórica e cultural do Nordeste, oferecendo *insights* significativos para compreender as dinâmicas sociais representadas em *Danação em Terra Quente*.

O fragmento abaixo mergulha na tessitura social da obra, revelando nuances das relações desiguais que ecoam nas vidas dos protagonistas, projetando um reflexo contundente da realidade social:

O ano passado em certas partes do Ceará, foi seco...- disse Ivone, numa voz fininha sumida- Meu pai, minha mãe, eu e meus seis irmãos pequenos passamos a sentir fome... Onde a gente morava ficava distante de qualquer cidade e cada dia que passasse é como se a gente penetrasse mais fundo no inferno... Netinho meu irmão mais novo, morreu de fome. Daí meu pai se apavorou e correu a casa do patrão em busca de auxílio. O patrão de meu pai tinha os olhos sempre em cima de mim... Prometeu socorrer a gente, caso eu fosse passar uns dias com ele... meu pai compreendeu tudo e voltou para casa humilhado, passado de vergonha. Sem jeito para nada ... Ele contou tudo para minha mãe e eu ouvi... Coitada de minha mãe como sofreu... Sem eles perceberem, consenti na proposta e, no dia seguinte, chegou comida e algum dinheiro lá em casa ... Eu fui para não ver meus irmãos morrerem de fome um a um ... E lá na casa do patrão do meu pai, mesmo de barriga cheia, tava morta. Era como eu me sentia. A vida para mim, daquele dia para frente, tornou-se como um espelho quebrado que ninguém consegue consertar mais... (Braga, 1984, p.11).

O trecho apresenta uma narrativa envolvente que revela a dura realidade da desigualdade social, especialmente durante um período de seca em determinadas partes do Ceará. A personagem Ivone compartilha uma experiência marcante, na qual a escassez de recursos básicos, como comida e água, expõe a vulnerabilidade de sua família diante das adversidades climáticas e socioeconômicas.

A desigualdade social se manifesta de maneira gritante. A seca, fenômeno natural recorrente na região nordestina, é um catalisador da desigualdade, exacerbando as condições precárias de vida das comunidades mais marginalizadas. A fome torna-se uma realidade palpável, impondo sofrimento e, em última instância, resultando na perda trágica de um dos membros da família de Ivone, seu irmão Netinho.

A busca de auxílio por parte do pai de Ivone junto ao patrão evidencia as relações de dependência e subordinação que muitas vezes caracterizam as dinâmicas sociais em contextos de desigualdade. O patrão, por sua vez, parece exercer uma forma de controle sobre a vida da família, condicionando a assistência à presença da própria Ivone em sua casa. Essa relação ressalta a falta de autonomia das classes sociais mais vulneráveis, que muitas vezes se veem obrigadas a aceitar condições aviltantes em troca de ajuda básica.

O dilema ético enfrentado por Ivone, ao consentir na proposta do patrão para garantir a sobrevivência de seus irmãos, destaca a complexidade das escolhas que indivíduos em situações de extrema desigualdade são forçados a fazer. O peso psicológico e emocional dessa decisão é evidenciado pela metáfora do *espelho quebrado*, que sugere uma ruptura irreparável na vida da personagem. A desigualdade não apenas se reflete nas condições materiais, mas também deixa cicatrizes profundas na experiência subjetiva dos indivíduos afetados.

Este trecho, assim, serve como uma imagem de Nordeste e como um poderoso testemunho das injustiças sociais, dando voz às vítimas da desigualdade e proporcionando uma reflexão sobre

a urgência de abordar questões estruturais que perpetuam tais disparidades:

Ele sentia o cheiro do feijão que vinha da cozinha; sentia sobretudo o cheiro do casebre: da rede em que estava deitado, das paredes de barro, das palhas envelhecidas do teto... Viu as palhas bentas de São Francisco de Assis, suspenso à parede; um torno onde estava pendurado os apetrechos de barro. Num canto de parede um enxadeco, uma picareta gasta. (Braga, 1984, p.12).

Analisando o primeiro trecho, percebemos a importância do elemento sensorial, entendemos, assim como Caroline Nunes Vaz enuncia em *Entre sertões e sertanejos* (2022, p. 57), “a importância de perceber que o sertão é o fato de as pessoas terem uma experiência com ele, dotando-o de significados”. O cheiro do feijão vindo da cozinha é um elemento sensorial que conecta o leitor à experiência culinária sertaneja. Os aromas da comida desempenham um papel significativo na identidade e na memória das comunidades sertanejas. Outro elemento da cultura sertaneja é a descrição do casebre que, com suas paredes de barro e teto de palha envelhecida, representa a arquitetura típica do sertão. Esses materiais são escolhidos devido à disponibilidade na região e à capacidade de isolamento térmico. Temos também a presença de uma rede que, como mobiliário principal, é emblemática do modo de vida sertanejo. As redes são práticas para enfrentar o calor, permitindo um repouso confortável e arejado. A forte presença de elementos religiosos também faz parte do cenário. As palhas bentas de São Francisco de Assis sugerem uma forte presença religiosa no ambiente sertanejo. A fé, muitas vezes expressa através de objetos e imagens religiosas, desempenha um papel significativo na vida das comunidades sertanejas.

Ao incorporar esses elementos em sua narrativa, Esmeraldo Braga cria uma atmosfera rica e autêntica, proporcionando uma visão vívida da vida sertaneja e dos detalhes que moldam o cotidiano dessas comunidades:

Maria vinha do poço, cantarolando com uma bacia de roupa na cabeça. Pôs a bacia no chão e tirou peça por peça e estendeu toda roupa no coradouro. Apanhou a bacia e entrou em casa. Levantou o testo da panela de feijão, meteu-lhe a colher de pau, saboreou alguns caroços e pôs mais água e lenha ao fogo. Encheu as bochechas e soprou o borralho. Apanhou água de um pote e foi aguar seu pé de bogari no peitoril de janela.

O trecho oferece uma perspectiva vívida do sertão e do modo de vida sertanejo, revelando uma relação intrínseca entre a vida e o ambiente árido. Maria, figura sertaneja, representa o cotidiano ao buscar água do poço, evidenciando a importância vital desse recurso em regiões áridas. As atividades domésticas de lavar roupa e cuidar da casa são permeadas pelo canto de Maria, destacando a expressão cultural integrada à rotina árdua.

A utilização de recursos locais, como o coradouro ao ar livre, ressalta a prática de atender às necessidades básicas com elementos disponíveis no sertão. A referência ao feijão cozinhando em um testo exemplifica a alimentação sertaneja, caracterizada pela simplicidade e autossuficiência na preparação dos alimentos.

O cuidado com a natureza é evidenciado pelo gesto de Maria ao regar seu pé de bogari, simbolizando a conexão do sertanejo com a terra, mesmo em condições adversas. Elementos sensoriais, como a água sendo levantada do poço e o sabor dos caroços de feijão, aproximam o leitor da experiência física e emocional do sertanejo.

No conjunto, esses elementos convergem para criar uma representação autêntica do sertão e do modo de vida sertanejo, destacando a resiliência e a adaptabilidade das pessoas diante dos desafios impostos por uma região muitas vezes adversa:

Longe dali um negro, com um cão, andava apressadamente ao longo do rio. Caminhavam do mesmo modo, negro e cão, duas sombras confundindo-se na penumbra ilusória do ocaso, porque cão e negro se misturam nos crepúsculos e nas sociologias miseráveis do barro. Cão, negro e todos os operários do barro do Rio do Peixe são a miscigenação da paisagem social sertaneja (Braga, 1984, p. 33).

A menção a “um negro, com um cão, andava apressadamente ao longo do rio” sugere uma paisagem árida e isolada, características típicas do sertão brasileiro. A presença do rio na imagem pode indicar a importância da água em uma região geralmente marcada pela escassez. A presença de animais na vida cotidiana, exemplificada pela relação próxima entre o cão e o negro, revela a importância dos animais no cotidiano do sertão. Estes desempenham papéis fundamentais, seja como companhia, seja como auxiliares em atividades como a pastorícia.

O trecho, em sua totalidade, busca transmitir uma imagem complexa e multifacetada da vida no sertão, destacando a interconexão entre os elementos naturais, sociais e culturais que moldam essa região. É uma tentativa de romper com estereótipos simplificados, reconhecendo a diversidade e a riqueza das experiências presentes no contexto sertanejo.

A obra traz também uma riqueza de aspectos culturais, imerso nas raízes da região nordestina. A narrativa explora nuances culturais que pintam um quadro vívido da vida na região do Rio do Peixe. Os aspectos culturais desempenham um importante papel na obra. Vejamos os trechos a seguir:

O relógio da Matriz dos Remédios anunciou as horas a cidade.

Um bando de andorinhas formava uma nômade nuvem no céu opaco (Braga, 1984, p.09).

– Amanhã só resta um caminho para ela: se casar com você. -Pode existir outros... -Qual, qual?

– O desespero... a prostituição...o suicídio...

– Ela tem juízo. Mulher virgem é fêmea de quem primeiro lhe gozar. (Braga, 1984, p.63).

Os trechos apresentam aspectos culturais nordestinos que refletem, em certa medida, uma mentalidade tradicional e machista, com visões muito conservadoras sobre o papel da mulher na sociedade. Sobre esse aspecto, alguns pontos que podem ser destacados são, por exemplo, uma cena característica do contexto cultural nordestino, onde o relógio da igreja marca o ritmo da vida na cidade, as andorinhas voando formam um quadro típico da natureza abundante da região. No entanto, a conversa entre os personagens revela uma mentalidade tradicional e machista, com a pressão sobre a mulher para se casar como única opção válida. Essa visão reducionista do feminino é evidenciada pela noção de que a virgindade feminina é uma propriedade a ser reivindicada pelo homem. As alternativas sugeridas para quem não se conforma com esse destino reforçam a falta de escolha e as pressões sociais enfrentadas pelas mulheres, ilustrando os desafios enfrentados na busca por autonomia e igualdade de gênero.

Ao adentrar na análise da cultura nordestina, é inegável que determinados elementos revelam uma forte influência patriarcal, delineando a visão tradicional de papéis de gênero. A ideia de que a mulher tem apenas um caminho – o casamento – denota uma perspectiva conservadora e patriarcal, dentro da qual a união matrimonial é concebida como o destino natural e desejado para as mulheres.

Outro aspecto que merece reflexão é a concepção da virgindade, como expressa na afirmativa “Mulher virgem é fêmea de quem primeiro lhe gozar”. Tal enunciado revela uma visão objetificada da mulher, visto que a virgindade é tratada como um elemento crucial da identidade feminina, associada à ideia de posse masculina. Esta concepção perpetua normas restritivas sobre a autonomia e a liberdade da mulher em relação ao seu próprio corpo.

A pressão social e as expectativas culturais são evidenciadas quando alternativas como prostituição e suicídio são mencionadas como possíveis caminhos fora do tradicional casamento. Isso indica uma visão limitada das opções disponíveis para as mulheres que desafiam o padrão estabelecido. Tais sugestões podem refletir a pressão social e as expectativas culturalmente impostas às mulheres na sociedade nordestina, ressaltando a necessidade de uma análise crítica dessas normas sociais.

Contudo, é crucial destacar que esses elementos não representam a totalidade da cultura nordestina, sendo, muitas vezes, aspectos específicos e estereotipados. Como lembra Albuquerque Júnior, as percepções culturais variam substancialmente dentro da região, evidenciando uma diversidade de perspectivas e valores. A compreensão da cultura nordestina deve ir além desses estereótipos, reconhecendo a complexidade e a multiplicidade de vozes presentes nessa rica tapeçaria cultural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra que trouxemos para análise ao longo do nosso artigo nos remete a traços do regionalismo nordestino, especificamente da inauguração do ciclo de barro na Paraíba. No decorrer da leitura, é possível perceber como o discurso empregado por Esmeraldo Braga transcende sua geografia específica, emergindo como um espelho universal das adversidades enfrentadas por comunidades marginalizadas. Braga, com maestria, constrói um microcosmo repleto de personagens marcados pela seca não apenas como

fenômeno climático, mas como metáfora da escassez, da injustiça social e da ausência de perspectivas.

A construção de imagens do Nordeste em *Danação em Terra Quente* desempenha um papel de representação literária da região, caracterizada pelo foco nas especificidades culturais, políticas e sociais da região de Souza. No texto de Esmeraldo Braga, a paisagem nordestina é descrita com riqueza de detalhes, destacando elementos como a seca, o sertão, as plantações, as festividades locais e a vida cotidiana dos homens do barro. Essa atenção aos aspectos regionais não apenas enriquece a narrativa, mas também contribui para a construção de uma imagem autêntica e vívida da região com seus tipos humanos vivendo entre o as agruras do dia a dia e o alento de melhores dias a partir do sonho utópico de um mundo mais justo e menos desigual socialmente.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2019.

ANDRADE, Manoel Correia. *O Nordeste e a Questão Regional*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993.

BRAGA, Esmeraldo. *Danação em Terra Quente*. 4 ed. Porto Alegre, Mercado Aberto.1984.

DIAS, Geraldo Medeiros da Costa. *Cerâmica de quintal: as transformações do território moldado pelo fogo* / Geraldo Medeiros da Costa Dias. – João Pessoa, 2020.

SANTOS, Ildete Muzart Fonseca dos. *Dicionário Literário da Paraíba*. João Pessoa: A União,1994.

TEJO, Orlando. Uma obra universal. IN: BRAGA, Esmeraldo. *Danação em Terra Quente*. 3.ed. S/ed: 1981.

TEJO, Orlando. Prefácio. IN: BRAGA, Esmeraldo. *Danação em Terra Quente*. 2.ed. S/ed: 1976.

VAZ, Caroline Bulhões Nunes. *Entre Sertões e sertanejos*. Salvador. EDUFBA, 2022.

Capítulo 10

À SOMBRA DO PODER DO PATRIARCA: A CONDIÇÃO FEMININA EM O MEU MUNDO É ASSIM, DE EZILDA MILANEZ BARRETO

Raimundo Mélo Neto Segundo
Marcelo Medeiros da Silva

INTRODUÇÃO

Desde a década de 1980, a partir dos trabalhos do GT *Mulher e Literatura*, grupo de trabalho vinculado à Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL), avultam pesquisas e reflexões sobre a produção literária de autoria feminina, mas, em especial, as denúncias contra a política de silenciamento e apagamento dessa produção e, em certa medida, as tentativas de reparação mediante a visibilização de biografias de escritoras e da reedição de obras produzidas por elas, de modo que a (re)descoberta dessas autoras e de suas obras pudesse contribuir para a reescrita de nossa historiografia literária que é, ainda, assentada em uma perspectiva androcêntrica dentro da qual a produção de autoria feminina, quando aparece, é alocada, quase sempre, em notas de rodapé.

Assim, o eixo do resgate e da revisão marca grande parte dos trabalhos do *Mulher e Literatura* e contribuiu, e ainda tem contribuído, para uma releitura de nossa tradição literária a partir da contribuição das mulheres, o que tem resultado em dicionários, antologias, dissertações, teses, artigos bem como em reedições de obras há muito esgotadas. Entretanto, apesar desse cenário que nos

possibilita a escrita de uma outra história no campo literário não mais a partir de obra, discursos e olhares do masculino, no âmbito paraibano, como denuncia Silva (2018), o estudo da produção literária de autoria feminina, sobretudo a de tempos pretéritos, tem se desenvolvido de modo incipiente, com trabalhos muito pontuais sobre o tema, de modo que a descoberta das predecessoras paraibanas e o estudo crítico-analítico de suas obras ainda está por se fazer quase que completamente.

Em razão disso, neste capítulo, procuramos voltar o nosso olhar para a produção de autoria feminina no cenário paraibano, privilegiando a obra de Ezilda Milanez Barreto, autora que nasce no final do século XIX e falece na segunda metade do século XX. Mais especificamente, vamos nos deter no romance *O meu mundo é assim* (1983), porque nele encontramos diversos perfis femininos que nos possibilitam pensar acerca da condição das mulheres nas primeiras décadas do século XX, período em que, circunscritas ao lar e presas a ditames e desejos do patriarca (o pai, o marido ou um irmão), elas deveriam assumir papéis preestabelecidos socialmente e assentados na submissão ao masculino como único destino possível.

Assim, nosso objetivo é realizar uma leitura crítico-interpretativa do referido romance a fim de verificar como a condição feminina é representada a partir das posições sociais ocupadas dentro da diegese narrativa pelas personagens Liana, Ana Maria, Maria e Benta, o que pode ser elucidativo do modo como se davam, no plano da realidade social, as relações entre homens e mulheres no cenário paraibano do século passado.

DA CONDIÇÃO FEMININA EM *O MEU MUNDO É ASSIM*: MULHER E REPRESENTAÇÃO SOCIAL NA PARAÍBA

Ezilda Milanez Barreto nasceu no dia 29 de fevereiro de 1898 [1902, 1907?] em Serra Redonda (Distrito de Ingá – PB), embora os verbetes sobre ela a coloquem como de Guarabira, e faleceu em 19 de janeiro de 1986, na cidade de Areia – PB, onde viveu a maior

parte da vida. Foi professora, romancista, cronista, preceptora e, possivelmente, teatróloga, embora dentre as obras suas que foram editadas constem apenas romances. Era uma mulher que participava ativamente da vida social areiense e desenvolveu diversas ações filantrópicas em prol dos idosos e das mulheres para quem realizava cursos de qualificações profissionais como corte e costura, contribuindo, sobremaneira, para o desenvolvimento da economia local e o sustento de muitas famílias da região.

Além das obras sociais, Ezilda Milanez também escreveu para os jornais “O Século” e “O Areiense”, contudo, seu destaque está na literatura, já que é considerada a primeira mulher a escrever ficção na região do brejo paraibano¹ – a segunda no estado da Paraíba –, pois, antes dela, conforme Idelette Muzart Fonseca dos Santos em seu *Dicionário Literário da Paraíba* (1994), apenas a escritora Inez Mariz (1905-1925), da cidade de Sousa no alto sertão paraibano, havia publicado uma obra de ficção, *A Barragem* (1937). Mediante isso, Ezilda Milanez Barreto foi a única escritora oitocentista paraibana a escrever quatro romances: *E a luz brilhará nas trevas* (1940), *À sombra da gameleira* (1961), *Nos arcanos do império* (1981) e *O meu mundo é assim* (1983). Este último, objeto do presente capítulo.

O romance *O meu mundo é assim*, conforme informações na contracapa de *E a luz brilhará nas trevas* (1940), foi escrito nos anos 1930/40, mas só veio a lume em 1983 – em única edição –, pela editora SOMA, de São Paulo. Apesar disso, sua circulação limitou-se à Paraíba, lugar onde nasceu, viveu e morreu a autora. O enredo da obra parte da relação de poder entre duas famílias da aristocracia rural brasileira do início do século XX no interior da Paraíba

1 Microrregião do Estado da Paraíba, situada no Nordeste brasileiro, com fauna e flora específicas da mata atlântica e, devido à posição geográfica que ocupa, sua temperatura gira em torno de 23 a 24 graus célsius anuais, propiciando, assim, o cultivo e a produção de diversas culturas agroecológicas. Ela é formada pelos municípios de Alagoa Nova, Arara, Areia, Bananeiras, Borborema, Pilões, Píripituba, São Sebastião de Alagoa de Roça (Lagoa de Roça) e Serraria. Parte deles compõe a Rota Cultural *Caminhos do Frio*, juntamente com outras cidades circunvizinhas. Disponível em: <https://brejoparaibano.com.br/>. Acesso em: 08 abr. 2024.

para expor questões de gênero presentes nas relações socioculturais brasileiras que, à época, passavam por transformações e rupturas. A partir da rivalidade política entre os coronéis Júlio Fernandes e Antero Rosas, a autora desencadeia a trama: o amor proibido entre Juliana (filha de Júlio) e Alexandre (Filho de Antero). Por obediência ao pai, Liana², como era chamada, se vê obrigada a reprimir seus sentimentos afetivos para se casar com seu primo Jaime – um homem que ela odiava.

De início, observamos duas questões importantes nesta obra que nos permitem refletir sobre a condição feminina no Brasil nos primeiros anos da República. A primeira, diz respeito às normas de condutas sociais estabelecidas no período em que se passa a história contada, as quais eram muito mais impositivas para as mulheres do que para os homens, sobretudo diante do casamento, já que as mulheres passavam das mãos dos pais para as dos maridos e se viam obrigadas a seguirem a cartilha da obediência patriarcal, anulando seus desejos para se tornarem esposas recatadas, mães zelosas.

A segunda é que o casamento, nesta obra, não é retratado apenas como uma união religiosa permanente que só poderia ser dissolvida com a separação do casal mediante o falecimento de um dos cônjuges – como determinavam os preceitos cristãos –, mas como uma instituição que passava por mudanças. Por isso, necessitava de revisão dos códigos civis para permitir a anulação de uniões indesejadas, caso o divórcio fosse regularizado no Brasil, como já ocorria na França, por exemplo. Assim, mais do que retratar a sociedade da época, a autora, nesse romance, põe em xeque a tradicional família burguesa com seus códigos matrimoniais, vistos como sagrados e intocados pela Igreja católica, uma das bases de sustentação do modelo familiar patriarcal.

2 Para padronizar, a partir daqui adotaremos o nome Liana quando nos referirmos a esta personagem.

Nas primeiras décadas do Brasil republicano, a Parahyba do Norte (atual João Pessoa) vivia uma acirrada disputa política: de um lado, Epitácio Pessoa (Liberal) – de postura moderna, do outro, o Monsenhor Walfredo Leal (Conservador) – de postura tradicionalista. Nessa época, conforme Gurjão (2021, p. 104), no Nordeste, “a patente de coronel correspondia a um comando municipal que era concedido, em geral, ao chefe político local”, que reunia em torno de si pessoas e, além da parentela, diversos agregados, inclusive os capangas, responsáveis por fazer com que as ordens do chefe fossem cumpridas, mesmo que para isso fosse preciso recorrer a armas de fogo. Assim, organizou-se uma das bases de sustentação do poder da elite rural durante a Primeira República brasileira, dentro da qual o Coronel (patriarca) tinha, além de subordinados, “cabras” para “emboscar e agredir [seus] adversários” (Gurjão, 2021, p. 105).

Neste cenário, transitam os personagens de *O meu mundo é assim*. O coronel Júlio Fernandes está em pleno exercício de poder e todos os outros personagens giram em torno dele. Representante da tradição, ele era um conservador convicto que não aceitava ser contrariado e repudiava toda e qualquer forma de novidade trazida pela Modernidade, que já vinha dando novos contornos à vida social e aos costumes no Rio de Janeiro, à época, capital do país.

Na esfera doméstica, Júlio Fernandes também era senhor absoluto. Por isso, destinou sua filha Liana para casar-se com Jaime, seu sobrinho e braço direito, a fim de dar continuidade aos interesses político e econômicos da família, contudo, Liana amava Alexandre (Alex³), filho do coronel Antero Rosas, adepto do Partido Liberal e, por isso, inimigo de Júlio Fernandes. Os enamorados, conhecedores das rixas familiares, se encontravam às escondidas embaixo de uma mangueira, no alto de uma montanha, até que um dia foram flagrados por Jaime. Sem opção, o casal fugiu para a fazenda Bela Vista, reduto dos Rosas. Porém, os planos não foram longe. Ao

3 Para padronizar, a partir daqui adotaremos o nome Alex quando nos referirmos a esta personagem.

tomar ciência da situação, Júlio Fernandes vai em busca da filha e Ana Maria, esposa dele, termina morrendo de infarto fulminante. Mediante isso, Liana é obrigada a abandonar Alex e retornar para casa, de onde seguirá sendo responsabilizada pela morte da mãe e pela desestabilidade que se abateu sobre a família. Como castigo, será obrigada a casar-se com Jaime, um homem a quem odeia.

Este modelo matrimonial que unia mulher, poder e família e em que a personagem Liana se viu emaranhada é resultado de um sistema patriarcal que delegava à mulher a submissão – sem direito à voz ou a qualquer direito social. No livro *História do casamento e do amor* (1990), Alan Macfarlane traça um percurso de mais de quinhentos anos dentro história mundial para falar do modelo matrimonial na Inglaterra entre 1300 a 1840, que, segundo este autor, influenciou toda a civilização ocidental, principalmente, os modelos de casamentos como conhecemos atualmente.

Desde a Idade Média, conforme Macfarlane, as uniões matrimoniais seguiram pautadas no discurso da sacralidade e anulavam os desejos dos cônjuges, sobretudo das mulheres, porque estas deveriam seguir os preceitos cristãos católicos que pregavam obediência a Deus, ao pai e ao marido, respectivamente. Assim, ao se casarem, elas se viam enredadas numa teia de interesses de poder que passavam pelas famílias, pela sociedade e, sobretudo, pela Igreja Católica, que não permitia a anulação do matrimônio, de onde seguiam presas *até que a morte os separe*. Em outras palavras, o corpo da mulher era o local por onde circulavam os bens de família. Contudo, no século XIX, a Igreja Católica começa a perder força nas instâncias de poder e as sociedades mundo afora compreendem que, para resguardar os interesses econômicos das famílias, o melhor caminho era uma união fora das paredes da Igreja. Surge, então, o casamento civil. Conforme Bologne (1995), o casamento civil, enquanto tratado político, diferentemente do religioso, poderia ser desfeito mediante interesses políticos e sociais.

Cabe ressaltar que, no Brasil, até a segunda metade do século XIX, a Igreja Católica não perdeu sua força completamente, haja vista que, desde o momento da colonização até a Independência,

ela continuou desempenhando um papel de reguladora matrimonial e familiar porque era “a instituição responsável pelo registro e administração dos nascimentos, casamentos e óbitos” (Rocha, 2020, p. 14), logo, uma instituição com grande influência sobre a vida social brasileira.

Entretanto, no século XX, não só no Brasil, mais em outras partes do mundo, a Igreja Católica começa a perder força e ver “o casamento civil entra[r] totalmente nos hábitos [sociais]”, cabendo a ela apenas “as obrigações morais em matéria de divórcio e de segundos casamentos” (Bologne 1995, p. 303). Em outras palavras, coube à Igreja Católica zelar pela obrigação moral e manter o matrimônio intocado, mas o casamento civil não, haja vista que este era, antes de tudo, um contrato social entre pessoas que, diferentemente da união realizada na Igreja, poderia ser desfeito mediante a vontade dos cônjuges. Essa visão da união religiosa ser inatacável perdura até os dias atuais, onde o segundo casamento na Igreja (seja ela católica ou não) só é permitido com a morte de um dos cônjuges.

Na trama de *O meu mundo é assim*, após casados sob as prescrições patriarcais, Liana e Jaime tiveram dois filhos (Joãozinho e Maria Ângela) que passaram a ser criados por Maria – uma irmã adotiva dela –, mas a maternidade não fez com que Liana se rendesse ao sistema, rompendo, aparentemente, com a ideia de amor materno como inerente a toda mulher. Liana seguiu esperando um momento de se separar do esposo, sonhando com o divórcio e/ou a morte do marido. Como isso não aconteceu, ao reencontrar Alex, que visitava a família na Paraíba, o coração dela comandou as ações: foge com o seu amado em busca da felicidade, abandonando casa, marido e filhos.

Agindo assim, Liana põe em xeque tanto o casamento – instituição sagrada –, quanto a maternidade, ainda que em seu discurso haja certa sensação de culpa por desviar-se do seu *destino* de mulher, conforme os preceitos dos códigos morais e comportamentais patriarcais: “não mereço o título de mãe – o maior título, que respeitado por todos e abençoado por Deus” (Barreto, 1983, p. 163). Nesse sentido, a autora evidencia que, juntamente com

as mudanças sociais que se instalaram nas primeiras décadas do século XX, a condição feminina, vinculada aos propósitos patriarcais, era questionada, assim, Liana busca um novo espaço para fazer valer seus desejos. Por isso, ela abandona os filhos, frutos do seu martírio, resultante de um casamento indesejado.

Por outro lado, uma união afetiva desejada irá trazer para esta personagem novas cores, sobretudo na própria maternidade. Depois, da fuga, o casal (Liana-Alex) se instalou no Rio de Janeiro, participando da alta sociedade carioca, e teve dez filhos, que receberam uma criação esmerada. Para estes filhos, Liana se mostrou, dentro da lógica patriarcal, uma mãe exemplar, uma mulher temente a Deus e obediente ao companheiro, como se o abandono dos primeiros filhos não tenha sido uma recusa à maternidade, mas, sim, ao casamento imposto e movido por interesses financeiros e não por desejos do coração. Assim, a partir da união entre Liana e Alex, Ezilda Milanez Barreto pende para a representação do casamento como concretizador do amor calcado na admiração recíproca, em uma atitude contrária à realidade negativa dos vínculos conjugais durante o século XIX e início do século XX, os quais eram contraídos a partir de manipulações ou interesses alheios à afeição dos noivos.

Se num primeiro momento Liana representava uma mulher transgressora que abdicou do título de mãe em nome de seus desejos amorosos; ao lado do seu grande amor, a história é outra, pois ela assume um papel social mais em conformidade com os preceitos patriarcais, passando a comportar-se segundo códigos marcados pela valorização da intimidade e da maternidade e tornando-se uma mulher voltada para a construção de “um sólido ambiente familiar”, a edificação de “um lar acolhedor”, a educação dos filhos educados, e a devoção ao marido e às crianças (D’Incao, 2015, p. 223). Apesar de agir assim, Liana segue atormentada por seu passado *transgressor*, até que, passados os anos, recebe a notícia da morte de Jaime e, finalmente viúva, ela pôde “casar-se com [Alex] e dar um nome aos filhos” (Barreto, 1983, p. 181) que teve com ele.

Logo, se por um lado essa personagem seguiu sua vida atormentada pela sombra do marido oficial (Jaime), sonhando com o

divórcio, sua liberdade só veio pela viuvez – o caminho traçado pela Igreja –, isto porque, infelizmente, o divórcio, no Brasil, só foi oficializado em dezembro de 1977 (Lei Nº 6.515), após lutas travadas por mulheres que desde o século XIX não se furtaram aos debates – muitos, acalorados –, como o fizeram Carmen Dolores⁴ e Andradina América de Andrade e Oliveira⁵: “Essas autoras forjaram a causa divorcista como causa feminista no Brasil antes mesmo que as discussões sobre o divórcio se intensificassem ao longo da segunda metade do século XX.” (Rocha, 2020, p. 17).

O posicionamento dessas autoras, ainda conforme Rocha (2020), só foi possível porque havia uma rede de sociabilidade que ela chamou de feminina e feminista em torno de pautas de interesses das mulheres que influenciaram, sobremaneira, “entre os anos

-
- 4 Carmem Dolores é o pseudônimo de Emília Bandeira de Melo (1852-1910), uma escritora que nasceu no Rio de Janeiro - RJ, lugar onde exerceu o ofício das Letras e se destacou na imprensa. Como cronista do Jornal *O paiz* – periódico de maior tiragem e circulação no Rio de Janeiro no século XIX –, travou diversos embates em prol do divórcio para libertar mulheres subjugadas dentro de casamentos indesejados. Na ficção, sua obra mais famosa é *A luta*, de estética naturalista, que tem como personagem central Celina, uma mulher que, influenciada pelo meio social em que vive, trava uma batalha interna diante de um casamento infeliz, castrador, e a possibilidade de alçar novos voos com um ex-namorado. A crise existencialista dessa personagem dá nome à obra e reflete os anseios das mulheres do período que se viam presas em matrimônios infelizes, já que o divórcio não era uma realidade possível.
 - 5 Andradina América de Andrade e Oliveira (1864-1935), conforme Regina Kohlrausch, em seu artigo *Representações da mulher em Divórcio?, de Andradina De Oliveira: “Um brado de indignação contra a injusta situação da mulher”* (2017), foi líder feminista, jornalista, conferencista, dramaturga, biógrafa, contista e romancista brasileira. A escritora nasceu em Porto Alegre-RS, e é considerada uma das mulheres que mais se destacou na *Belle Époque* (período de grandes transformações físicas comportamentais iniciadas no Rio de Janeiro – Capital da República – nos primeiros anos do século XX), porque soube, como poucas escritoras da época, empreender nos periódicos – e jornais – o ideário feminista. Em seus escritos, refletia sobre os modos e valores sociais que eram impostos às mulheres. Na ficção, em 1912, a escritora lança *Divórcio?*, obra considerada por Hilda Flores essencial para as causas feministas do início do século XX no Brasil porque defende a dissolução de casamentos infelizes para que as mulheres seguissem suas vidas longe de maridos indesejados. Ao defender a anulação de uniões indesejadas, sofre perseguições pela Igreja Católica, com quem travou embates dentro e fora do país.

de 1889 a 1912, a construção de uma agenda crítica à desigualdade entre homens e mulheres, responsável por pautar questões comuns ao cotidiano das brasileiras, como casamento, violência doméstica, abandono, estupro, maternidade, divórcio.” (Rocha, 2020, p. 16).

Tratar de um tema como o divórcio nas primeiras décadas do século XX era uma necessidade para muitas escritoras mulheres porque terminavam, através de suas personagens, revisitando as representações dos seus anseios. Umhas, com discursos acalorados, outras, com discursos mais amenos, como foi o caso da escritora Ezilda Milanez Barreto, que em *O meu mundo é assim* coloca a personagem central, Liana, como uma representante desse anseio feminino. Ainda que anseie por um casamento nos moldes segundo as leis da Igreja e do código civil, colocando-se em sintonia com a ordem do discurso vigente segundo a qual o destino da mulher é o casamento e o cuidado com a família, Liana é a imagem de uma mulher que teve que percorrer um caminho árduo para ter o direito de legitimar suas escolhas afetivas.

Ao abordar a temática do divórcio, Ezilda Milanez Barreto dá-nos a impressão de ter escrito uma obra transgressora, apresenta-nos uma protagonista que se recusa ao casamento como negócio, abandona o lar, os filhos e o marido para viver em mancebia e ocupar o lugar de pária social. Entretanto, em uma postura muito similar a outras conterrâneas suas, como Amélia Rodrigues⁶,

6 Amélia Augusta do Sacramento Rodrigues (1861-1926) foi professora, escritora, teatróloga e poeta. Nasceu, conforme Ivya Alves (1998, p. 81), “em Olivedos de Campinhos subdistrito da principal região produtora de cana-de-açúcar – Santo Amaro, na Bahia –”, onde teve uma formação de base tradicional cristã, por isso, combatia “a rápida irradiação das ideias laicas pela sociedade” (Alves, 1998, p. 83) que operavam nos primeiros anos da República mediante um discurso, inicialmente, moralizador, que atendia os interesses da sociedade conservadora que estava incorporada – que delegava às mulheres o espaço doméstico, a criação e educação dos filhos. Contudo, ao se mudar para o Rio de Janeiro (Capital da República à época) e entrar em contato com as novas demandas sociais para o feminino, ela modifica seu posicionamento e passa a defender em suas produções algumas demandas femininas – e feministas – como a luta sufragista, entre outras reivindicações das mulheres para atuarem também na esfera pública, profissionalmente. Entretanto, por não conseguir se desvincular de determinados preceitos

escritora baiana, Ezilda Milanez Barreto não consegue livrar-se dos valores morais de seu tempo e estruturantes da época em que viveu e reveste a sua obra de certo cunho moralizador quando no final da narrativa Liana – vítima das garras masculinas –, ao ver-se viúva, livre do passado sombrio que apavorava seu espírito, casa-se no religioso com Alex, seu grande amor, diante de todos os filhos e é redimida, tanto no campo social, quanto no religioso. Nesse sentido, a autora estaria mais uma vez tratando o casamento como uma instituição regeneradora para o sexo feminino e mantenedora da moral e dos bons costumes.

Diferentemente de Liana, que se rendeu ao sistema porque se viu atormentada em sua condição social, mas, ainda assim, ensejou voos de liberdade contra a opressão patriarcal, Ana Maria, sua mãe, não. Esta personagem é uma fiel representante do modelo social do feminino em consonância com os códigos do patriarcado. Na trama, ela é uma mãe zelosa, esposa virtuosa, recatada, uma mulher que vive sob o signo da obediência e submissão, voltada para as questões do lar, de comportamento angelical, “destituíd[a] de qualquer vestígio de afirmação ou de desejo sexual” (Lisboa, 1990, p. 75). Sua função social, conforme o enredo, era procriar e educar os filhos para atender aos interesses da tradicional família burguesa, ou seja, uma mulher que representa um *Anjo do lar*, desprovida de vontades próprias (Woolf, 2019).

Para entendermos o perfil dessa personagem, ressaltamos que no XIX, embora muitas mulheres tenham agido em prol da emancipação feminina e que seja inquestionável a existência de algumas “bandeiras mais radicais [que] se tornaram parte integrante da

católicos cristãs, presentes na sua formação intelectual, nos últimos anos de vida ela mantém em suas obras um tom tradicional, “seja porque ela não pode declaradamente defender uma situação melhor para a mulher; seja porque seu público ou a Igreja prendem as rédeas de seu posicionamento” (Alves, 1998, p. 84). Assim, conforme Alves (1998, p. 120), esta autora, embora aos olhos de hoje seja considerada tradicional, conservadora, cronologicamente, “é aquela que mais avança sobre as questões da mulher” no entre século XIX-XX no Brasil, que dava os primeiros passos nos tempos modernos.

sociedade [atual] como, por exemplo, mulher frequentar universidade, escolher a profissão, candidatar-se a cargos públicos, querer ou não se casar, ter ou não filhos...” (Duarte, 2024, p. 210), ainda assim, socialmente, os papéis femininos eram bem definidos e à mulher burguesa cabia “uma vida austera como esposa e mãe de família [que] para algumas mulheres [funcionava] como uma possibilidade de promoção e emancipação” (Silva, 2011, p. 147), isso, porque, ao se casarem, as mulheres passavam a ter “os encargos da criação e da educação dos filhos” (Silva, 2011, p. 147), entendidos, à época, por serem funcionais socialmente, uma forma de *autonomia* feminina.

A partir desse modelo de adequação social feminina – que confinava às mulheres ao espaço doméstico, privado –, nas primeiras décadas do século XX, se intensificaram diversas insatisfações e debates sobre o assunto, sobretudo de mulheres brancas e ricas, que não aceitavam ficar à margem social, longe das instâncias de poder, das tomadas de decisões. Uma mulher-representante desses debates é a escritora inglesa Virginia Woolf que, em seu artigo *Profissões para mulheres* (2019), viu na expressão *Anjo do lar* um modelo de atraso para a emancipação das mulheres porque este termo – diferentemente do que se pregava – representava, segundo ela, uma falta de identidade feminina, um anulamento do ser-mulher em favorecimento dos interesses do masculino, que, por sua vez, mantinham as mulheres em estado de submissão em nome de interesses sistêmicos estruturais. Tal posicionamento corroborou – e se juntou a outros discursos da época – para que houvesse não apenas uma reflexão sobre os papéis sociais de homens e mulheres dentro das engrenagens sociais, mas, também, para a efetivação das mudanças sociais que ocorreram no século XX, sobretudo, para as mulheres como o direito ao voto, o divórcio, entre outras conquistas femininas dentro e fora do Brasil.

Nesse sentido, a personagem Ana Maria, mais do que sua filha Liana, carrega consigo uma gama de prescrições que estruturavam o patriarcado e naturalizavam a dominação masculina e a submissão feminina. Antes de ser mãe de Liana e esposa de Júlio Fernandes,

Ana Maria foi uma filha obediente, uma moça “educada em um colégio de freiras” (Barreto, 1983, p. 26) no Recife, onde foi doutrinada para o casamento e o zelo pela família, atuando como verdadeiro anjo do lar. Assim, ao retornar a Guarabira, ela será apresentada a Júlio Fernandes e casarão em pouco tempo. O casamento foi arranjado pelo Padre Vicente, padrinho de Ana Maria, porque se mostrou um negócio de interesses mútuos, pois tanto Júlio Fernandes – um comerciante próspero – quanto Ana Maria – herdeira da fazenda Recanto – detinham valores/qualidades para constituir uma família nos moldes pregados pela Igreja Católica e dar continuidade ao modelo social de família burguesa.

Conforme Perrot (2009, p. 169), “a família é um ‘ser moral’ que se diz, se pensa e se representa como um todo. Percorrem-na fluxos que conservam sua unidade: o sangue, o dinheiro, os sentimentos, os segredos, a memória.” Dentro desses itens elencados por Perrot, podemos dizer que o dinheiro e a memória foram determinantes para que a união matrimonial de Ana Maria e Júlio Fernandes se efetivasse. O dinheiro porque ambos eram ricos. A memória, porque tanto ele quanto ela foram formados (moldados) para um casamento nos moldes católicos cristãos, onde à mulher cabia o cuidado doméstico e, ao homem, o sustento familiar. Logo, eles eram parte de um todo social que foi construído ao longo de séculos, perpetuado entre as gerações burguesas. À vista disso, o casamento é apresentado como muito importante para a mulher porque a tirava dos braços do pai para os do marido, e dava a ela o direito de continuidade, de ascensão social, de adequação feminina através dele.

A vida do casal seguiu sem atropelos, visto que cada um dos cônjuges procurou desempenhar todas as suas funções que lhe competia. No caso de Ana Maria, ela procurou educar Liana para ser obediente às ordens paternas. Tanto que a desobediência da filha causa em Ana Maria um choque tamanho que, quando descoberto o namoro às escondidas de Liana e Alex, o olhar de Ana Maria “vagueou sem rumo, o sangue fugiu-lhe e ela perdeu as forças da vida” (Barreto, 1983, p. 104). Nesse sentido, os últimos momentos de vida de Ana Maria nos mostram o quão difícil foi para ela ver

sua filha transgredir tudo aquilo que ela pregava como código de conduta feminina. Por isso, esta personagem sucumbe aos desvios da filha e morre.

Sendo assim, a morte dessa personagem nos remete a duas questões: a primeira, que as “heroínas” diante dos infortúnios têm na morte a redenção, e a segunda, que, por estar morta, Ana Maria não sofreu a desforra do marido, que poderia culpá-la pelo mau comportamento da filha, haja vista que cabia a ela, conforme os preceitos sociais, prezar pela moral familiar, criar os filhos para serem obedientes e zelarem pela imagem da família. Ana Maria, em *O meu mundo é assim*, com seu corpo disciplinado, conduta restrita ao lar, gestos e pensamentos voltados para a tradição cristã, é uma imagem significativa das mulheres das primeiras décadas do século XX, conforme síntese de Norma Telles (2002, p. 408):

Excluídas de uma efetiva participação na sociedade, da possibilidade de ocuparem cargos públicos, de assegurarem dignamente sua própria sobrevivência e até mesmo impedidas do acesso à educação superior, as mulheres no século XIX ficavam trancadas, fechadas dentro de casas ou sobrados, mocambos e senzalas, construídos por pais, maridos, senhores. Além disso, estavam enredadas e constringidas pelos enredos da arte e ficção masculina. Tanto na vida quanto na arte, a mulher no século passado aprendia a ser tola, a se adequar a um retrato do qual não era a autora. As representações literárias não são neutras, são encarnações “textuais” da cultura que as gera.

Em condição parecida à de Ana Maria, encontramos Maria, uma moça solteirona que irá assumir a maternidade dos filhos de Liana, depois que esta foge com Alex. Maria foi “adotada” pelos pais de Liana porque perdeu toda sua família em um ataque de cangaceiros à fazenda Recanto, lugar onde nasceu, cresceu e viveu. Ela “saiu de um grande sofrimento com a morte do pai, do irmão e do

próprio noivo na luta da ‘Casa Grande’, [...] e caiu em outra mais terrível, porque fora entregue aos padrinhos pelo pai, antes da morte” (Barreto, 1983, p. 60), tornando-se, então, uma agregada da família Fernandes, alcunhada de *filha adotiva* sem oficialmente o ser. No plano das relações sociais efetivas, Maria era uma empregada doméstica sem remuneração, em posição de servilismo, anulada em sua condição de liberdade, vivendo sob a falsa proteção e “amor” dos padrinhos.

Conforme Sônia Roncador (2008, p. 17), “com o fim da escravidão (1888), rompe-se em vários lares brasileiros o pacto ‘proteção-obediência’ que caracterizara a relação entre amos e escravos”. Surgem, assim, novos mecanismos que “serviram para garantir as aspirações burguesas de obediência servil, fidelidade e dedicação absolutas por parte dos empregados domésticos” (Roncador, 2008, p. 17). Isto, porque, com a escassez da mão de obra escrava, novos papéis foram criados, como os de “filhos adotivos” que não figuravam nos testamentos, mas eram pessoas de confiança da família, o que revela que “a escravidão não é só herança, ela [é] metamorfoseada.” (Guimarães, 2018, p. 26). Nesse contexto, Maria passa a ser, em um primeiro momento, a *irmã mais velha* de Liana, atuando como protetora e cuidadora dela. Em um segundo momento, ela passará a cuidar de Ângela e Joãozinho, filhos de Liana e Jaime, que foram abandonados após ela fugir com Alex.

Assim, sob a sombra da irmã-filha, Maria seguirá seu destino, “certa de que a felicidade e o contentamento não existiam para ela” (Barreto, 1983, p. 80). Por isso, se anula sexualmente – enquanto mulher casadoura –, para assumir a maternidade que lhe foi transferida por Liana:

– Tome conta dos meus filhos! Continue a ser a sua mãezinha querida. Não deixe que eles sofram coisa alguma. Recurso não faltará para a educação e bem-estar de todos.

– Só os deixarei por morte, pode ficar certa.” (Barreto, 1983, p. 160).

Agindo assim, Maria tanto dá continuidade ao papel que lhe fora imposto por Júlio Fernandes quando foi *adotada*, que era cuidar, orientar e proteger Liana, quanto terá sua vida definida completamente pelo sistema patriarcal, isto é, viver à mercê dos desejos do patriarca, estar a serviço da família dele sem direito sobre o próprio corpo e seus desejos, especialmente os de natureza sexual, e ter um caráter ilibado, de modo que nada o desabonasse para que ela pudesse continuar cuidado da harmonia do lar de Jaime e desse continuidade à função que lhe foi posta por Júlio Fernandes, atuando na criação e educação dos netos deste.

Outrossim, conforme Freyre (2009, p. 81), “o patriarcalismo brasileiro, agrário e cristão, excepcional, caracterizou a convivência de senhores com escravos na maioria dos grandes engenhos e das grandes fazendas” em diversas funções como “cozinheiros, copeiros, amas de leite, carregadores d’água, moleque de recado, mucamas” (Freyre, 2009, p. 82). Essa leva de *trabalhadores* sem direito social algum se deslocava para as cidades, onde a estrutura de servilismo continuou mesmo após a abolição da escravatura. Nesse sentido, ao seguir com Liana depois do casamento para Guarabira, Maria representa, na trama, o papel de mucama transfigurada em *parenta*, porque, na cidade, permanecerá presa às engrenagens sociais em que estava inserida na Fazenda Recanto. Ela seguiu exercendo os trabalhos domésticos sem receber nenhum tipo de remuneração, já que era vista como uma *peessoa da família*. Mas isso não deu a ela direitos como herança e/ou segurança social. No final, foi abandonada por todos – inclusive pelos *filhos* que criou – e terminou seus dias internada “num sanatório de tuberculosos” (Barreto, 1983, p. 188), na solidão e na dor. Assim, embora tenha cultivado amor e a abnegação, construído uma vida tecida para o bem-estar e conforto dos outros, Maria tem seu destino tramado pelas teias da desigualdade e da injustiça social em que se assentou a sociedade brasileira. Por isso, o pagamento que ela recebeu foi o abandono, o não reconhecimento social.

Ao sacrificar sua sexualidade por fidelidade à irmã e aos filhos desta, Maria deixou de constituir sua própria família e a virgindade

é, para ela, “a condição *sine qua non* do [seu] heroísmo” (Heinich, 1998, p. 34). Logo, Maria é uma representante das mulheres subalternizadas dentro das relações sociais da Velha República, confinada nos trabalhos domiciliares e cuidados maternos, vitimada dentro da cultura hegemônica patriarcal que marginalizava as mulheres cultural, social e ideologicamente, sobretudo as pobres.

Por último a personagem feminina mais emblemática é Benta, uma vez que ela personifica a injustiça dada aos ex-escravizados brasileiros que foram entregues à própria sorte depois da “libertação” da escravatura no Brasil em 1888. Mãe-Benta, como era carinhosamente, chamada por Liana, chegou à fazenda Recanto como criança escravizada e foi incorporada à Casa Grande pelas mãos do Cel. Ferreira, pai de Ana Maria, sogro de Júlio Fernandes, e serviu a este até o leito de morte. Através dela, a autora propõe uma reflexão acerca das estruturas sociais brasileiras que empiricamente existiam entre a “ama negra e os herdeiros da família patriarcal” (Deiab, 2006, p. 13) e registra a disparidade social entre as mulheres-negras e os patrões-brancos nos primeiros anos da República brasileira.

A fazenda Recanto, espaço de confinamento de Benta, foi herdada por Júlio Fernandes depois do casamento com Ana Maria. A propriedade pertenceu inicialmente ao avô de Liana e era de lá que os Ferreira tiravam o sustento da família através da exploração do trabalho escravo. Entretanto, com a assinatura da Lei Áurea, houve, aparentemente, alterações nas relações de poder entre brancos e negros. As propriedades rurais – celeiros de poderes patriarcais, como era a fazenda Recanto, cenário do enredo de *O meu mundo é assim* – tiveram que se adaptar aos novos tempos e passaram a conviver com os ex-escravizados em suas novas condições de liberdade, mas não necessariamente de poderio econômico e de ascensão social, o que agravou ainda mais a condição de vida dos ex-escravizados.

A *libertação* dos escravizados, para os brancos, pouco mudou, haja vista que eles mantiveram seus privilégios e encontraram na mão de obra imigrante uma forma de continuar com suas plantações

e seus negócios econômicos. Mas, para os negros, a mudança se mostrou dolorosa em virtude de, rapidamente, se verem desvinculados dos espaços onde viviam e, sobretudo, desamparados pelo Estado que não fez nenhuma reforma para inseri-los socialmente e dar-lhes a devida reparação social em virtude dos anos de exploração. Consequência disso, foram “expulsos para os morros onde chamamos atualmente de ‘favelas’” (Cortes, 2018, p. 3) e/ou, sem opção, muitos permaneceram presos às velhas engrenagens a que sempre estiveram condicionados, trabalhando apenas pelo sustento básico de sobrevivência, sem qualquer tipo de remuneração financeira.

Dentro desse contexto, a escritora Ezilda Milanez Barreto constrói a personagem Benta. Sem família, sem opção de outra vida, após alforriada, ela permaneceu sob o mesmo regime de trabalho em que vivia: sem salário, sem direitos, sem voz. Através dela, a autora evidencia as diferenças sociais entre brancos e negros e como os efeitos da *falsa liberdade* foram ainda mais cruéis com as mulheres negras, pois, por estarem inseridas no sistema patriarcal, elas – diferentemente da maioria dos homens negros que migraram para os centros urbanos e/ou constituíram famílias – continuaram vitimadas duas vezes, em gênero e raça.

Como afirma Berenice Bento (2022), a negação da família aos escravizados foi uma tática dos donos do poder para a subjugação dos corpos negros, tática essa que procurou se sustentar a partir de argumentos não mais metafísicos (ausência ou não de alma), mas, sim, *científicos*, já que se creditavam como traço natural dos negros a degenerescência e a promiscuidade, o que inviabilizava que eles pudessem constituir uma família, uma vez que “a família seria [...] um qualificador fundamental para o reconhecimento de humanidade dos corpos” (Bento, 2022, p. 34).

Assim, sem ter constituído família, Benta, após ser alforriada, permaneceu servindo aos Fernandes, de maneira que teve sua vida fadada à cozinha de Recanto, onde se tornou um farrapo humano: “velha e mirrada [com] os braços e o colo cheio de pele que se balança[vam] com a tremedeira própria da decrepitude, [cuidando

de] uma panela de barro preta como ela, [...] sobre um fogo devorador e crepitante” (Barreto, 1983, p. 148). Por não ter oportunidade de viver outra realidade, Benta passou a viver em simbiose com o espaço de Recanto, de corpo e alma. Juntamente com Júlio Fernandes, que, na velhice enlouquece, Benta torna-se uma espécie de alma a vagar na solidão da casa em ruínas, cheia de vultos.

Pela ótica interseccional⁷, Benta ocupa uma posição social de inferioridade por ser mulher – vítima do sistema falocêntrico – e por ser mulher negra – um lugar de subalternidade social pela raça. Através dela, podemos ver uma complexa rede de identidades interseccionais que nos possibilitam observar o quão cruel são, para as mulheres negras, os contextos sociais a que estão submetidas, fazendo delas vítimas de vários marcadores sociais da diferença e da desigualdade social que operam, simultaneamente, distintas formas de violência, opressão e discriminação (Bento, 2022). À vista disso, a imagem de Benta reflete uma classe de mulheres negras e pobres que foram vilipendiadas em seu direito de viver plenamente sua liberdade em razão de um sistema colonizador que, infelizmente, continua presente na estrutura sociocultural brasileira e que determina quais corpos são legítimos ou não, valem ou não a pena viver com dignidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por estar situado nas primeiras décadas do século XX, o romance *O meu mundo é assim*, através de suas personagens femininas, traz para o palco de discussão a condição feminina em um

7 A interseccionalidade é uma ferramenta analítica que possibilita a reflexão sobre as diferentes desigualdades sociais. Em vez de ver as pessoas como uma massa homogênea e indiferenciada de indivíduos, ela fornece estrutura para explicar como categorias de raça, classe, gênero, idade, estatuto de cidadania, entre outras, posicionam as pessoas de maneira diferente no mundo. Normalmente é usada para refletir sobre as condições sociais das mulheres negras em suas posições de raça e gênero.

período de grandes transformações, sobretudo no que tange à (re) configuração dos papéis sociais das mulheres da época.

Dentro do quadro das mulheres brancas e da elite, o romance nos apresenta Ana Maria, em cujo perfil encontramos a imagem da mulher como o *Anjo do lar*, presa, portanto, ao exercício de mantenedora da harmonia e do bem-estar da família, sem o direito de queixar-se dos desmandos do patriarca. Semelhantemente a este perfil, há a personagem Maria, que na trama reflete uma gama de mulheres que na primeira República brasileira se veem diante de novos mecanismos sociais que dão continuidade ao processo de subserviência das camadas pobres dentro da estrutura social brasileira, mas, que aceitam passivamente sua condição de subalternizada. Entre as personagens femininas brancas, Liana se destaca por sua aparente rebeldia aos códigos morais e comportamentais impostos às mulheres. Ainda que, no final da narrativa, ela aproxime-se da ordem do discurso patriarcal, casando-se conforme os preceitos religiosos e civis e legitimando socialmente a família que constituiu com Alex, Liana é um exemplo de mulher indisciplinada que sinaliza para as transformações na condição das mulheres do início do século XX e, de certa forma, põe em xeque a naturalização da atávica subserviência feminina, uma vez que ela luta para escolher o marido que deseja e constituir a família que sonha para si.

Já dentro do quadro das mulheres negras, destacamos a personagem Benta, que transita por toda a narrativa sem voz e sem reconhecimento social algum, estando sempre pronta para servir aos brancos que lhe sugam as forças do corpo e da alma e que não lhe oferecem dignidade alguma, quando ela se encontra no fim da vida, já que Mãe-Benta não é reconhecida pelos personagens brancos e da elite como um ser humano, mas, sim, como uma peça, um objeto que faz parte do espólio da família Fernandes.

No conjunto, o perfil dessas personagens femininas nos leva a pensar acerca da atuação política de Ezilda Milanez Barreto como escritora e, em certa medida, mulher pública na Paraíba do século passado. Nesse sentido, podemos afirmar que a escritora se junta a outras mulheres que, assim como ela – sem confrontos –, lutavam,

à sua maneira, por igualdade de melhores condições de vida para as suas congêneres e nos legou uma obra que nos permite pensar acerca de como as relações de gênero, classe e etnia/raça encontravam-se configuradas em cenário local.

Assim, por fazer parte de uma sociedade conservadora, interiorana, Ezilda Milanez Barreto escreve sem atacar direitos a normas estabelecidas socialmente. Ela os registra, revela o lugar que era destinado a homens e mulheres e mostra as sanções contra aqueles(as) que se insurgissem contra o que estava legitimado como regra social. Nesse sentido, mesmo, em certa medida, se acumpliciando com as ideologias dominantes, *O meu mundo é assim* pode ser lido como mais uma ferramenta utilizada pela escritora em prol das mudanças sociais que vinham sendo gestadas no transcurso do século XX e que impulsionavam outros modos de ser e de existir, principalmente para as mulheres da classe média ou da elite.

REFERÊNCIAS

ALVES, Ivia (Org.). *Amélia Rodrigues: itinerários percorridos*. Salvador: NICSA/Bureau, 1998.

BARRETO, Ezilda Milanez. *O meu mundo é assim*. São Paulo: Editora Soma, 1983.

BOLOGNE, Jean-Claude. *A história do casamento no ocidente*. Trad. Isabel Cardeal. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995.

CORTES, Anna Maria Faustino. *Mulher negra: sua trajetória dentro e fora do movimento negro até os tempos atuais*. 2018, f. 11. Artigo apresentado ao Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas, da Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora.

DEIAB, Rafaela de Andrade. *A mãe-preta na Literatura brasileira: a ambiguidade como construção social (1880 - 1950)*. 2006.

F. 296. Dissertação (Mestrado) no Curso de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo. São Paulo.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e Família burguesa. In: DEL PRIORI, Mary. *História das mulheres no Brasil*. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2015.

DUARTE, Constância Lima. Percursos e percalços na trajetória da história das mulheres brasileiras: bandeiras de luta e memoricideio em pauta. In: *Dossiê escritoras nordestinas ofuscadas pelo cânone literário brasileiro*, Rev.literALMENTE, João Pessoa-PB, v. 4, n. Especial, TOMOII, p. 209 – 216, jan/jun 2024.

FREYRE, Gilberto. *Vida social no Brasil nos meados do século XIX*. 4 ed. Revista. São Paulo: Global, 2009.

GUIMARÃES, Flávio Romero. *Trabalhadoras domésticas: trilhas de desigualdade e invisibilidade social*. Campina Grande: ADUEPB, 2018.

GURJÃO, Eliete de Queiroz, LIMA, Damião de. (Orgs). *Estudando a história da Paraíba: uma coletânea de textos didáticos*. Campina Grande: ADUEP, 2021.

HEINICH, Natalie. *Estados da mulher: a identidade feminina na ficção ocidental*; Tradução: Ana da Silva. Lisboa: Editorial Stampa, 1998.

KOHLRAUSCH, Regina. Representações da mulher em Divórcio?, de Andradina De Oliveira: “Um brado de indignação contra a injusta situação da mulher”. In: *Las mujeres en la formación de los estados nacionales en América Latina y el Caribe*, 2017, p. 447-468. Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/Representaciones-da-mulher-em-divorcio-de-andradina-de-oliveira->

um-brado-indignacao-contr-a-injusta-situacao-da-mulher-1219461/ Acesso em: 18 abr. 2024.

LISBOA, Maria Manuel. Manuel Bandeira: sexualidade e subversão. Revista Colóquio/Letras. Lisboa, n. 115/116, p. 73-88, maio 1990. Disponível em: <https://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=115&p=73&o=p>. Acesso em: 10 fev. 2024.

MACFARLANE, Alan. *História do casamento e do amor*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

PERROT, Michelle (Org.). *História da vida privada, 4: da revolução Francesa à primeira guerra*. Tradução Denise Bottmann, Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. São Paulo.

ROCHA, Ana Vitória Sampaio Castanheira. *Laços que pensam: o divórcio na literatura e na imprensa feminina/ista brasileira (1889-1912)*. 2020, 280 f. Tese (Doutorado) Curso de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília, Brasília.

SILVA, Marcelo Medeiros da. *Julia Lopes de Almeida e Carolina Nabuco: uma escrita bem comportada?* 2011, 209 f. Tese (Doutorado), Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.

SILVA, Marcelo Medeiros da. Letras e silêncios: a literatura de autoria feminina na Paraíba. In.: *Muitas Vozes*, Ponta Grossa, v. 7, n.2, p. 355-374, 2018.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: DEL PRIORE, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2002, p. 401-442.

WOOLF, Virginia. *Profissão para as mulheres e outros artigos feministas*. Tradução: Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2019.

Capítulo 11

REQUENTANDO O TACHO DO MELAÇO: RESGATE REGIONALISTA EM *CARRO DOCE*, O ROMANCE DAS LIGAS CAMPONESAS

Ewerton José de Medeiros Torres

INTRODUÇÃO

O campo semântico relacionado à região Nordeste tem sido delineado por termos como seca, sol escaldante, aridez, agreste, sertão, cangaço, carcaça de animais, cidade pequena, casa-grande, patriarcalismo, senhor de engenho, coronelismo, poder, oligarquias, parentela, força bruta, fome, miséria, tradicionalismo, religiosidade, catolicismo, misticismo, messianismo, entre outros. A percepção transmitida pela mídia e pela literatura sobre a cultura nordestina sugere uma sensação de estagnação temporal, uma paralisação histórica nessa região (Albuquerque Júnior, 2013, p. 20).

A estética associada à seca, à fome, à desolação, assim como ao mandonismo, representa significados consolidados que cristalizaram uma construção imagética-discursiva das características geográficas, culturais, sociais e econômicas do Nordeste. Em relação às primeiras, é possível criar representações da paisagem que abrangem desde o litoral com suas praias e coqueirais remanescentes até as regiões mais áridas do agreste e, especialmente, do sertão, com sua vegetação característica de cactáceas e seus tipos humanos, destacando-se o vaqueiro com sua vestimenta de couro e pele curtida ao sol (Bernardes, 2007, p. 41).

Esses símbolos e discursos foram também moldados pela literatura, que contribuiu para sua consolidação e afirmação, reforçando uma produção simbólica que, por muito tempo, se baseou nesses termos como forma de estabelecer uma identidade regional, gradualmente homogeneizando toda a região (Almeida, 1980, p. 83).

Na região, de fato, persistem problemas como pobreza, miséria e fome, assim como outros dilemas sociais presentes em uma área tão vasta e diversificada. No entanto, tais questões não são exclusivas ao Nordeste, mas também afetam outras regiões do Brasil. Diante desse cenário, as obras ficcionais que têm o Nordeste como pano de fundo precisam desvincular essa região das narrativas pré-existentes, da tradição, da memória e do saudosismo. É necessário remover as camadas de representação sedimentadas ao longo do tempo, desde a época da Geração de Trinta, que deu origem à literatura regionalista brasileira (Almeida, 1980, p. 89).

Afrânio Coutinho, em consonância com as proposições de George Stewart, sustenta que a autenticidade do regionalismo em uma obra de arte não se restringe à sua mera localização geográfica, mas exige uma íntima conexão com os elementos constituintes daquela região. A “essência” genuína dessa conexão é formada, primordialmente, pela interação dos elementos naturais, tais como clima, topografia, flora e fauna, os quais exercem influência direta sobre a vivência humana na área em questão. Ademais, essa essência é forjada pelas características distintivas da estrutura social e cultural da comunidade local, conferindo-lhe uma identidade singular e diferenciando-a de outras regiões. Nesse contexto, a verdadeira expressão do regionalismo reside na capacidade da obra em capturar e refletir esses aspectos intrínsecos da região em que está enraizada (Stewart, 1948 *apud* Coutinho, 2023, p. 220).

Para uma obra ser classificada como regional, precisa refletir uma problemática de um coletivo, ser de fato regional. Em *João Miguel*, romance de Rachel de Queiroz, o personagem passa por uma experiência de prisão, portanto é uma problemática individual. A personagem poderia ser presa em qualquer parte do

mundo. Acontece que tendem a pensar que a obra de Rachel seja toda regionalista, em vista da autora ser um dos nomes e evidência pela publicação de *O Quinze*, romance que de fato é regionalista, por tratar de um tema maior, a seca (Almeida, 1980, p. 178).

Os aspectos teóricos e imagéticos que rotulam o Nordeste e seus habitantes, como o exotismo, essencialismo, passadismo e estética da fome, contribuem para o preconceito contra a região. Estes elementos, promovidos por folcloristas, regionalistas e tradicionalistas, perpetuam a ideia de resgate e inventam uma imagem do Nordeste. Por outro lado, muitos autores nordestinos situam a região em uma estética vinculada ao poder associado à elite do açúcar e ao Regionalismo de 1930, enraizando-a na tradição, passado rural e ciclo dos engenhos. Observa-se que, na literatura contemporânea, algumas obras nordestinas ora se distanciam, ora se aproximam do regionalismo presente em períodos anteriores (Ribeiro, 2020, p. 28, 93, 99).

Caminhando na esteira do regionalismo, uma dessas obras nordestinas que ainda possui pouca fortuna crítica é *Carro Doce: o romance das Ligas Camponesas*, do autor paraibano Romeu de Carvalho. Assim, o objetivo deste trabalho será analisar as imagens de nordestinidade e regionalidade empregadas por Carvalho nesse romance que retoma uma ambientação nas terras dos canaviais, local explorado anteriormente por escritores como José Lins do Rego.

Para alcançar este objetivo, o estudo seguirá uma sequência metodológica. Primeiramente, será investigada a trajetória do autor para compreender suas influências e origens literárias, além de como sua escrita foi moldada no contexto dos movimentos sociais do campo. Em seguida, será realizada uma análise da constituição das Ligas Camponesas no estado da Paraíba, contexto central da trama do romance. Por fim, será abordado o enredo do romance, suas características estilísticas e narrativas, além de suas principais influências literárias. Este trabalho busca contribuir para uma maior compreensão e apreciação crítica da obra de Romeu de Carvalho e sua posição no cenário literário regionalista nordestino.

VERSATILIDADE ARTÍSTICA E ENGAJAMENTO SOCIAL PARA ALÉM DA LITERATURA

Romeu Fernandes de Carvalho nasceu em Cruz do Espírito Santo, Paraíba, em 8 de janeiro de 1941, e deixou sua marca indelével no cenário literário, cultural e militante paraibano até seu falecimento em 24 de outubro de 2021 (Santos, 1994; CRM-PB, 2012).

O Engenho São Paulo foi onde passou uma infância que se tornaria fonte de inspiração para sua segunda obra, *Carro Doce*. Foi educado no Lyceu Paraibano, e cursou medicina em Salvador. Formado, foi ser médico em Ponta de Pedras, comunidade localizada na praia, em Goiana, Pernambuco. Ele foi para atuar como médico, mas tinha que resolver questões além de sua especialidade. Foi dessa experiência que surgiu seu primeiro romance, *Curica*. Mais tarde, tornou-se professor de parasitologia na Universidade Federal da Paraíba (CRM-PB, 2012).

No entanto, seu legado vai além da academia. Romeu de Carvalho foi um entusiasta da cultura popular e do engajamento social. Sua colaboração nos círculos de cultura da CEPLAR (Campanha de Educação Popular) foi apenas um reflexo de seu compromisso com a educação e a conscientização das camadas mais marginalizadas da sociedade. É desta época seu principal contato com as lideranças camponesas. Ele atuava dando aula aos camponeses (CRM-PB, 2012; Rocha; Fernandes, 2017).

Como escritor, reflete suas raízes e experiências em sua produção literária. Seu primeiro livro, *Curica*, editado em 1980 pela Editorial Propaganda Ltda., emerge diretamente de sua vivência na medicina popular, enquanto *Carro Doce*, publicado em 1986 pela Editora Anima Produções Artísticas e Culturais Ltda., do Rio de Janeiro, evoca suas memórias do Engenho São Paulo. Para completar o que ele denominou de trilogia, somente em 2005, pela Editora Sal da Terra, finaliza com o romance *Lá fora, o sol* (Carvalho, 1986; Santos, 1994; CRM-PB, 2012).

Romeu de Carvalho não se limitou à sua produção literária; sua versatilidade artística se estendeu também à dramaturgia, à música, à poesia e à pintura. Ele era o mantenedor do Teatro Anunciada Fernandes, situado na Rua da Areia, em João Pessoa. Como dramaturgo, ele produziu peças teatrais aclamadas, como *Dos Anjos*, *Margô* e *A Gaiola*. Além disso, sua incursão na música resultou na produção do disco *Silêncio*, evidenciando sua versatilidade artística (Carvalho, 1986; Xavier, 2010; CRM-PB, 2012).

INSPIRAÇÃO DA OBRA: AS LIGAS CAMPONESAS E O MOVIMENTO SINDICAL

Para compreender a história de *Carro Doce*, é primordial situar a obra dentro de um contexto sociocultural mais amplo. Além da pessoa do autor, que demonstrava um forte engajamento com a causa dos camponeses, a publicação do romance ocorreu após o surgimento do Movimento Sindical Rural, o que sugere que esse livro tinha um propósito claro: o de educar e mobilizar para a militância. Após o fim das Ligas Camponesas, o Movimento Sindical emergiu como uma resposta da sociedade, que se reorganizava na época do Golpe Militar de 1964. Nessa linha, o romance, ao recontar o percurso das Ligas, adquire uma dimensão educativa.

Assim, foi durante o governo ditatorial de Getúlio Vargas e pouco antes do término da Segunda Guerra Mundial, que o Partido Comunista Brasileiro (PCB) fundou as Ligas Camponesas em diversos municípios do país. Essas ligas agrupavam trabalhadores rurais de diferentes segmentos, como pequenos agricultores, parceiros, sem-terras, assalariados e diaristas, com o propósito de aumentar a base eleitoral do partido e também de promover a organização da classe para lutar por seus interesses. Com a queda do governo de Vargas e a eleição de Eurico Gaspar Dutra para a presidência, em 1946, uma nova Constituição foi promulgada, alinhando o Brasil com os Estados Unidos na Guerra Fria e resultando na ilegalidade do PCB em 1947. Esse contexto político também contribuiu para

a repressão e o fim das atividades das Ligas Camponesas (Welch, 2006).

Mas esse foi apenas o primeiro período das Ligas Camponesas. Elas ressurgiram como o mais importante movimento social camponês organizado pelo povo brasileiro na década de 1960. Originou-se em uma realidade na qual famílias camponesas não dispunham de terras próprias, viviam como moradores de condição em terras de latifundiários, enfrentavam a imposição de pagar foros a estes *donos das terras, herdeiros dos canaviais*, sob critérios injustos impostos por eles, como o trabalho de meia, terça e a obrigação do pagamento de cambão, o que fazia com que toda a família fosse obrigada a trabalhar para os donos das terras, resultando em salários rebaixados e ausência de direitos sindicais (Pereira, 2011, p. 29).

Com todo esse cenário desfavorável a essa classe trabalhadora, o movimento teve início em 1954, no Engenho Galileia, no município de Vitória de Santo Antão, em Pernambuco, local onde foi formada a Sociedade Agrícola e Pecuária de Plantadores de Pernambuco (SAPPP). O líder mais conhecido do primeiro período das Ligas foi Gregório Lourenço Bezerra. Já neste segundo, foi Francisco Julião Arruda de Paula. Este foi quem prefaciou *Carro Doce*. As finalidades da organização eram diversas, desde a busca por auxílio funerário, assistência médica, jurídica e educacional até a criação de cooperativas de crédito para libertar os camponeses dos latifundiários (Welch, 2006; Pereira, 2011, p. 29).

Em 1959, a organização camponesa conseguiu desapropriar o Engenho Galileia, que já se encontrava em estado de *fogo morto*, inviável para o cultivo da cana-de-açúcar. A mídia logo começou a referenciar a SAPPP como uma Liga, em alusão ao movimento histórico anteriormente criado pelo PCB. Até o final da década de 1960, as Ligas Camponesas já haviam se expandido para treze estados, sendo na Paraíba onde houve maior mobilização e número de membros associados, consolidando-a como a Liga mais influente (Welch, 2006; Pereira, 2011, p. 29).

Lideranças paraibanas como João Pedro Teixeira, Nego Fuba e Pedro Fazendeiro foram fundamentais para o movimento. Em fevereiro de 1958, no município de Sapé, PB, foi fundado o movimento. A organização atraiu 1500 moradores do Engenho Miriri, localizado com parte em Mamanguape, PB. O aumento no número de associados foi acompanhado por conquistas significativas, como a redução das condições de pagamento do foro e dos dias de cambão¹, além do pagamento dos dias de trabalho em dinheiro (Pereira, 2011, p. 31).

As ações das Ligas Camponesas envolviam atividades em mutirão e manifestações de massa, representados nas cenas finais de *Carro Doce*. Como estratégia de aglomeração, as lideranças faziam a explosão de fogos em Sapé, e de longe os camponeses identificavam o sinal e chegavam munidos de instrumentos como foice, facão e espingarda para as ações em massa. Apesar de se organizarem armados, o movimento não visava à violência. Mas os latifundiários não entendiam assim e, como forma de amedrontar, cometeram o primeiro assassinato: o de Alfredo Pereira do Nascimento, em 1961, pelo sargento/pistoleiro Manoel Pereira da Silva, conhecido como *Peito de Aço*. Em resposta, os camponeses revidaram e executaram o assassino, declarando “Não tem aço pra não ser cortado”. No mesmo ano, o líder Pedro Fazendeiro foi baleado. O movimento passou a ser alvo de perseguição tanto por parte dos latifundiários quanto do próprio Estado, por meio da força policial (Pereira, 2011, p. 31).

Em 2 de abril de 1962, João Pedro Teixeira foi assassinado por integrantes da polícia militar, marcando um duro golpe para o movimento. Elizabeth Teixeira, sua esposa, assumiu a liderança da luta. Porém, com a instalação do Golpe Militar de 1964, então, as principais lideranças do PCB e das Ligas foram assassinadas, presas

1 O termo “cambão” referia-se à prática em que o morador era obrigado a fornecer dias de trabalho sem remuneração, envolvendo tanto o chefe da família quanto os demais membros familiares, que eram utilizados como mão de obra (Martins, 2010).

ou tiveram que fugir e, assim, as Ligas Camponesas foram dizimadas (Welch, 2006; Pereira, 2011, p. 31).

No final da década de 1970, o Movimento Sindical Rural no Brasil testemunhava um período de ascensão, com entidades como a FETAG (Federação dos Trabalhadores na Agricultura) e a CONTAG (Confederação Nacional dos Trabalhadores na Agricultura), ganhando destaque e organizando os trabalhadores e trabalhadoras da terra. Esse período foi caracterizado pelas mobilizações, assim como a assessoria às greves dos canavieiros, que se estenderam de 1972 a 1982, quando lutavam em busca de melhores condições de trabalho (Pereira, 2011, p. 31).

Enquanto em São Paulo o foco das lutas sindicais era o movimento operário do ABC, no Nordeste, mais especificamente na região canavieira, a realidade não era diferente. O município de Guarabira, PB, foi palco do 1.º Encontro de Assalariados da Zona da Paraíba, em que 129 delegados representando os canavieiros e 19 sindicatos se reuniram para discutir suas demandas e fortalecer a organização da categoria (Pereira, 2011, p. 32).

Uma das lideranças mais emblemáticas desse período foi Margarida Maria Alves, presidente do Sindicato dos Trabalhadores e Trabalhadoras Rurais (STTR) de Alagoa Grande, PB. Ela tornou-se conhecida por sua coragem ao denunciar a perseguição do grupo da Várzea e liderar o sindicato durante doze anos, período em que mais de 600 ações trabalhistas foram movidas sem punição. Ela foi assassinada em 12 de agosto de 1983, com suspeita de envolvimento de usineiros, proprietários rurais, autoridades e servidores públicos da região (BRASIL, Comissão Nacional da Verdade, 2014, p. 116). Uma das principais formas de homenageá-la foi batizando a principal ação de massa das trabalhadoras rurais da atualidade com seu nome, chamando *Marcha das Margaridas*, iniciada no ano de 2000, “reunindo anualmente cerca de 70 mil ativistas na cidade de Brasília, ocasião em que são discutidos e reavivados os assuntos de igualdade de gênero, justiça e paz no campo” (Arruda; Soares, 2018, p. 57).

Ao resgatar figuras como Elizabeth Teixeira e Margarida Maria Alves, pode-se perceber o papel fundamental das lideranças femininas nas lutas relacionadas aos contextos rurais da Paraíba. Entretanto, no romance *Carro Doce*, essa representação parece ser subestimada². A predominância de personagens masculinos sugere que a obra, e possivelmente o autor, ainda estavam influenciados pelos padrões narrativos antigos, que tendiam a marginalizar ou até mesmo apagar das páginas da história a relevância dessas mulheres. Isso é uma característica que retoma ao estereótipo de nordestino como macho, sendo até as figuras femininas representadas como mulher-macho, o que para Albuquerque Júnior (2013, p.18), atrela-se uma identidade de gênero a uma identidade regional.

ENREDO TECIDO DE GENTE, PAISAGEM E INFLUÊNCIAS LITERÁRIAS

No enredo de *Carro Doce*, somos apresentados a uma trama em que o cenário principal é a usina instalada no antigo engenho que dá nome ao romance, a última da região ainda em funcionamento. O espaço dessa usina, que faz referência direta ao Engenho São Paulo, pertencente à família Romeu de Carvalho, está localizado no município paraibano de Maguari, que posteriormente veio a se tornar Cruz do Espírito Santo, situado no Vale do Paraíba. À época em que se passa a história, a região Nordeste ainda não tinha esse nome, sendo referenciada no livro como *Norte*.

O romance em análise será profundamente influenciado pela rica tradição literária dessa região, que mais tarde veio a se chamar Nordeste, caracterizada pelo regionalismo da Geração de 1930, com destaque para as obras dos autores paraibanos José

2 Para uma análise mais aprofundada sobre o protagonismo feminino nesta obra, confira o capítulo intitulado "*Lugar de mulher é na luta*": as representações femininas no romance *Carro Doce*, de Romeu de Carvalho, escrito por Izabela Cristina de Lima Silva.

Américo de Almeida (1887–1980), que inaugura o romance regionalista tendo *A Bagaceira* (1928) como marco inicial, e José Lins do Rego (1901–1957), que escreveu o ciclo da cana-de-açúcar, composto pelos romances *Menino de Engenho* (1932), *Doidinho* (1933), *Banguê* (1934), *Moleque Ricardo* (1935), *Usina* (1936), *Pureza* (1937) e *Fogo Morto* (1943). José Lins abordou a decadência do ciclo da cana-de-açúcar, oferecendo um retrato do Nordeste canavieiro, onde os engenhos tradicionais gradualmente perdiam sua importância econômica, entrando em declínio.

Em *Carro Doce*, observa-se outra mudança nesse cenário. Nos fins do século XIX, houve uma tentativa de recuperação da produção açucareira após ciclos de advento e queda nos séculos anteriores. É dessa época que ocorre o surgimento das usinas. Os engenhos, antes símbolos de uma época ultrapassada, modernizaram-se, abandonando a força de trabalho escravizada e atualizando seus equipamentos e infraestruturas. Apesar desse aparente avanço, o romance já antecipa a decadência dessas novas empresas agroindustriais, adicionando à narrativa o surgimento da organização camponesa das Ligas nesse contexto.

O cenário da zona canavieira nordestina assumiu, desde o início da ocupação territorial do país até o século XVIII, uma posição central na economia brasileira. A cultura da cana-de-açúcar foi fundamental para estabelecer as primeiras formas de colonização na região, caracterizada por um modelo patriarcal baseado na monocultura, latifúndio e trabalho escravo. Essa estrutura deixou um legado profundo na paisagem física e social do Nordeste, com uma elite que buscou sempre manter seu poder (Almeida, 1980, p. 162).

Naquela época, o Modernismo já estava demarcando território no Brasil, e o grupo modernista-regionalista de Recife, liderado pelo proeminente sociólogo pernambucano Gilberto Freyre (1900–1987), organizou o 1º Congresso Regionalista do Nordeste em 1926. Esse evento representou um marco importante no debate intelectual sobre a identidade nacional e o regionalismo no país, reunindo diversos participantes como escritores, artistas,

intelectuais e políticos, visando discutir questões culturais, sociais e econômicas brasileiras (Almeida, 1980, p. 162).

O *Manifesto Regionalista*, redigido por Freyre como resultado do Congresso, sintetizou as visões predominantes entre os participantes. No entanto, muitos deles representavam grupos de elite com mentalidades conservadoras, que defendiam a preservação das estruturas tradicionais em detrimento das questões sociais prementes da região, impondo um poder simbólico para não perder sua força política e opressora na estrutura agrária que se desenhava na época. “A figuração do que viria a ser o Nordeste não foi fruto de um acaso ou de um conjunto de fenômenos naturais específicos: clima, relevo, fauna e flora. Mas, produzida pelos discursos, fatos históricos e aspectos conectados à cultura” (Ribeiro, 2020, p. 21). De acordo com Albuquerque Júnior (2011, p.85), esses “intelectuais regionais” tinham uma pretensão de salvar o Nordeste e representá-lo como a região legítima do país, onde os valores e costumes ainda não tinham sido alterações pelos ventos da modernização que ocorria no Sudeste. Só que essa postura, que idealizava a região, foi alvo de críticas devido à sua falta de comprometimento com as problemáticas reais enfrentadas pela região (Almeida, 1980, p. 162).

Conforme Ribeiro (2020, p. 23) afirma, após o lançamento do *Manifesto*, outros dois livros ganharam destaque: *Nordeste*, com autoria de Freyre, e *O outro Nordeste*, de Djacir Menezes, os quais introduziram e delineararam os principais conceitos relacionados à região então denominada Norte do Brasil. Essas obras apresentaram-se como um projeto criado por uma ideologia de região, que apresentou conceitos fundamentais que contribuíram para a configuração de uma imagem de Nordeste que perdura até hoje, retratando-o como uma área marcada pela seca e fome, além de ser habitada por coronéis, padres e cangaceiros que exerciam domínio sobre a população carente, cujas imagens oscilavam no imaginário popular entre heróis e vilões. Esses dois intelectuais colaboraram para estabelecer uma representação estereotipada da região, construindo uma narrativa sociológica baseada em aspectos pitorescos.

Diante disso, inspirado pelos ideais estéticos de Freyre, o romance brasileiro da década de 1930 testemunhou uma explosão criativa marcada pelas imagens de Nordeste concebidas por esse grupo, como também veio atrelada a uma forte consciência social e crítica contundente às estruturas sociais existentes. Entre os escritores que se destacaram nesse período, José Lins do Rego foi um dos mais relevantes, contribuindo com sua perspectiva crítica e reflexiva sobre o contexto canavieiro.

A obra de Romeu de Carvalho, analisada neste trabalho, faz uso de uma linguagem que recebe os ecos da estética encontrada nas obras do escritor regionalista, revelando uma forte semelhança, especialmente devido ao cenário compartilhado. Assim, tal como o autor de *Menino de Engenho* viveu sua infância imerso nesse ambiente rural, o autor de *Carro Doce* teve também sua experiência de vida em seus anos iniciais diretamente ligada à realidade da usina. Ambos imprimiram em suas respectivas ficções suas próprias experiências pessoais.

As personagens de *Carro Doce*, principalmente após organizadas no movimento das Ligas Camponesas, resgatam uma certa rebeldia, que remete à época do indianismo³, caracterizados por personagens que valorizavam a honra, dignidade, o heroísmo e a liberdade. Esse desejo de liberdade, valor tão caro aos românticos, vai ser a tônica do movimento camponesino (Almeida, 1980, p. 27). Peri, personagem de *O Guarani*, romance de José de Alencar, é uma extensão metonímica do indígena brasileiro, ou seja, não representa de forma realista o elemento indígena (Almeida, 1980, p. 33). O mesmo pode ser aplicado às personagens de *Carro Doce*, que também podem ser vistas sob a perspectiva da idealização. Por exemplo, quando os líderes camponeses da Liga paraibana,

3 Na fase inicial do Romantismo no Brasil (1836-1852), o Indianismo revisitou o tema do indígena idealizado, fundamentado no binômio “nacionalismo-indianismo”. O índio, denominado assim à época, era retratado como um herói nacional mítico, a representação do “bom selvagem”, simbolizando a inocência e pureza (Bicalho, 2008).

ficcionalizados com outros nomes, são retratados como figuras pacíficas, ordeiras e bondosas, quase inverossímeis por serem bons demais.

Percebe-se, então, uma feição maniqueísta na narrativa, em que os camponeses são retratados como representantes do bem, enquanto os seus oponentes, os usineiros, são associados ao mal. Os usineiros são geralmente descritos como latifundiários sem laços com a região, movidos por interesses puramente capitalistas. No entanto, em *Carro Doce*, uma particularidade interessante é que o usineiro está ausente o tempo todo. É como se o patrão não existisse, ele não tem voz na história. Ou melhor, existe, mas agora a história estaria sendo contada fora da casa-grande por outros, pelos protagonistas, os cambiteiros, ou cortadores de cana. Eles emergem como figuras centrais na narrativa, representando a força e a resistência do povo diante das adversidades impostas durante a decadência das usinas e pelo sistema opressor em vigência.

No prefácio do livro, o líder pernambucano da Liga, Francisco Julião, comenta que “*Carro Doce* retoma e dá sequência ao romance nordestino que mostra a outra cara da moeda da nossa existência agrária. Mas dá um passo adiante. O camponês telúrico e submisso da *Bagaceira* e do *Banguê* sonha com o amanhecer.” (Carvalho, 1986, p. 9).

Em *Carro Doce* elementos simbólicos marcantes ganham destaque, como a presença da cachaça, observada por Francisco Julião como uma das personagens mais emblemáticas. A bebida é personificada por metáforas, como a descrição do recipiente da cachaça como um ouvinte silencioso e atento, assemelhando-se a uma coruja esperando a noite chegar (Carvalho, 1986, p. 38). Além disso, é representada por adjetivos como *branquinha* e *friinha*, evocando a sua presença constante ao longo da história.

A cachaça também é abordada como um mecanismo para *espantar as cismas* da vida e como um elemento que aliena o camponês, mas o faz suportar aquela vida (Carvalho, 1986, p. 60). No contexto do romance, que se caracteriza pela predominância de

personagens masculinos, destaca-se a figura de Severino Leôncio, chamado por Garrafa na maior parte da narrativa. Ele passa por uma jornada de autoconhecimento até atingir uma consciência de classe, ou de subdesenvolvimento, enquanto sujeito oprimido, encontrando, ao final da narrativa, nas Ligas Camponesas, o seu destino. Ao ingressar na Liga em Sapé, Garrafa conhece os personagens que remetem a líderes reais das Ligas na Paraíba, como Arlindo Teixeira sendo João Pedro Teixeira, Nego Zamba representando Nego Fuba e Pedro Tropeiro como Pedro Fazendeiro.

A narrativa se inicia com Garrafa trabalhando na usina do Engenho Carro Doce, última resistente à derrocada das usinas. Ele morava no depósito de garrafas vazias, por isso o apelido. Na juventude, ele se une em matrimônio com Adélia Pereira. O vínculo conjugal se deteriora devido a desentendimentos familiares, e quando ela sofre um aborto por causa dele, isso distancia o marido do filho e o leva a ser expulso do lar:

[...] Adélia botava as unhas de fora e as cachacas do marido passaram a ser o alvo de suas arremetidas. O segundo filho, encontrando um ambiente irrespirável, não conseguira vir a termo, porque, após uma briga sem propósito em que os dois rolaram pelo chão esbofetando-se, ela interrompeu sua recém-iniciada gestação. Ele, surpreso, pois sequer tomara conhecimento de seu estado, teve que levá-la às pressas à Paraíba, esvaindo-se em sangue. Ao retornarem chegaram a se ameaçar de morte. Certo dia, ela, agarrada a um panavueiro, obrigou-o a desaparecer em definitivo de sua vida [...] — e batia nos peitos — porque ele nunca haveria de possuir, que fosse, um guarda-chuva pra escapar ao olho vivo do sol do meio-dia. (Carvalho, 1986, p. 22).

Ele junta alguns trocados e decide ir para o Rio de Janeiro. Foi embora com o pensamento que “voltaria melhorado, bem de vida

mesmo, fazendo-a arrepender-se do mal que [Adélia] lhe causou” (Carvalho, 1986, p. 23). No Rio, trabalhou de servente de pedreiro com outros amigos nordestinos que fez por lá, mas Garrafa enfrenta dificuldades principalmente decorrentes do seu vício em álcool. Foi demitido e passou a viver de biscate e morou na rua, *dormindo ao relento*.

Após nove anos, decide retornar ao Nordeste, arrependido de ter deixado “a boa terra” (Carvalho, 1986, p. 23). Consegue controlar o vício e mudar a sua aparência para chegar no Carro Doce passando outra imagem:

[...] colocara [...] um dente de ouro que encomendara com antecedência – comprou uma roupa branca, de linho, ainda em estado de nova, um relógio de pulso, engraçou-se de um par de óculos escuros, procurou um chapéu cinza-claro de abas largas, quebrado na testa, um par de sapatos branco-marrom, uma camisa azul-celeste de colarinho duro, uma gravata cor-de-rosa. Uma lembrança momentânea inquietou-lhe o espírito — tem o guarda-chuva não? — Tem, sim. Levou-o a um armário onde, dentro de uma grande variedade, escolheu o mais vistoso com cabo de metal reluzente, cheio de floreios em alto relevo. Cuidando retirar resquícios do desuso, esfregou-o com força na camisa até que, surpreso, percebeu o brilho dourado da prótese recém-colocada, surgindo como um pequenino astro solitário por trás de um riso largo, que traduzia bem aquela breve sensação de triunfo que experimentava. (Carvalho, 1986, p. 24–25).

Chegando, encontra-se sem casa e volta a morar no depósito. Tenta restabelecer o contato com o seu filho, mas enfrenta obstáculos devido à alienação parental praticada pela mãe. Nesse ínterim, o núcleo familiar de Garrafa sai de cena e ele conhece a jovem Massá

e tenta conquistá-la, exibindo-se com as suas novas roupas e adotando um sotaque carioca forçado. “A menina chega se derramava toda, feito manteiga do sertão!” (Carvalho, 1986, p. 50).

A presença dela sugere uma mudança na perspectiva narrativa, já que pela primeira vez a história explora os sentimentos e pensamentos de uma mulher. Os dois começam a se encontrar secretamente. A narrativa do romance, a essa altura, parece perder um pouco o foco nessa parte, sugerindo possivelmente a intensidade do envolvimento emocional entre os personagens.

Sibiu, um trabalhador de Carro Doce, testemunha os encontros entre Garrafa e Massá e revela o segredo ao pai dela. Massá é então exposta e confrontada pelo pai e diz ao pai que Garrafa não foi o primeiro, e sim João Cambão. Os dois homens enfrentam uma briga, na qual Garrafa perfura Cambão com uma faca. Com medo de ser preso, foge e deixa Massá em Maguari. Toda a situação resulta na expulsão dela da casa dos pais e na sua mudança para a casa da avó.

Com a separação de Massá e Garrafa, o romance dá início à insurgência dos camponeses. Na fuga, Garrafa vai para a casa da sua irmã, Justina, na Fazenda Miriri, em Sapé, PB. Essa localidade foi referenciada anteriormente e existiu realmente com este nome, sendo um dos locais de organização das Ligas Camponesas. É nesse ambiente que Garrafa se engaja ao movimento e passa a compreender a sua condição como um trabalhador oprimido. O livro, contendo 147 páginas, faz a sua primeira referência às Ligas na página 105, quando é mencionada a carteira da Liga Camponesa.

Abílio precisava retornar ao roçado e ele dispôs-se a acompanhá-lo. No caminho, o percurso foi pouco para os elogios que ouvia do cunhado sobre Miriri, Terra de primeira que dava de tudo! Verde de fazer gosto, cheia de vazante e olho d'água! O proprietário, depois de muita desavença com moradores antigos que tiraram carteira da Liga Camponesa, mudou-se de vez para a capital (Carvalho, 1986, p. 105).

Garrafa se depara com um ambiente de organização popular, mas, por outro lado, repleto de ameaças de morte, subornos ordenados pelos usineiros, prisões de sindicalistas e violência policial. Ainda assim, ele decide permanecer no movimento e, quando este está mais estruturado, retorna à região de Maguari para buscar Massá. Ela concorda em acompanhá-lo e também se junta à Liga.

Enquanto isso, no Carro Doce, os trabalhadores se rebelam contra o capataz e destroem a moenda, em um gesto de desafio. Essa imagem fica marcada na mente de Garrafa, que reflete sobre isso como um “sinal dos tempos” (Carvalho, 1986, p. 70).

Ainda na localidade de Carro Doce, uma cena emblemática foi a do trabalhador Bento, que é despejado pelo capaz, levando toda sua família, remetendo às cenas de retirantes sertanejos, que marcaram a literatura regionalista nordestina, tendo o *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, como um dos melhores exemplos:

– Dou por visto Bento, com enfeira de mulher e oito filhos sair, estrada afora, cada qual com uma trouxinha na cabeça e a besta magra na frente cheia de troço velho e panela de barro... Com todos os diabos!! Soube que, quando ele foi prestar conta na casa grande, ainda quiseram deixar o dito pelo não dito, mas foi trabalho perdido que ele não quis voltar atrás (Carvalho, 1986, p. 52).

Conforme Albuquerque Júnior (2011, p. 208), a representação visual e textual do Nordeste é moldada a partir de uma estratégia que tem por objetivo expor a miséria vivenciada por suas camadas populares, denunciar as injustiças sociais a que estão submetidas e, simultaneamente, resgatar as práticas e discursos de revolta popular que emergiram nesse contexto. Como imagens desse Nordeste criado, sobressaem alguns estereótipos, que são comuns a diversas obras literárias. *Carro Doce* não escapa de revisitar essas imagens/estereótipos, inserindo-se, portanto, na tradição imagético-discursiva que deu origem a elas.

Além dessas temáticas de raízes bastante antigas na literatura regional, com o estereótipo dos retirantes, e o da experiência da diáspora e retorno de Garrafa do Sudeste, no romance são também encontrados elementos do cangaço, porém são apenas mencionados; como também é possível encontrar características de misticismo, representado com a festa regional na lapinha do personagem Bá, a qual diz respeito ao Pastoril, uma forma de teatro popular brasileiro, comum no Nordeste, especialmente durante o Natal, que retrata temas religiosos e populares através de música, dança e comédia, contando histórias como o nascimento de Jesus. Outro elemento que pode ser remetido ao misticismo é o uso de plantas nativas para a cura de doenças ou enfermidades, como apareceu personagens utilizando curativo com pé-de-carrapateira, chá de abacate.

Mas, sobretudo, o elemento regional que salta aos olhos em *Carro Doce* é a linguagem. Ao compará-lo com *A Bagaceira*, obra seminal que marca o início do romance moderno nordestino, nota-se uma diferença significativa na linguagem. Enquanto o romance de Romeu de Carvalho apresenta uma linguagem despojada e oralizante, essa característica é ausente na obra de José Américo de Almeida, que mantinha uma escrita mais erudita. *Menino de Engenho* já demonstra uma desconexão com essa formalidade linguística, adotando formas dialetais da região no tecido narrativo. Para Almeida (1980, p. 256), “a linguagem, além de veículo de comunicação, representa a forma por excelência pela qual o ser humano se apropria da realidade que o cerca, conferindo-lhe um sentido”. Em *Carro Doce*, essa característica da linguagem, que era uma de marca de regionalistas da fase realista, é levada ao extremo, com o uso de palavras e expressões regionais que, por vezes, leitores da própria região entendam melhor algumas passagens do texto do que um leitor de outra região do Brasil.

Almeida (1980) argumenta que, em várias obras, os traços regionalistas são utilizados de maneira superficial, servindo apenas como adornos. Nesse sentido, há um exagero no regionalismo que se manifesta de forma epidérmica, não retratando a realidade

de maneira realista, mas sim amplificando-a de forma exagerada. Ao ler *Carro Doce*, essa percepção pode ser confirmada, e talvez seja ainda mais evidente ao ler *Curica*, o primeiro romance de Romeu de Carvalho, que possui uma linguagem regionalizada que se manifesta de maneira ainda mais marcante. Isso vai ser muito diferente no último romance, *Lá fora, o sol*. Parece que a influência do regionalismo na linguagem é mais pronunciada no início da trajetória literária de Romeu e vai sendo suavizado ao longo das suas obras.

Carro Doce é um romance que propõe uma crítica agrário-patriarcal sob a visão do camponês. O final do livro representa o início da organização das Ligas Camponesas. Garrafa e os seus companheiros mobilizam-se para uma greve na usina Maravilha e para uma Concentração do 1º de maio. E nas suas movimentações políticas, o personagem passa por uma mudança interna e externamente. Ele para de beber, abandona as roupas *de carioca* e veste a *camisa da luta*, e passa a usar o seu nome de batismo, Severino Leôncio. Torna-se o chefe da sede da Liga Camponesa em Maguari e passa a trabalhar na sensibilização popular de outros camponeses (Carvalho, 1986, p. 130)

Ao final do livro, o líder sindical Arlindo Teixeira é retratado como o primeiro mártir da região e a menção a um dos motivos da existência da Liga surge também tardiamente no livro. A referência à reforma agrária é feita faltando apenas três páginas para o final:

Suas previsões, dias depois, mostraram-se corretas, João Pessoa nunca vira em suas ruas tanta ebulição e entusiasmo partindo de uma classe que vivera, por tradição, submissa e calada. Caminhões vindos de toda parte tomaram a Lagoa, o Mercado Central, a Avenida Getúlio Vargas. Faixas, cartazes e chapéus de palha formavam uma massa compacta que ocupou toda a praça, sem sobrar espaço para nada. No palanque, professores, estudantes, líderes sindicais do Ciclo Operário, da Ceplar, se revezavam historiando a Liga Camponesa, elevando

seus feitos, conclamando a uma aliança de estudantes, operários e camponeses, denunciando os matadores de Arlindo Teixeira primeiro mártir que tombava pela grande causa: a Reforma Agrária. (Carvalho, 1986, p. 142).

O romance termina com a Concentração do 1º de maio. Juntos, os camponeses evocam um sentimento de esperança ao gritarem uma palavra de ordem: “Viva a Liga Camponesa!”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisar um romance, seja de maneira direta ou indireta, equivale a traçar um mapa de leitura ou releitura, delineando os caminhos a serem traçados na exploração de um texto. Uma frase marcante, que possivelmente reflete um dos principais motivos que levaram Romeu de Carvalho a escrever *Carro Doce*, é quando Ribeiro (2020, p. 174) conclui, em sua tese, que a literatura, como uma ferramenta de expressão, permite a criação de existências e realidades. Com este romance, o autor trouxe para a ficção uma perspectiva sobre o trabalhador canavieiro sindicalista que havia sido negligenciada na história da literatura.

Almeida (1980) postula uma dualidade na concepção do Nordeste, distinguindo entre um Nordeste Maior e um Nordeste Menor. O Nordeste Maior é caracterizado pela representação tradicionalista e saudosista, repleta de símbolos que foram historicamente associados à região desde a sua origem. Por outro lado, o Nordeste Menor propõe uma epistemologia que desafia essa interpretação dominante, rompendo com o ecossistema hermenêutico que historicamente concebeu a região através dos estereótipos da seca, da fome, da miséria e da violência, os quais perpetuaram uma estética de preconceito, especialmente na escrita literária canônica (Almeida, 1980, p. 153). O autor argumenta que o “regionalismo, enquanto movimento estético, elaborou romances que podem ter

estreitado a visão para esse Nordeste Menor” (Almeida, 1980, p. 60). No entanto, talvez, essa nomenclatura de Maior e Menor não seja muito didática para se trabalhar uma mudança. Sendo assim, outro termo que ele usou parece mais propositivo, que é o de “Desinventar o Nordeste” (Almeida, 1980, p. 125).

Só que Romeu de Carvalho não *desinventa*. Por mais que ele traga uma realidade campesina pouco explorada na literatura brasileira, e que dentro dessa realidade existe um problema coletivo e não individual, ainda mantém diversas imagens representativas daquele Nordeste Maior. Vale lembrar que *Carro Doce* foi publicado por Romeu de Carvalho em 1986, portanto uma obra do final do século XX, mas que ainda reporta a uma espacialidade e caracterização nordestina numa perspectiva meramente essencialista de se reportar a uma literatura do começo do século, que teve a sua fase concluída em 1945, a literatura da Geração de Trinta.

Porém, o fato de ter a Geração de 1930 como limite final do regionalismo não significa o término de uma maneira de pensar (Almeida, 1980, p. 15). Essa reflexão retoma ao conceito de que “o regionalismo possui *fôlego de gato*”, expressão de José Carlos Garbuglio, que Ligia Chiappini retoma, para justificar que a persistência do fenômeno regionalista não é exclusividade do Brasil, nem ocorre num momento específico (Chiappini, 1995, p. 153). É uma tendência que aparece, desaparece e ressurge na literatura.

A questão que parece insurgir é: que representação de Nordeste a literatura brasileira precisa? Será que remeter a uma época com saudosismo, fundamentando numa tradição inventada é relevante para construir uma perspectiva mais ampla da região?

Em *Carro Doce*, como foi abordado, ocorreu uma preocupação linguística em regionalizar e localizar a história num território onde a natureza não é motivo de opressão e sofrimento, mas uma solução, quase uma bênção, por não existir a seca. Ribeiro (2020) observa que literatos, cineastas, intelectuais, dramaturgos e outros tendem frequentemente a destacar o Nordeste na dualidade impedida pela força da natureza, como se esta fosse a única responsável

pela opressão sobre o povo nordestino, ignorando muitas vezes o papel ainda mais significativo do poder político e econômico. A natureza, na visão destes *idealizadores de Nordeste*, é a responsável por amenizar ou agravar a miséria, visto que é ela que expulsa o sertanejo da sua terra.

Em *Carro Doce*, essa consciência de opressão pela natureza não é evidenciada pelo olhar das personagens. Primeiro, porque a seca não é uma realidade tão preocupante para a região da zona da mata, onde os canaviais existiram e persistem até hoje. Segundo, porque as famílias rurais retratadas nesta obra possuem uma consciência camponesa, identificando-se como elementos da própria natureza e mantendo uma conexão profunda com ela. À medida que desenvolvem uma consciência de classe e percebem-se como sujeitos oprimidos na sociedade, esses indivíduos têm clareza sobre quem são os responsáveis pela opressão.

Para Almeida (1981, p. 19), o conceito de regionalismo implica necessariamente coordenadas culturais e geográficas. Dessa forma, para contar a história das Ligas Camponesas de maneira fidedigna, Romeu teria que localizar personagens e ação narrativa na região canavieira, onde ocorreu. No entanto, a questão reside no uso da simbologia de uma tradição, memória e saudosismo já desgastados na literatura.

Talvez esses recursos foram utilizados pelo escritor porque ele possuía um compromisso historiográfico de militante, além da sua cosmovisão fundada no local do seu começo de vida, a usina. Rocha e Fernandes (2017, p. 173), em entrevista com o autor, denominam a sua obra como pertencente a um “Novo Regionalismo”, porque há uma forte carga político-ideológica de defesa dos oprimidos. O escritor, que revelou ser parente de Augusto dos Anjos, disse sentir a extensão da dependência dos trabalhadores do campo aos engenhos da região e, com isso, percebia a sujeição secular da qual eles eram vítimas.

Essa subordinação foi construída em *Carro Doce* na figura de um herói social, Garrafa, que após passar por sua trajetória de

transformação e conscientização, apropria-se do seu lugar social e passa a contribuir na transformação do *status quo* daquele grupo de trabalhadores canavieiros. A subordinação da mulher, ainda que elas fossem lideranças na militância, foi outra imagem que o romance demonstrou.

Além desse apagamento da força da mulher na luta, no romance houve uma redução da violência real contra as Ligas Camponesas. A realidade canavieira no início do século XX foi tratada por José Lins de maneira lírica e sentimental. Em *Carro Doce*, a realidade parece também ter sido maquiada. Pela história das Ligas Camponesas, sabemos que elas foram um movimento que sofreu muita represália e violência institucional. No livro, essa violência é abrandada possivelmente porque, como argumentado anteriormente, pode ter sido pensado para um trabalho de base.

Carro Doce é um romance que dialoga com a tradição do romance de 1930, trazendo a ideia da descrença, mas diferencia-se por terminar com um tom esperançoso, no que se refere à construção das Ligas Camponesas.

As análises em *Carro Doce* podem ser ampliadas para outras perspectivas de leitura. Um desses novos olhares poderia ser a relação desses camponeses com a natureza. Conforme Ribeiro (2020, p. 53), no Nordeste nunca teve um tipo de solo único, uma cultura agrícola única, ou uma fauna e flora únicas, e “o modo de falar, de nomear comidas, de promover a arte e as festas populares sempre foram diversificadas, sempre apresentaram conexões a partir das multiplicidades e não da homogeneização”.

A natureza, em *Carro Doce*, atua na constituição de identidade do camponês quando este se orienta por ela: “Xanana aberta! Sinal de que passou das nove” (Carvalho, 1986, p. 38); ou quando possui uma relação íntima com a flora local: “A sonsa da malícia, melindrosa, esperava a vez toda fechada como quem estava com as mãos no jeito de rezar” (Carvalho, 1986, p.19); ou referenciada com estratégias camponesas, como a de guardar sementes crioulas: “Rumas de inhame, latas de querosene cheias de fava, milho, feijão

e arroz — bem vedadas como cera de arapuá” (Carvalho, 1986, p. 104); e mesmo na consciência crítica de observar os impactos do latifúndio: “Ladeira acima e ladeira abaixo, o canavial do Carro Doce crescera invadindo capoeiras, carrascos, matagais; devastando fruteiras e roçados.” (Carvalho, 1986, p. 17).

REFERÊNCIAS

ALBURQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5.^a ed. São Paulo: Cortez, 2018, 376 p.

ALBURQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *Nordestino: uma invenção do falo; uma História do gênero masculino (Nordeste-1920/1940)*. 2.^a ed. São Paulo: Intermeios, 2013, 254 p.

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no nordeste brasileiro (1857-1945)*. 1.^a ed. Rio de Janeiro: Achiamé, 1980, 279 p.

ARRUDA, Paula; SOARES, João Gabriel. Caso Margarida Maria Alves: uma demonstração do desafio brasileiro à proteção multinível de direitos humanos. *Revista do Direito*, Santa Cruz do Sul, v. 3, n. 56, 2018, p. 45-65.

BERNARDES, Denis de Mendonça. Notas sobre a formação social do Nordeste. *Lua nova*, São Paulo, s/v, n. 71, p. 41-79, 2007.

BICALHO, Poliene Soares dos Santos. Indigenismo e indianismo: uma proposta de estudo comparado entre Brasil e Bolívia. *Em Tempo de Histórias*, Brasília, v. 1, n.13, 2008, p. 187-200.

BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. *Relatório: textos temáticos / Comissão Nacional da Verdade*. Brasília: CNV, v. 2, 2014. 416 p.

CARVALHO, Romeu de. *Carro Doce: o romance das Ligas Camponesas*. 1.^a ed. Rio de Janeiro: Editoria Anima Produções Artísticas e Culturais Ltda., 1986, 147 p.

CHIAPPINI, Ligia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 153-159, 1995. Disponível em: <http://virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1989/1128>. Acesso em: 04 jan 2024.

CONSELHO REGIONAL DE MEDICINA DO ESTADO DA PARAÍBA (CRM-PB). 2012. 1 vídeo (20 min 22 s). Memória da Med. PB (DVD 18) – Dr. Romeu Fernandes de Carvalho. Entrevista concedida ao CRM-PB em 05 ago 2011. Disponível em: <https://youtu.be/UFp8TOLWsd4?si=UZVNm4k5GQI135gJ>. Acesso em: 12 out 2023.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 8.^a ed. Rio de Janeiro: Global, v. 3, 2023, 376 p.

MARTINS, José de Souza. *O cativo da terra*. 9.^a ed. São Paulo: Contexto, 2010,

PEREIRA, Antonio Alberto. *Educação do Campo e Movimentos Sociais*. Cadernos de Licenciatura em Ciências Agrárias. Bananeiras: Editora Universitária UFPB, v. 7, 2011, 82 p.

RIBEIRO, Johniere Alves. *Nordestes para além do Nordeste: por uma nova narrativa literária*. Orientador: Luciano Barbosa Justino. 2020. 184 f. Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade) – Centro de Educação, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2020.

ROCHA, Washington; Fernandes, Telma Dias. Romeu de Carvalho. In: ROCHA, Washington; FERNANDES, Telma Dias (Org.). *O ano que ficou: 1968 – memórias afetivas*. 1.^a ed. João Pessoa: Mídia Gráfica e Editora, 2017, p. 172-178.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. Romeu de Carvalho. In: SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Dicionário Literário da Paraíba*. 1.^a ed. João Pessoa: A União Editora, 1994, 214 p.

WELCH, Clifford Andrew. Movimento sociais no campo até o golpe militar de 1964: a literatura sobre as lutas e resistências dos trabalhadores do campo do século XX. *Lutas & Resistências*, Londrina, v. 1, n. 1, p. 60-75, 2006.

XAVIER, Wilson José Félix. *As práticas educativas da Liga Camponesa de Sapé: memórias de uma luta no interior da Paraíba (1958-1964)*. Orientadora: Cláudia Engler Cury. 2010. 244 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Centro de Educação, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2010.

Capítulo 12

“LUGAR DE MULHER É NA LUTA”: AS IMAGENS DE MULHER NO ROMANCE *CARRO DOCE*, DE ROMEU DE CARVALHO

Izabela Cristina de Lima Silva

INTRODUÇÃO

Historicamente, a imagem de mulher na literatura foi banhada por estereótipos relacionados a um conceito fixo de feminilidade. Sendo a mulher uma *fonte de inspiração* literária para os escritores homens, não é incomum lermos textos em que ela é vislumbrada sob o olhar masculino, ou seja, não sendo detentora de uma voz e narrativa próprias. No que se refere à mulher sertaneja, presente, sobretudo, em obras regionalistas, não faltam estereótipos para catalogar as figuras femininas: a sofrida, a dona do lar, a *mulher-macho*, a batalhadora, a devota, a assanhada.

À revelia dos estereótipos, este capítulo não ambiciona refletir acerca de uma definição cristalizada de mulher sertaneja, mas sim pensar em um entrelaçamento de imagens, demonstrando, ao contrário, que a sertaneja é também multifacetada. Mulheres muitas, distintas, dotadas da contradição inerente ao ser humano e, portanto, do ser mulher. Nesse sentido, Dalcastagnè (2010) afirma:

Quando falamos em ser mulher é preciso lembrar que a condição feminina é sempre plural. Se é legítimo entender que as mulheres formam um grupo social específico, na medida

em que a diferença estrutura experiências, expectativas, constrangimentos e trajetórias sociais, por outro lado a vivência feminina não é una. Variáveis como raça, classe ou orientação sexual, entre outras, contribuem para gerar diferenciações importantes nas posições sociais das mulheres — e elas, ao fazer suas próprias escolhas, ao aderir ao conjunto de crenças e valores diversos, vão também perceber-se no mundo de maneiras diferenciadas. (Dalcastagnè, 2010, p. 41)

Nesse viés, a vivência *sertaneja* configura-se também em um grupo social específico de mulheres que vivenciam, em grande parte, situações e estruturas similares, mas que não as encerram em uma única categoria de forma simplória. Assim, no nosso século XXI, as discussões feministas relacionadas às mulheridades demonstraram que as mulheres devem ser livres para assumir os papéis que queiram, tendo voz e locais próprios. Entretanto, tais discussões não alcançaram a obra de Romeu de Carvalho, *Carro Doce: o romance das Ligas Camponesas*, publicada em 1986. Na verdade, uma das temáticas centrais do livro, enfatizada inclusive em seu subtítulo, é o enfoque no mais importante movimento social camponês organizado pelo povo brasileiro na década de 60: as Ligas Camponesas.

Nesse viés, pensemos nas discussões do livro *A invenção do Nordeste e outras artes*, de Albuquerque Júnior (2011), em que ele reflete a *descoberta* de um outro Nordeste, na década de 30, onde há um enfoque nas denúncias das misérias vivenciadas e discursos ligados à revolta popular. Embora *Carro Doce* não se encaixe na temporalidade descrita por Albuquerque Júnior, há no romance de Romeu de Carvalho claras influências desses *roteiros de revolução*:

A imagem e o texto do Nordeste passam a ser elaborados a partir de uma estratégia que visava denunciar a miséria de suas camadas

populares, as injustiças sociais a que estavam submetidas e, ao mesmo tempo, resgatam as práticas e discursos de revolta popular ocorridos neste espaço (Albuquerque Júnior, 2011, p. 208).

Assim, em *Carro Doce* vemos claramente esse discurso descrito por Albuquerque Júnior (2011) no que tange à luta popular pela sindicalização, enfatizado ainda pelo prefácio de Francisco Julião (1986): “‘Carro Doce’ retoma e dá sequência ao romance nortestino que mostra a outra cara da moeda da nossa existência agrária.” Desse modo, é evidente que *Carro Doce* é um romance transgressor, por representar os ideais de revolução dos camponeses, entretanto nos leva a refletir qual o lugar das mulheres nesse contexto de luta.

Ora, *Carro Doce* é um romance predominantemente masculino. O ponto de vista, os sentimentos e as lutas são todos do homem. Isso se potencializa, também, no fato de que o número de personagens homens é quase o quádruplo do total de personagens femininas: em *Carro Doce* temos 67 personagens homens e apenas 16 personagens mulheres. A discrepância numérica revela que as mulheres, no romance, estão na verdade como pano de fundo de uma história que não as pertence, muito embora a luta agrária seja de todos como explicita a frase do movimento da Marcha das Margaridas¹: “Lugar de mulher é na luta”.

Ademais, para refletir acerca das imagens de mulher na narrativa, se faz necessário apresentar o enredo do livro: *Carro Doce* é o nome do engenho onde se passa grande parte da história, local de trabalho em que transitam os personagens Garrafa, Cabo Velho e Massá, por exemplo. Garrafa, personagem principal, fora casado com Adélia e juntos tiveram um filho. Após mais uma briga do casal,

1 A Marcha das Margaridas é uma manifestação de mulheres trabalhadoras rurais de todo o Brasil, em prol de direitos sociais e contra a violência contra as mulheres do campo e da floresta. O evento tem-se realizado a cada quatro anos, desde 2000, na Esplanada dos Ministérios, em Brasília. Fonte: www.marchadasmargaridas.org.br/

motivada principalmente pelo consumo exacerbado de cachaça por Garrafa, a mulher o expulsa de casa. Assim, o homem decide buscar uma melhor qualidade de vida no Rio de Janeiro, objetivando também vingar-se da mulher.

Desse modo, como é comum nas histórias de nordestinos que buscam uma *vida melhor* no Sudeste, Garrafa se arrepende de deixar sua terra, chegando inclusive a viver na rua. Assim, decide voltar, controlando seu vício na cachaça, compra vestimentas novas e consegue retornar ao Carro Doce. Já em terras nordestinas, Garrafa conhece Massá, assim descrita:

Massá acabava de arrumar o presépio do Senhor Menino. Das curvas pronunciadas de seu corpo, famosas em toda a redondeza e com admiradores assíduos que venciam léguas para vê-la, destacavam-se os dois seios pontiagudos e saltitantes que mexiam com o vestido de chita e concentravam toda atenção dos que estavam em volta. Lá das bananeiras, Otaviano, atento, murmulhava desabafo: “Mordia!... mordia todinha da cabeça aos pés...” (Carvalho, 1986, p. 44).

Através desta citação, nota-se que Massá é descrita de maneira fortemente sexualizada e, portanto, estereotipada, visto que ocupa, nesse momento da narrativa, o lugar da mulher *fogosa*: “A menina chega se derramava toda feito manteiga do sertão” (Carvalho, 1986, p. 50). Ou seja, Massá era uma mulher jovem desejada e também provida de desejo, desse modo, há o envolvimento dela com Garrafa: a menina sai de casa para colher fava e eles encontram-se, entretanto são vistos e Massá é exposta em Carro Doce, sendo expulsa de casa por seu pai: “— Agora tu me dá essa qualidade de pagamento: vira puta! Se entregando aos homens do canavial. Tá certo uma coisa dessa? Diga, tá certo isso? Hem vadia, hem sem-vergonha?” (Carvalho, 1986, p. 97). Nesse momento do romance, o

enredo se concentra não em Massá, mas na sua honra e dignidade sendo invalidadas por um homem, seu pai.

Ainda por conta da *dignidade* de Massá, Cambão (também apaixonado pela moça) procura luta de morte com Garrafa, que acaba o ferindo gravemente e fugindo do local para a casa de sua irmã, Justina, na fazenda Miriri. Nesse novo local, Garrafa conhece as Ligas Camponesas e se compreende enquanto oprimido pelo senhor de engenho, desejando assim fazer parte daquela luta.

Durante o desenrolar de acontecimentos, muitos outros personagens surgem e se distanciam, alguns com mais destaque, a exemplo de Cabo Velho, e outros com menos. Sem dúvidas, Massá é a personagem feminina que tem mais evidência na narrativa, entretanto há muitas outras com espaço para reflexão, principalmente no que tange à análise acerca das imagens de mulher em *Carro Doce* e dos estereótipos associados à mulher sertaneja. Nesse sentido, este capítulo se interessa nestas nuances, além de refletir sobre o lugar das mulheres nas Ligas Camponesas, tema central do romance supracitado.

DA SUBSERVIENTE À MULHER-MACHO: REPRESENTAÇÕES DA MULHER SERTANEJA EM CARRO DOCE

A imagem da mulher na literatura, sobretudo das que transitam em terras nordestinas, sempre esteve interligada às regras patriarcais e ancorada em códigos morais bastante delimitados: aquelas que estão solteiras encontram-se sob as ordens do pai; já as mulheres casadas vivem na incumbência do marido e de seus filhos, ou seja, a figura do homem continuamente num lugar de controle sob os corpos e mentes das mulheres. Assim, considerando que as representações literárias são, em certa medida, um reflexo social, como afirma Cândido (2016, p. 28): “literatura é também um produto social, exprimindo condições de cada civilização em que ocorre”, há um destaque para a localidade do Nordeste,

visto que o signo do *cabra-macho* e a *cultura da honra* têm grande apelo na região:

Reiterando a imagem deste local rude, áspero e violento, estruturou-se a identidade do homem sertanejo. Internalizando inteiramente as características da terra, esse homem se tornou hostil, árido e seco. A violência se transformou em um forte constituinte da sua subjetividade, forjada diante de uma situação sociopolítica específica, baseada e perpetuada pelos princípios do patriarcado. Ainda hoje se perpetua a imagem que a violência é um componente desse local, como uma característica do próprio sertanejo, e um dos elementos que compo-riam os atributos da masculinidade na região (Souza, 2020, p. 12).

Em *Carro Doce*, muitos dos personagens masculinos representam este estereótipo do *cabra-macho*, a exemplo do supracitado pai de Massá que, para manter a *honra* da família, a expulsa de casa: “em casa não quero mais essa cachorra vadia” (Carvalho, 1986, p. 98). Do mesmo modo, muitas mulheres, infelizmente, ocupam o lugar de submissas a seus genitores ou maridos. No romance há muitas mulheres sem nome, sendo descritas apenas como *a esposa de Fulano*, estas sempre encerradas em casa exercendo a profissão do cuidado: “– Muitas das vezes volto no primeiro cantar do galo, pra acudir a veinha que ainda teve que ficar metida nos panos de bunda da meninada” (Carvalho, 1986, p. 42). Neste trecho, seu Santo explica que não perde uma Lapinha de Bá (festa cultural da região), pois “é só onde arranjo com que me distrair e desaparecer do pesado.” (Carvalho, 1986, p. 42), entretanto sua esposa não tem o mesmo direito ao lazer e o seu cansaço não é levado em consideração, como se vê também nesse outro trecho que narra o personagem Cabo-Velho:

Tomava chegada em casa descatebado, cheio de pêlo espetando o corpo tal qual montaria de vaqueiro e esperançoso de aproveitar

um taquinho de descanso no abrigo da casa, quando lá vinha o diabo da mulher com mania de se esgoelar, mal comparado ver a matraca da igreja nos sacramentos da Semana Santa (Carvalho, 1986, p. 60).

Na citação, narra-se a chegada de Cabo-Velho em casa após um fadigado dia de trabalho. No trecho completo, o leitor tem contato com detalhes do trabalho que ele exerce e dos sentimentos que seu corpo carrega, entretanto, a mulher, que passou o dia em casa e que também tem queixas e fadigas, é descrita apenas como aquela que tem “mania de se esgoelar”, como se suas reclamações não fossem tão válidas quanto as de seu marido, visto que ela também exerce uma função integral. Em *Um teto todo seu*, Wirgínia Woolf disserta acerca do trabalho da maternidade, mostrando o quanto ele é limitador e encarcerador para as mulheres:

Fazer fortuna e ter treze filhos... nenhum ser humano suportaria isso. Examinemos os fatos, dissemos. Primeiro são os 9 meses antes de o bebê nascer. Então o bebê nasce. Há então três ou quatro meses gastos na alimentação do bebê. Depois que o bebê é amamentado, há sem dúvida uns cinco anos gastos em brincadeiras com o bebê (Woolf, 2014, p. 28).

Além de tais cuidados com os filhos, as mulheres também são encarregadas de prestar cuidados integrais aos maridos, a exemplo da própria esposa de Cabo-Velho, Mariinha. Em suas poucas passagens no romance, ela está continuamente dedicando-se a cuidar de seu marido:

[...] chega Mariinha com uma trouxa debaixo do braço. Dentro vinha um prato fundo de alumínio cheio de feijão [...], que ela fizera com toda dedicação e preferia vir trazê-lo pessoalmente,

por via de tentar convencê-lo a manejar um pouco a pisada de tanta cachaça que vinha tomando (Carvalho, 1986, p. 69).

Cuidado, zelo e dedicação são as palavras-chave quando se trata da personagem Mariinha, continuamente direcionando-as a Cabo-Velho, que ora está embriagado, ora está adoentado e necessitando de sua atenção: “quando inflamara o pé num espinho de juá, e ela, com todo o zelo a fazer compressas, limpar com água morna e jogar o pozinho milagroso até ganhar a cura” (Carvalho, 1986, p. 70). Sendo assim, percebe-se que estas mulheres têm local no romance predominantemente para aparar a figura do homem, mas não para ocupar um lugar próprio e contar sua história individual. Um outro exemplo de personagem que ocupa esse local é Justina, irmã de Garrafa:

— Chega pra cá, Justina! Deixa de tanto vaivém, mulher! Oxente!

Feliz em observar, ali reunidos, os filhos, o marido e o irmão, ela sequer pensara em pôr uma colher de comida na boca. Surpreende-se com o chamado e entabola desculpa amarela:

— Chego já, menino, virge! — Na hora da comida não fazia distinção: via todas as crianças a depender de seus cuidados de mãe. — Deixa eu preparar um molhinho de malagueta pra nós (Carvalho, 1986, p. 104-105).

A subserviência da personagem Justina, no romance, é tão voraz que ela se esquece até de si mesma, tendo em vista a sua disposição exacerbada no servir. Aqui, ela ultrapassa o cuidado dos filhos e marido e o estende ao irmão, também homem adulto. No entanto, “via todos como crianças a depender de seus cuidados de mãe”, ou seja, por esse ponto de vista, os homens nunca crescem e se tornam independentes, visto que sempre precisam dos cuidados

incessantes de uma mulher: outrora a mãe e, após o casamento, a esposa.

No que se refere à temática central do romance, a luta das Ligas Camponesas, a mulher aparece de forma passiva, sendo encarregada mais de uma vez de prover o lar e os filhos. Em uma das passagens mais emblemáticas, quando Garrafa vai à sua primeira grande Concentração para ouvir discursos acerca das Ligas Camponesas, as mulheres apenas observam de longe, dos terreiros, os homens passando em direção ao local de encontro: “Mulheres e meninos punham-se nos terreiros acenando aos parentes e conhecidos que passavam” (Carvalho, 1986, p. 107).

Essa falta de um olhar sensível para o trabalho de cuidado exercido pelas mulheres na narrativa se deve ao fato de que o romance esmiúça somente o ponto de vista e a vivência sofrida do homem; enquanto as mulheres aparecem, predominantemente, como pano de fundo da história que está sendo contada. Além disso, essa imagem de mulher passiva às movimentações das Ligas Camponesas não reflete a realidade das lutas e lideranças femininas da agricultura familiar na Paraíba, a exemplo de mulheres como Elizabeth Teixeira e Margarida Maria Alves que, no plano da História, atuaram ativamente nas Ligas Camponesas. Ademais, nos subtópicos a seguir, trataremos especificamente de mais algumas personagens femininas no romance e os estereótipos que estão atrelados a elas.

A MULHER DE GÊNIO FORTE EM CARRO DOCE

Embora a narrativa de Romeu de Carvalho recorra repetidamente ao estereótipo da mulher subserviente, ela consegue, mesmo que de maneira limitada, demonstrar uma gama de personalidades femininas para além da mulher que tem seu espaço restringido às paredes de sua casa. Um exemplo de comportamento feminino que está fora dessa curva de submissão é descrito por Gallas (2021) da seguinte maneira: “as mulheres masculinizadas parecem rejeitar a condição de dependência e submissão aos homens; rejeitam

a fragilidade e a fraqueza que lhe são atribuídas como características inerentes: são fortes, desprendidas, antipáticas, indomáveis, livres, poderosas” (p. 40). Nesse viés, em *Carro Doce*, pode-se citar a comerciante Rosa Mariano:

De sua barraca, com vendagem de aguardente e guisados, Rosa Mariano esbravejava. Uma corja de vadios, pança e juízo cheios, afastava-se cabreira, quando, com pressa, ela fizera atalho: que ninguém saísse, ninguém saísse porque faltava dinheiro no que lhe fora pago! Alguém tentava fazê-la de besta e aquilo não podia continuar assim... de jeito nenhum! Mais de uma vez já vinha notando diferença nos seus apurados e agora precisava botar as coisas em panos limpos de uma vez por todas (Carvalho, 1986, p. 13-14).

Rosa Mariano representa na narrativa a imagem da *mulher-macho*, visto que ela ocupa um ambiente predominantemente masculino, uma espécie de bar, e para conseguir exercer seu trabalho em meio aos homens, considera necessário adotar um comportamento tido como agressivo e comumente associado aos homens, pois ela esbraveja, cobra o que lhe devem, faz atalho no caminho: “nada consegue abater o ânimo da gorda comerciante que, bufando e transpirando, permanecia irredutível, chamando já atenção de alguns curiosos” (Carvalho, 1986, p. 14).

A comerciante, assim como muitos outros personagens no romance, aparece rapidamente na narrativa e logo some, dando espaço para o enredo principal que está sendo tecido. No entanto, considero nesta análise observar os detalhes, especialmente das personagens femininas, tão escassas em *Carro Doce*. Rosa Mariano é a primeira mulher a surgir na narrativa e, embora represente uma figura que se posiciona, sua postura é rara no texto, pois o único outro exemplo de mulher veemente é a personagem Adélia Pereira, descrita como “mulher de gênio forte” (Carvalho, 1986, p. 21).

Adélia é a primeira esposa de Garrafa, casaram-se ainda jovens, mas conviveram pouco tempo. Ademais, a narrativa a coloca como uma espécie de vilã por não ser uma doce esposa que firma seu casamento apesar de tudo: “Daí por diante os desentendimentos tornaram-se frequentes. Adélia botava as unhas de fora e as cachacas do marido passaram a ser alvo de suas arremetidas (Carvalho, 1986, p. 22). Ou seja, embora Garrafa fosse assumidamente viciado na bebida e, por isso, não conseguisse prover a casa (afinal a mulher não poderia trabalhar devido à maternidade e o costume do local e época era que o homem fosse o provedor do lar), Adélia é descrita como culpada por seu *gênio forte*.

Certo dia, ela, agarrada a um panavueiro, obrigou a desaparecer em definitivo de sua vida, sem, contudo, deixar de soltar uma praga atroz, resumindo todo o rancor pelo companheiro que tanto ainda lhe devotava: ganhasse o mundo, desaparecesse de sua vida que não queria nem saber de notícias suas — e batia nos peitos — porque ele nunca haveria de possuir, que fosse, um guarda-chuva pra escapar o olho vivo do sol de meio-dia (Carvalho, 1986, p. 22).

Essa atitude de Adélia foi tomada após acontecimentos trágicos: o casal teve uma briga física, fazendo com que a mulher perdesse a segunda gestação recém iniciada e, após retornarem do hospital, ambos se ameaçaram de morte. No entanto, mesmo com erros tão graves cometidos por Garrafa, Adélia é responsabilizada pela separação, afinal *botava as unhas de fora*. Outrossim, a atitude da mulher de o expulsar de casa e jogar a praga foi o incentivo principal para que Garrafa decidisse pela mudança para o sudeste: “tomava um caminhão com destino ao Rio de Janeiro. Mostraria a ela se um dia não voltaria melhorado, bem de vida mesmo, fazendo-a se arrepender do mal que lhe desejou” (Carvalho, 1986, p. 22-23).

Sendo assim, pode-se afirmar que Adélia tem um papel essencial na narrativa, visto que ela incentiva a migração de Garrafa e, de certa forma, dita o desenrolar do enredo. Desse modo, tem-se a representação de uma mulher que tem voz e comanda os rumos da própria vida, pois não é ela quem é deixada pelo marido, mas o contrário. Inclusive, a maneira como ela se posiciona na separação reverbera tão fortemente em Garrafa que, nove anos depois, nos preparativos para retornar ao Carro Doce, lembra-se da praga voraz que ela o lançou:

Uma lembrança momentânea inquietou-lhe o espírito — tem guarda chuva não? — Tem sim. Levou-o a um armário onde, dentro de uma grande variedade, escolheu o mais vistoso com cabo de metal reluzente, cheio de floreios em alto relevo. Cuidando retirar resquícios de desuso, esfregou-o com força na camisa até que, surpreso, percebeu o brilho dourado da prótese recém colocada, surgindo como um pequenino astro solitário por trás de um riso largo, que traduzia bem aquela breve sensação de triunfo que experimentava (Carvalho, 1986, p. 25).

Durante todo o tempo que permaneceu no Rio de Janeiro, Garrafa não manteve contato com o seu filho, Prociانو, ou seja, há um abandono parental. Entretanto, ao retornar ao Carro Doce, ele acredita que Prociانو o receberá de braços abertos, o que não ocorre. Após ser desprezado pelo filho, Garrafa acredita que a culpa seja de sua ex-esposa, Adélia: “só esperando por esse dia, que não chegava, pra ver a alegria nos olhos de Prociانو... Taí, em que deu! Tudo peçonha daquela língua ferina, que só trabalha na feitoria de praga, mexerico e danação.” (Carvalho, 1986, p. 34-35).

Nesse ponto, vê-se mais uma vez a figura da mulher como culpada, ao passo que Garrafa não se responsabiliza em momento algum pelo afastamento do filho e sequer reflete acerca da criação

de Prociano que foi feita de forma unilateral pela mãe. Ao contrário, ele endossa a responsabilidade à Adélia, mesmo sumido por tantos anos sem propiciar nenhum tipo de auxílio ao filho que deixou em Carro Doce:

Avista Prociano e com o coração em festa, pensando abraça-lo, constatar se o cheiro de seus cabelos parecia-se ainda ao do pequerrucho que guardara na memória anos a fio, quando percebeu que ele, indiferente, esquivava-se!... — A miserável da Adélia tinha, enfim, conseguido o seu intento: o filho devotava-lhe desprezo!... (Carvalho, 1986, p. 39).

Adélia, descrita como *mulher de gênio forte*, de fato, o era. Embora na narrativa esta descrição seja feita de forma depreciativa, há nela uma grande força para conseguir se desvencilhar de um casamento fracassado e, assim, educar seu filho sozinha. No entanto, na totalidade do romance, ela é uma personagem secundária, visto que apenas aparece à sombra de seu ex-marido e carregando a alcunha de uma mulher rancorosa, como sua fala dá a entender nesse trecho:

— [...] Fez-se de leso e foi certinho na embroação da roupa branca, guarda-chuva de cabo lustroso — até chapéu e gravata. Veja só! Ainda mais gastando feito lorde na lapinha sem ganhar um tostão furado. Repito: pode enganar a todo mundo, mas a mim mesmo nunca! Bote sentido no que tou dizendo. Mais dias, menos dias, vão se alegrar de ver que tá na mesma miséria do cambiteiro mais lascado aqui do Carro Doce (Carvalho, 1986, p. 62-63).

Posturas transgressoras como estas de Adélia Pereira ou Rosa Mariano, que representam mulheres com opiniões próprias, são

raras no romance, visto que ele é composto majoritariamente por mulheres subservientes: Mariinha (esposa de Cabo Velho), Justina (Irmã de Garrafa), Joaquina (primeira esposa de Cabo Velho), e tantas outras mulheres sem nome e sem história, sendo continuamente associadas a um homem, seja o pai, um irmão ou o marido. Assim, o próximo subtópico se inclinará sobre a história de Massá e suas nuances.

“NÃO SE CONTINHA DENTRO DAS REGRAS CURTAS NO LUGAR”: SUBVERSÃO E ADEQUAÇÃO DA PERSONAGEM MASSÁ

Dentre todas as personagens femininas do romance, uma delas ocupa um local de destaque na narrativa: Massá. Descrita ainda como uma “menina [de] corpo harmonioso e sadio de mocinha verde, recém formada” (Carvalho, 1986, p. 92), Massá é o centro do interesse amoroso do protagonista do livro. Eles se conhecem logo após o retorno de Garrafa do Rio de Janeiro e o desejo entre ambos é mútuo e voraz. Massá é a contramestra da ala das pastoras, ou seja, ocupa um local de atenção através de sua dança. Assim, por meio da dança, Garrafa procura chamar atenção da moça:

Já com Massá presa pela cintura, Garrafa rodopiava no meio do copíá. Em seguida, vaidoso, procura demonstrar novos passos que aprendera na gafieira e ela acompanha, causando admiração. Na hora do breque ficava com os pés parados, remexendo o corpo num gingado malicioso e desconhecido por todos que lá estavam (Carvalho, 1986, p. 46).

Massá é descrita como uma moça curiosa e subversiva, que aprecia o novo, o diferente. Essas características são o suficiente para que o povo de Carro Doce a descreva como *fogosa* e por isso “que só se falava era do saimento dela pro lado de Garrafa.”

(Carvalho, 1986, p. 50). Ora, a mulher que se comporta de maneira diferente daquela que é considerada socialmente adequada é automaticamente vista de forma vulgar e sexualizada, assim como Massá: “– Essa cara lisa se amostrando aí feito vadia de ponta de rua! Pensa que o povo não bota reparo nessas qualidades demasiasdas de saimento e sem-vergonhice!” (Carvalho, 1986, p. 47).

Ademais, a figura de Garrafa, vestido de terno branco e gravata, e o samba de gafeira, ritmo popular em outra região, afloraram em Massá a curiosidade e o interesse por ele. Dessa forma, o homem se aproveita para estimular ainda mais a imagem do carioca, abusando de um sotaque forçado e no uso de gírias: “com um pouco de ginga no corpo, a língua puxando nos xis que começou sua fala; sabia que ela admirava sua figura de sulista e fazia questão de não desapontá-la.” (Carvalho, 1986, p. 71).

Ou seja, o fato de Massá se interessar por Garrafa devido a este comportamento do homem evidencia a personalidade da jovem mulher, visto que ela não se interessaria pelo comum, mas pelo distinto: “Chega Garrafa metido a malandro carioca, com dente de ouro e apresentado como estava, caiu logo no gosto da menina” (Carvalho, 1986, p. 95). De maneira oposta, Garrafa interessa-se por Massá por ela remeter a um local comum, ao passado: “Depois desse tempo todo, Massá fora a única mulher que o fizera reviver os tempos passados... Quem sabe?” (Carvalho, 1986, p. 88). De toda forma, Massá é descrita como inquieta devido às regras estabelecidas no lugar, que não comportavam seu espírito transgressor:

[...] já observara muito a menina Massá e sempre tivera a impressão de que ela mesmo não mais se continha dentro das regras curtas que existiam no lugar. No seu modo de andar, de dançar, nas mínimas coisas parecia existir sempre um tempero de impaciência e inconformação, como se todo o seu corpo, desabrochando e viçoso, vivesse inquieto denunciando atitudes que a diferenciavam muito de suas companheiras de folguedo (Carvalho, 1986, p. 95).

Tendo em vista que as outras personagens femininas do romance ocupam um local bastante reduzido na narrativa, com Massá, pela primeira vez, a trama passeia pelos pensamentos e sentimentos de uma mulher: “Preso pelo pai em casa ela lembrava-se de Garrafa com sua presença vistosa, seus passes novos de dança e estremecia de raiva toda vez que o pensamento passava perto de Cambão: [...] ‘Ah, meu padrinho! Nunca senti tanto abuso por uma criatura!’” (Carvalho, 1986, p. 48). Embora, aqui, Massá tenha algum destaque que as outras personagens não alcançaram, ainda assim, ela é associada a um homem, afinal os pensamentos dela se detêm somente nele.

Desse modo, os dois envolvem-se no romance e, após o encontro marcado na clareira do canavial, a notícia chega em Carro Doce: “– Descabaçaram Massá!” (Carvalho, 1986, p. 94). A narrativa regionalista evidencia a imagem da fofoca que se espalha rapidamente no local, fazendo com que Massá seja *falada* e humilhada, ao passo que Garrafa é exaltado e invejado pelos companheiros, “como todos do engenho, achava que no íntimo também gostaria de ter sido o protagonista daquela aventura” (Carvalho, 1986, p. 95).

Assim, o romance evidencia um conceito social cristalizado da virgindade feminina ser automaticamente associada à honra, ou seja, Massá, a partir desse momento, é considerada desonrada e, portanto, deixa de ser digna do contato com sua família, do teto de seu pai, que a expulsa de casa, e do respeito da comunidade. Acerca disto, Lúcia Miguel-Pereira (1950) reflete: “A honra feminina consistindo na virgindade das mulheres solteiras e na fidelidade das mulheres casadas, constituía um dos assuntos preferidos dos romances do final do século passado e início da década de 20.” (Miguel-Pereira, 1950, p. 54). Contudo, a narrativa de Romeu de Carvalho resgata a temática da honra feminina de forma ostensiva, visto que, num local público, há toda a exposição da vida sexual de Massá:

– Seu Garrafa, é verdade o que estou sabendo da parte de Zé de Memeu?

– É, sim senhor. Não nego a minha parte. Quero dizer somente que a menina não era mais moça... já tava ofendida.

Nesse instante, Massá vira todo o sangue fugir-lhe das veias. Seus problemas íntimos discutidos em público não lhe davam acanhamento. Mas uma revolta surda ia-se formando e via chegada a hora do desabafo para encerrar de uma vez por todas com aquela tormenta inquietante em que se encontrava. Seu pai, surpreso, a interpela:

– É verdade, Massá, o que esse seboso aí tá dizendo?

[...]

Massá, temendo uma discussão maior, e ansiosa por encerrar o bate-boca, interveio urgente:

– É verdade, sim. O primeiro não foi ele, foi Cambão e foi mais pelo meu querer.

[...]

Preparou-se para esmurra-la e ela, impassível não arredava um centímetro de onde estava (Carvalho, 1986, p. 96-97).

Indo de encontro às reações esperadas de uma jovem mulher sendo exposta como *desonrada* e *ofendida*, Massá manifesta mais uma vez sua personalidade transgressora, visto que não demonstrou medo ou vergonha com o julgamento de sua vida sexual. Pelo contrário, a moça assumiu seus atos, não expressando *acanhamento*, mas sim revolta diante do julgamento público ao qual estava sendo submetida. Desse modo, mesmo no momento em que estava prestes a sofrer agressão física de seu pai, Massá seguiu impassível e não se moveu, atestando uma imagem de mulher forte que se impõe diante de situações que a desqualificam. No entanto, esse

comportamento de Massá, para seu pai e o povo de Carro Doce, a caracterizaria como rebelde. Nesse sentido, Swain (2001) reflete:

Assim, no Ocidente, as representações das mulheres vêm sendo diabolizadas ou santificadas, e estas expressões compõem a noção de uma natureza sexuada selvagem, rebelde, má, cuja domesticação resultaria na imagem da “boa”, da “verdadeira” mulher. Os discursos fundadores destas “certezas” em torno do feminino vão de Aristóteles a Paulo de Tarso, passando por inumeráveis caminhos discursivos e temporalidades diversas, entre o medievo e a modernidade (Swain, 2001, p. 15-16).

Nesse sentido, em que a representação social da mulher tende a ser “domesticada” para encaixar-se nos padrões da “verdadeira mulher”, percebe-se, no decorrer do romance, que a imagem da jovem Massá rebelde e transgressora vai perdendo lugar na narrativa, dando espaço para uma “dona de casa respeitada” (Carvalho, 1986, p. 139). A mudança de personalidade de Massá ocorre mediante os próximos acontecimentos de sua vida: após ser expulsa de casa, ela vai morar com sua avó. Além disso, é abandonada também por Garrafa, que estava foragido. Entretanto, após alguns meses, ele retorna e ela rapidamente o perdoa, mesmo com toda a exposição e abandono sofridos.

Neste reencontro de Massá e Garrafa, ele também está transformado. A essa altura, o personagem já está engajado no movimento das Ligas Camponesas, o que acarretaria nele torna-se o líder de Carro Doce, com Massá ao seu lado. Tendo em vista que nas próprias Ligas, assim como em outros movimentos de agricultura familiar e camponesa, as mulheres ocupam e ocuparam um lugar de destaque, esperava-se de *Carro Doce* que Massá pudesse representar essa imagem da mulher de luta, entretanto, o romance frisa mais de uma vez a palavra *ajuda* quando trata dos atos de Massá nas Ligas Camponesas, ou seja, ela não ocupa uma função prática, apenas auxilia para que os homens as cumpram.

No momento da narrativa que Garrafa está nas ruas convidando o povo para uma grande Concentração acerca das ligas camponesas, Massá também recruta mulheres para participarem do momento, entretanto é assim que esse episódio é descrito: “Massá ajudava com frases de apoio, procurando convencer as mariazinhas que ia encontrando” (Carvalho, 1986, p. 127). Ou seja, Massá e Garrafa estão nas ruas fazendo o mesmo trabalho, mas os atos dela são narrados como *ajudas* e não como serviço em si. Além disso, as mulheres que ela está encontrando são descritas como “mariazinhas”, sendo o uso do diminutivo uma maneira de menosprezar, em certo nível, tais mulheres.

Além desse momento, o *ajudar* de Massá se repete quando estão nos preparativos para a inauguração da sede das Ligas Camponesas em Maguari²: “Massá era boa de escrita e leitura. Ajudaria no que fosse preciso” (Carvalho, 1986, p. 129). Ora, para que a sede funcionasse bem, seria imprescindível o trabalho de alguém com conhecimentos linguísticos, portanto, a função de Massá não era apenas de um auxílio, como dá-se a entender. Sendo assim, percebe-se que, embora a moça estivesse também engajada nas Ligas Camponesas, ela estava longe de ocupar um espaço de destaque ou liderança, porque o protagonismo era, na óptica do narrador, dos homens.

De toda forma, é inegável que Massá, dentre todas as personagens femininas do romance, ocupa um local maior de protagonismo. Embora esteja mergulhada em distintos estereótipos, sendo a figura da menina *fogosa*, que se transforma numa *dona de casa respeitada*, por meio de um processo que Swain chama de “domesticação [que] resultaria na imagem da ‘boa’, da ‘verdadeira’ mulher” (Swain, 1950, p. 16),

Uma ponta de inquietação tomou conta do espírito de Massá. Desta vez não queria se ausentar sem a benção do pai. Quando fora a Miriri tava certo, ele não cabia de desconfiança

2 Maguari é a cidade onde está localizado o engenho Carro Doce.

e mágoa. Mas agora não tinha vez pra isso. Sua vida corria certa; era dona de casa respeitada, trabalhadeira, além do mais, buchuda, esperando menino (Carvalho, 1986, p. 138-139).

Massá, a mulher que outrora fora descrita como aquela que “não mais se continha dentro das regras curtas que existiam no lugar” e que possuía “um tempero de impaciência e incorfomação”, transforma-se completamente no fim do romance, visto que agora se encaixou perfeitamente às regras sociais estabelecidas para as mulheres casadas e, além disso, necessita da benção de seu pai para seguir seu destino. Desse modo, embora Massá ocupe um pequeno espaço da luta pelas mulheres presentes nas Ligas Camponesas, ainda assim ela não representa a militância feminina das lutas rurais, já que, historicamente, muitas mulheres participaram ativamente do movimento, ocupando o lugar de protagonistas e não se circunscrevendo aos bastidores na luta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Lugar de mulher é na luta? De acordo com os movimentos rurais de agricultura familiar e camponesa, que tem como maior nome uma mulher, Margarida Maria Alves, a resposta é sim. Margarida foi uma mulher à frente do seu tempo, uma líder e grande representação da mulher do campo que, devido ao impacto da sua luta, foi assassinada. Entretanto, *Carro Doce: o romance das Ligas Camponesas*, não traz nenhuma representação de mulheres como Margarida, pois no romance há um forte apagamento da militância feminina.

Na narrativa, há a presença de 16 personagens femininas, enquanto o número de personagens masculinos é quase o quádruplo. Da mesma forma, os homens ocupam quatro vezes — ou mais — espaços de luta e representação. Além disso, ao passo que os personagens masculinos são múltiplos e plurais, as mulheres ainda

ocupam um local forte de subserviência e pacifismo. Embora haja personagens como Adélia Pereira e Massá, que estão fora da curva de submissão, ainda assim as representações são restritas a um modelo de mulher que está em conformidade com os códigos do patriarcado, portanto, são vítimas de apagamento.

Sendo assim, percebe-se a imagem da mulher sertaneja ainda banhada em estereótipos fixos, a exemplo da *mulher macho*, da mulher *fogosa* ou da dona do lar, sem grandes espaços para personagens plurais, com exceção de Massá, que não é cristalizada, pois navega em contradições próprias do ser humano. Sendo assim, essa personagem questiona um conceito fixo de feminilidade, no entanto, ela reproduz a ideia de que mulheres rebeldes devem ser domadas para que se alcance o conceito esperado da “dona de casa respeitada”.

REFERÊNCIAS

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

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. 9º ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2016.

CARVALHO, Romeu de. *Carro Doce: o romance das Ligas Camponesas*. Rio de Janeiro: Anima, 1986.

DALCASTAGNÈ, Regina. “Representações restritas”: a mulher no romance brasileiro contemporâneo. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (Orgs.). *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*. São Paulo: Editora Horizonte, 2010, p. 40-64.

GALLAS, Ana Kelma Cunha. *Mulher-macho, sim senhor: discutindo a ambiguidade de corpos e de gênero na Literatura Brasileira*.

Journal of Social Sciences, Humanities and Research in Education, v. MIGUEL-PEREIRA 4, n. 1, pp. 36-42, jan/jun, 2021.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Prosa e ficção*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1950.

SOUZA, Charles Vinicius Bezerra de. *Identidades masculina e sertaneja e sua relação com o sexismo e cultura da honra no sertão sergipano*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Sergipe, Sergipe, 2020.

SWAIN, Tania Navarro. *Feminismo e representações sociais: a invenção das mulheres nas revistas “femininas”*. História: Questões e Debates, Curitiba, n. 34, pp. 11-44, 2001.

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

Capítulo 13

TERRITÓRIO EM CONFLITO: IMAGENS DO NORDESTE NA OBRA *JOANA DOS SANTOS*, DE IVAN BICHARA

Cleiton da Silva Duarte Lira Nascimento
Antônio Carlos de Melo Magalhães

INTRODUÇÃO

A literatura reconhecida pela crítica como regionalista do Nordeste explora as imagens dos contextos das narrativas, dando destaque às suas potências. Entenda-se por *potências* todo o conglomerado de representações, discursos gestados sobre esse recorte geográfico, em que se fundou, por extensão, uma identidade genuína, atemporal, de um lugar que sempre parece ter existido (Albuquerque Júnior, 2011). Em função disso, algumas imagens podem, segundo a opinião do autor citado, criar estereótipos: “Ao optar pela tradição, pela defesa de um passado em crise, este discurso regionalista nordestino fez a opção pela miséria, pela paralisia” (Albuquerque Júnior, 2011, p. 90), desse modo, escritores/as, intelectuais e a estirpe política nordestina optaram por fundar uma identidade fincada numa terra adoecida, povo supersticioso, isto é, o Nordeste foi vendido como um refém que precisa ser salvo, salvo pelo sul e pelo sudeste.

O estudo realizado por Durval Muniz de Albuquerque Júnior em *A Invenção do Nordeste e outras artes*, não pretendeu apenas descrever ou sistematizar os estereótipos nordestinos, nem tampouco metodizar a diversidade de discursos sobre esse lugar utópico, mas também investigar as consequências, os efeitos após

essa invenção circunscrita no lucro, transformando o Nordeste em objeto da indústria cultural, maculando não apenas a terra, mas as pessoas, sob o brasão de uma identidade parálitica, adoecida por imagens defeituosas que constroem o Nordeste como uma figura imagético-discursiva (Albuquerque Júnior, 2011).

Ivan Bichara Sobreira, nascido em Cajazeiras, Paraíba, em 24 de maio de 1918, e falecido no Rio de Janeiro em 11 de junho de 1998, foi um político e escritor brasileiro. Formado na Faculdade de Direito do Recife, ele atuou como deputado estadual por duas legislaturas e, em 1955, foi eleito deputado federal. Além de sua carreira política, Bichara também se destacou como ensaísta literário. Entre suas obras, destaca-se o romance *Joana dos Santos*, que nos transporta para um período marcante da história brasileira, explorando os desafios e dilemas enfrentados pela protagonista durante a Revolução de 1930. Ele também fundou a cadeira número 6 (seis) da Academia Paraibana de Letras (APL), tendo como patrono Aristides Lobo.

Em vista disso, o objetivo geral deste trabalho é analisar as imagens do Nordeste presentes na obra *Joana dos Santos* (1995), de Ivan Bichara, buscando identificar de que modo as imagens do Nordeste¹ são construídas nessa obra, e como elas instituem os traços de uma identidade que se quer genuína, atemporal de um *ser nordestino*.

Metodologicamente, adotou-se uma abordagem qualitativa seguida de um tipo de pesquisa bibliográfica. Neste artigo, utilizaram-se os seguintes autores como aporte teórico-metodológico, a saber: Albuquerque Júnior (2011), Morais Brilhante et al. (2018), Varjão (2018), Hall (2006), Foucault (1979, 1987, 1996) entre outros.

1 As imagens do Nordeste que nos referimos aqui, dizem respeito aos estereótipos do cabra-macho, sacralização da mulher, povo hospitaleiro, seca, cangaço, ou seja, tudo aquilo pelo qual o Nordeste é conhecido e, sobretudo, vendido pela indústria midiática.

Este trabalho segue organizado, além da introdução, considerações finais e referências, em duas seções analíticas. Na primeira, realizar-se-á uma discussão em torno das imagens de nordeste (estereótipos) concentrados no espaço central da narrativa da obra *Joana dos Santos* (1995), de Ivan Bichara. Na segunda, discutir-se-á, de forma mais ampla, como a obra de Ivan Bichara utiliza a literatura, não como espaço de crítica a estruturas opressoras, vinculada a lutas sociais, mas esconde um desejo mais profundo: munir-se da literatura para ratificar os estereótipos nordestinos.

Claro, a perspectiva é acentuar alguns aspectos que corroboram a visão crítica em torno dos estereótipos, como forma de delimitação. De forma alguma, os autores do artigo defendem que a literatura seja confinada a ser lida exclusivamente como reunião de estereótipos, até porque, a literatura é sempre marcada por exceções que o texto guarda e que leituras futuras descobrirão.

TERRITÓRIO DA UTOPIA E OUTRAS REPRESENTAÇÕES DA VILA DO PIANCÓ COMO LUGAR DE CONFLITOS, CRISES E IDENTIDADES NA OBRA *JOANA DOS SANTOS*

Nesta seção, realizar-se-á uma discussão em torno das imagens do Nordeste concentradas no espaço central da narrativa da obra *Joana dos Santos*, de Ivan Bichara (1995). A partir do conceito de *Lugar Mítico* do geógrafo chinês Yi-Fu Tuan (1983), esse espaço será observado como um lugar de subjetividades, idealizações, representações, a fim de percebermos como os discursos moldam determinada realidade, dilatando-a e inserindo símbolos fazendo do Nordeste, fazendo do Vila do Piancó, lugar onde se passa o enredo do romance de Ivan Bichara, um espaço geográfico de fronteiras entre o real e o ficcional.

UM LUGAR MÍTICO

Joana dos Santos, personagem que dá título ao romance editado em 1995, escrito por Ivan Bichara, paraibano nascido em Cajazeiras, é protagonista de uma história vivida à época em que a Coluna Prestes percorreu durante dois anos (1925-1927) em torno de vinte e cinco mil quilômetros no território nacional. O livro nos transporta para um período marcante da história brasileira, explorando os desafios, aventuras e dilemas enfrentados por Joana em meio a essa jornada histórica.

Na obra, Joana dos Santos emerge como uma figura resiliente e corajosa, cuja vida se entrelaça com os eventos tumultuosos da Revolução de 1930. Ela é uma mulher à frente de seu tempo, desafiando as convenções sociais e lutando por justiça e liberdade. Através dos olhos de Joana, somos levados a cenários diversos: das vastas planícies do sertão nordestino aos agitados centros urbanos. A autenticidade de sua jornada e os relacionamentos que ela constrói com outros personagens enriquecem a narrativa.

O romance também aborda temas como amor, lealdade, resistência política e identidade, enquanto Joana enfrenta dilemas morais e se envolve em intrigas políticas. A escrita de Ivan Bichara se mostra relevante para a literatura regionalista nordestina, porque traduz os desafios enfrentados por aqueles que buscavam mudar o curso da história.

Em função disso, a utopia significa algo improvável de se realizar. Ainda que não se realize, subjaz o desejo. Assim, a vontade de utopia é a própria denúncia daquilo que constitui certo projeto individual direcionado à efetividade de uma vontade, de um discurso. Para além de eventos históricos que envolveram a *teatralização* do Vale do Piancó² como espaço geográfico situado no Nordeste

2 O Vale do Piancó, localizado no estado da Paraíba, Brasil, é uma região metropolitana composta por 17 municípios. Criada em 2012, abrange cidades como Piancó, Itaporanga, Coremas, e Curral Velho. Com uma rica cultura, belezas naturais e tradições locais, o Vale do Piancó é marcado por paisagens montanhosas e rios.

Paraibano na obra *Joana dos Santos*, de Ivan Bichara, há uma idealização do lugar, por extensão, uma paralisia na ótica de Albuquerque Júnior (2011), que atravessa uma concepção de realidade.

Por meio do conceito de Lugar Mítico, o geógrafo chinês Yi-fu Tuan explica, a partir do estudo dos efeitos de experiência entre sujeito e lugar, como nós utilizamos concepções míticas para criar a nossa realidade, algo que nos faz lembrar que realidade é sempre uma palavra que deveria ser escrita entre aspas. Noutras palavras, o lugar onde vivemos é atravessado por subjetividades, valores, crenças e formas heterogêneas de manifestação consciente ou inconsciente de narrativas fictícias (simbólicas) que agem dialeticamente com o real (Tuan, 1983). Assim, é possível olharmos para determinado espaço físico, considerando suas dimensões subjetivas, semióticas, portanto, discursivas. Desse modo,

De um lado, os rebeldes da *Coluna Prestes*, deixando, na Paraíba, para surpresa geral, as *marcas da violência*, com o fuzilamento em massa, no meio da rua de *Piancó*, do *padre Aristides Ferreira* e seus amigos; de outro lado, o terror dos cangaceiros, soltos pelo interior do Nordeste, aproveitando a tolerância da polícia ou do governo, este imaginando que poderia contar com os bandidos para a luta contra os ‘revoltosos’. E, envolvendo esse quadro sinistro, o isolamento das populações pela falta de estradas (Sobreira, 1995, p. 103, grifos nossos).

Piancó, um dos municípios da região, possui 16.039 habitantes e é conhecido por sua arquitetura e história, incluindo sua participação na Coluna Prestes e o tombamento do corpo do bandeirante Domingos Jorge Velho. A cidade também é sede da 7ª Gerência Regional de Saúde. Suas coordenadas geográficas são Latitude 7° 11' 52" S e Longitude 37° 55' 44" O, com uma altitude de 264 metros. O clima é semiárido, e a distância até a capital, João Pessoa, é de 395 km. A economia de Piancó tem um PIB de R\$ 65.377.690 mil e um PIB per capita de R\$ 4.005,74. A cidade possui uma igreja dedicada a Santo Antônio, construída às margens do Rio Piancó, e sua emancipação política ocorreu em 11 de novembro de 1831.

Em primeiro lugar, todas as imagens de Nordeste que emolduram o imaginário sobre o que se acredita ser o Nordeste estão harmonicamente sistematizadas no Vale do Piancó. Através da citação acima, da obra em discussão, o narrador situa histórico e literariamente, o movimento político no Brasil entre os anos de 1924 a 1927 criativamente nominado *Coluna Prestes*, sob a liderança de Luís Carlos Prestes, na época em que o país foi governado por Artur da Silva Bernardes (1922-1927). Além disso, essa citação também agrupa outras informações sobre esse espaço, no qual o Padre Aristides Ferreira encarna duas figuras de controle e de mandonismo, ao passo que ele é padre, detentor do poder da partir da Igreja, chefe político e autoridade religiosa de Piancó.

A sua presença, sobretudo a ênfase que se dá na obra pelo narrador, ilustra a decadência das velhas oligarquias, para a qual “A saudade é um sentimento pessoal de quem se percebe perdendo pedaços queridos de seu ser, dos territórios que constituiu para si” (Albuquerque Júnior, 2011, p. 78). Essa forma de governo é normalmente caracterizada como um grupo familiar que detém grande soma de poder, isto é, latifundiários, fazendeiros, que controlam os principais setores e movimentam a economia de uma cidade, por extensão, controlam a vida das pessoas a elas subordinadas. Por conseguinte,

O sertão nordestino é representado por diversas imagens e figuras icônicas que compõe a história e memória do sertão, como: ‘a seca do interior, o vaqueiro percorrendo a caatinga, os cangaceiros, fanáticos religiosos, líderes messiânicos, valentões que varam léguas atrás de tirar a ofensa cometida em um forró, os retirantes(Varjão, 2018, p. 517).

O discurso produzido sobre o Nordeste na narrativa de Bichara (1995) coloca a literatura, o discurso literário não como uma instância disruptiva, mas como uma narrativa que apenas iria reafirmar algo que já existiria de concreto sobre o Nordeste. Esse

algo concreto de que tratamos foi muito bem destacado por Varjão (2018) na citação acima, ao arrolar as ditas *figuras icônicas* como a seca, o cangaceiro, lideranças messiânicas etc., que povoam o imaginário do sertão nordestino.

Enquanto Prestes falava, recordava a alegria geral quando corria o boato de que estava prestes a realizar-se um tratado de paz. Como o mais recente, que estaria sendo promovido pelo padre *Cícero Romão Batista, grande chefe político do Juazeiro e pessoa respeitada em todo o Nordeste* (Sobreira, 1995, p. 20, grifos nossos).

A principal figura messiânica que aparece na obra é a do Padre Cícero Romão Batista, o qual é apresentado na citação acima, e que ilustra sua representatividade como núcleo de fé, esperança e, também, fator atenuante de conflitos pelo Nordeste brasileiro. O drama instalado na obra sucede-se diante da tensão gerada pela passagem da Coluna Prestes no Vale do Piancó. Augusto Passos, um dos personagens protagonistas do romance, recebe a missão de infiltrar-se em Piancó, a fim de convencer o Padre Aristides Ferreira a não os atacar, evitando-se assim um potencial derramamento de sangue inocente.

Aproveitando sua condição de ex-seminarista, quero que o senhor faça a última tentativa junto ao padre Aristides Ferreira da Cruz, chefe político da Vila de Piancó, por onde vamos passar, para evitar a luta entre seus homens e a nossa tropa. Não admite o vigário que passemos pelas ruas da vila. Não se trata de nenhum capricho de nossa parte. Estou informado de que os gêneros alimentícios de que precisamos estão estocados nos armazéns da vila. Devo avisá-lo de que a tarefa é perigosa, pois os ânimos estão exaltados, mas, se tiver êxito, evitará inútil derramamento de sangue. E isso é fundamental para nós (Sobreira, 1995, p. 20).

No entanto, a missão fracassa e o conflito é iniciado pelo Padre, que é fuzilado junto de seus companheiros em frente à sua casa pela Coluna. Embora historicamente o padre Cícero tenha sido enquadrado como líder messiânico, no romance analisado, o padre Aristides (personagem) também é enxergado sob essa mesma ótica, não pelo Nordeste em sua maioria, mas por alguns personagens que o igualam em admiração e valores, como Pedro Grilo, personagem equiparado em aspectos ao João Grilo de *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna:

Pedro Grilo coçou o cocuruto da cabeça e, meio encabulado, respondeu:

– Para todos os efeitos vou adotar o padre Cícero como padrinho. Meu padrinho, mesmo, era o padre Aristides. Minha mãe, que Deus a tenha, nunca saiu de Piancó. Sei, por ouvir dizer, pelos cantadores de feira, que Lampião se apresenta como afilhado do padre Cícero. E resolvi arriscar. E deu certo, não deu? (Sobreira, 1995, p. 162).

Um fator importante para esta análise é considerar que todos os estereótipos que foram gestados em torno do Nordeste acabaram se tornando imagens autênticas da comunidade nordestina, isto é, a interpretação da cultura e habitantes da região Nordeste estão, nos dias atuais, intrinsecamente relacionados a essas imagens pitorescas, de modo que já não é mais possível pensar uma outra identidade que não inclua algum desses estereótipos. Nesse sentido,

As identidades culturais são pontos de suture temporários entre, por um lado, os discursos e as práticas que tentam nos interpelar, nos falar ou nos colocar como sujeitos sociais de discursos particulares, e, por outro lado, *os processos*

que produzem subjetividades, que nos constroem como sujeitos que podem ser falados (Hall, 2006, p. 112, grifos nossos).

O sujeito contemporâneo perdeu há muito a capacidade de se autodefinir como um núcleo homogêneo em relação à sociedade. Sintoma da época histórica atual, Hall (2006) estudou os deslocamentos das identidades culturais, o que significa dizer que se instalou uma transferência de controle, ou seja, em um dado passado o sujeito possuía a capacidade de formar genuinamente sua identidade, de conhecer suas criações e de distinguir influências externas. Contudo, o sujeito pós-moderno seria diferente. Este perdeu o controle de si, e *o si* (subjetividade) agora é criado pela aldeia global, pelo multiculturalismo, em função do capitalismo. Com isso, por exemplo, percebe-se que a obra de Ivan Bichara, originalmente publicada em 1995, já estava inserida nessa onda de mudanças sociais, culturais, econômicas e políticas que interferiram na concepção de sujeito que passou a refletir, conseqüentemente, nas narrativas literárias. O personagem Pedro Grilo é um sujeito passivo, desconjuntado de uma identidade sem marcas de autoria pessoal, cujas idealizações sobre ele é que falam por ele.

Em vista disso,

Embora as secas, como a mestiçagem, continuem a fazer parte de qualquer história da região, não são mais os fatores naturais que definem, que dão identidade, que estão na origem da região. *São os fatos históricos e, principalmente, os de ordem cultural* que marcariam sua origem e desenvolvimento como 'consciência' (Albuquerque Júnior, 2011, p. 89-90, grifos nossos).

Uma das descobertas mais fascinantes que Durval Muniz de Albuquerque Júnior fez sobre o Nordeste encontra-se na forja de

um passado pré-existente à região Nordeste. Este lugar insólito, mastigado pela seca, foi inventado. E essa invenção consistiu em olhar para o passado, para os eventos naturais, como as secas e as estiagens, e forjar uma tradição em torno desses fatores, sacralizando e, ao mesmo tempo, maculando a percepção do que seria o Nordeste e do que seria o *povo nordestino*. Na obra em análise, uma das imagens mais fortes que se tem sobre esse lugar, além da seca e do cangaceiro, é a do cabra-macho, do vaqueiro e das vaquejadas ainda presentes e fonte de orgulho e símbolo de certa tradição inerente ao Nordeste. “Doutrinados pelo vaqueiro Antônio, da fazenda vizinha, reuniram-se, na frene do armazém, cerca de dez pessoas, que viam o vaqueiro fazer uma demonstração do uso de um rifle” (Sobreira, 1995, p. 102).

De acordo com as leituras de Morais Brilhante *et al.* (2018),

Todos os atributos do ‘cabra macho’ estão representados na coragem fundida com a *agressividade, a disposição para o trabalho e a religiosidade*. Qualquer imagem diversa desta é rechaçada, como na expressão “cabra com esse jeitinho”, cujo diminutivo ridiculariza a imagem de um homem com características tomadas como femininas (Morais Brilhante *et al.*, 2018, p. 18-19, grifos nossos).

A violência, seja na palavra, em atos, na arte nordestina constitui um traço das imagens de Nordeste que transpassam o romance analisado de Ivan de Bichara. A representação dos vaqueiros (apenas homens), que aparecem em *Joana dos Santos*, estão vinculados, como dom natural e divino, a esse grupo, são tratados como sujeitos portadores de uma coragem inabalável, dissociados do medo, prontos para a luta, para resistir, para a obedecer e fazer cumprir a vontade de seus patrões. Essas características estão agrupadas na *disposição para o trabalho* apontado pelos autores acima, em que se sobrepõe, na mesma medida, certa sacralização do trabalho

e obediência absoluta a seus patrões e, conseqüentemente, a líderes messiânicos. “O Nordeste é, pois, uma região que se constrói também no medo contra a revolta do pobre, no medo da perda de poder para a ‘turba de facínoras que emprestavam o Sertão’” (Albuquerque Jr, 2011, p. 88). Por meio da alteridade, percebe-se a revolta do pobre, perpetrada na imagem do cangaceiro, por exemplo, em oposição a sistemas de poderes vigentes, como o Estado. Esse mesmo drama de que trata o autor também se repete no massacre de Canudos (1896-1897), onde o líder messiânico Antônio Conselheiro e cerca de 20 mil seguidores foram brutalmente assassinados pela elite militar brasileira na época do presidente Prudente de Moraes (1841-1902).

Não era só a expectativa de novo ataque; era, sobretudo, a lembrança da noite de ontem, quando matara um dos bandidos: a imagem do cabra espantado, de olhos esbugalhados, agitando os braços, deixando a arma cair, não lhe saía da cabeça. Era um cangaceiro sanguinário, violento, cruel, mas era um moço, que tinha sido criança, que alegrara a vida dos pais. Não se arrependera do que fizera, mas bem desejava que não tivesse sido obrigado a tal. Era moleza? Frouxidão? A verdade é que não podia mudar sua natureza. Criara-se respeitando a vida como o mais precioso dos dons, vinha de um povo pacífico, ordeiro, inimigo da violência (Sobreira, 1955, p. 94).

Neste fragmento do romance em discussão, o narrador registra duas visões sobre o cangaceiro. Em primeiro lugar, traz seu estereótipo ligado à força, à coragem, à violência e à disposição em praticar a maldade. Em segundo lugar, essa predisposição à violência seria justificada por um passado não realizado (Albuquerque Júnior, 2011). O argumento do narrador estaria fundado num determinismo biológico, social, no qual o cangaceiro não poderia fugir de certa essência que o impelia a agir pela força, pela violência. Além

disso, para ratificar esse argumento, o narrador mostra que mesmo o sujeito vindo de uma boa família, *inimigo da violência*, como é dito na citação acima, o cangaceiro não poderia fugir ao destino já circunscrito.

Por essa ótica, pode-se perceber que o conceito de *Lugar Mítico* de Yi-Fu Tuan refere-se a espaços carregados de significados simbólicos e emocionais, que transcendem a sua materialidade para se tornarem cenários onde se projetam valores, desejos e temores coletivos. Na obra em discussão, os estereótipos nordestinos podem ser analisados sob essa ótica, onde o Nordeste é retratado não apenas como uma região geográfica, mas como um espaço repleto de narrativas que moldam a identidade e a percepção do lugar, assim como outros espaços também são. A questão é mais identificar quais são as principais características com as quais essa região chamada Nordeste é apresentada.

Durval Muniz de Albuquerque Júnior, em *A Invenção do Nordeste e Outras Artes*, discute como o Nordeste foi construído social e culturalmente através de estereótipos e imagens que muitas vezes distorcem a realidade e reforçam preconceitos. Como afirma Margareth Rago na contracapa da referida obra: “falar do Nordeste é inventariar os muitos estereótipos e mitos que emergiram com o próprio espaço físico reconhecido no mapa, composto por alguns estados e cidades” (Rago, 2011 *apud* Albuquerque Júnior, 2011, s/p). Essa citação ressalta a ideia de que o Nordeste, assim como o *Lugar Mítico* de Tuan, é uma invenção cultural que vai além do seu aspecto físico, tornando-se um território carregado de significados e representações.

ORDEM E DISCURSO

Nesta seção, discutir-se-á, de forma mais ampla, como a obra regionalista Joana dos Santos utiliza a literatura, não como espaço de crítica a estruturas opressoras, vinculada a lutas sociais, mas esconde um desejo mais profundo: munir-se da literatura para ratificar os estereótipos nordestinos.

ESTRUTURAS DISCIPLINARES

Ao voltar-se para o estudo do século XVII, Michel Foucault, filósofo francês do século XX, cunha o conceito de *corpos dóceis*, brilhantemente eternizado na obra *Vigiar e Punir* (1987). Nessa investigação, o pesquisador observou como o soldado no contexto das forças militares era idealizado. Em termos simples, é como se houvesse duas identidades coexistindo num só corpo. A primeira seria daquele homem/mulher que, para além do espaço militar, tivesse uma vida, costumes, hábitos, pensamentos próprios e, claro, outras representações. Em segundo lugar, aqui observado por Foucault (1987), o soldado, isto é, o nome *soldado*, designava um esquema específico, fabricado para servir a propósitos específicos. Eles eram descritos como sujeitos vigorosos, obedientes, cujos hábitos (fala e gestos) aludiam a uma estrutura ordeira, impenetrável, a fim de prepará-los para a guerra. Nisso, Foucault deduziu que o discurso, além de criar, organiza, governa e, ao mesmo tempo, constrói sistemas de poder, de controle e os distribui como imagens de verdade, como uma espécie de verdade natural, inerente à espécie humana.

Em torno disso,

Eis como ainda no início do século XVII se descrevia a figura ideal do soldado. O soldado é antes de tudo alguém que se reconhece de longe; que leva os sinais naturais de seu vigor e coragem, as marcas também de seu orgulho: seu corpo é o brasão de sua força e de sua valentia; e se é verdade que deve aprender aos poucos o ofício das armas — essencialmente lutando — as manobras como a marcha, as atitudes como o porte da cabeça se originam, em boa parte, de uma retórica corporal da honra (Foucault, 1987, p. 162).

Esse fenômeno observado pelo estudioso encontra-se presente em diversas estruturas sociais, na verdade, onde houver

poder, existirá idealizações como dispositivo social de controle. Dito isto, na primeira seção de análise deste artigo, registramos alguns estereótipos presentes na obra em discussão, e como tais representações criaram tradições e, por extensão, identidades, formas de verdades de si, projeções e reflexos de uma realidade que se quer fazer verdadeira.

A Coluna Prestes, as oligarquias do Vale do Piancó, os canga-ceiros, os vaqueiros, as mulheres sacralizadas e as próprias pessoas que compõem a comunidade do Piancó são representações construídas por um ou mais discursos sobre o Nordeste. A título de reflexão, observemos o protagonismo do personagem Pedro Grilo. Quem é Pedro Grilo? Quem é esse personagem que fala, que age? Qual sua finalidade para a história do romance? Todos esses questionamentos podem ser respondidos olhando para o projeto de sociedade do qual o personagem faz parte. Esse projeto de sociedade adentra os corpos. Se esse Nordeste foi mitificado, logo dentro dessa ficção há representações fantasiosas, pitorescas dos personagens. Pedro Grilo é um personagem pobre, sem educação, *vivendo como mendigo*, desajustado, sem formação intelectual.

Assim como o soldado ideal estudado por Foucault, Pedro Grilo é, na obra em análise, o marginal ideal, o pobre inteligente, o pobre vigoroso:

Pedro Grilo coçou o cocuruto da cabeça e, meio encabulado, respondeu:

– Para todos os efeitos vou adotar o padre Cícero como padrinho. Meu padrinho, mesmo, era o padre Aristides. Minha mãe, que Deus a tenha, nunca saiu de Piancó. Sei, por ouvir dizer, pelos cantadores de feira, que Lampião se apresenta como afilhado do padre Cícero. E resolvi arriscar. E deu certo, não deu? (Sobreira, 1995, p. 162).

Na citação acima, o personagem Pedro Grilo enganou Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião, durante uma viagem para Recife junto a José Mota e João Faustino (o motorista). Nesse contato, o espartalhão tinha conhecimento da devoção do cangaceiro por Cícero Romão, seu padrinho. Sabendo disso, Pedro Grilo usou essa informação contra Lampião, afirmando que o líder messiânico também era seu padrinho. Em vista disso, Lampião os livrou da morte graças às proezas de Pedro de Grilo, o marginal inteligente, o pobre corajoso. De modo geral, sujeito passivo, dócil, despolitizado, acrítico, Pedro Grilo é um ensaio para a percepção dos habitantes nordestinos em geral, que são vistos, televisionados como pessoas corajosas, que conseguem sobreviver à seca, à miséria e são, por extensão, *peças de fé* que merecem aplausos pela sua coragem.

Seguindo esse mesmo conceito do *pobre vigoroso*, Ivan Bichara traz outro personagem peculiar, coadjuvante, mas imprescindível para refletirmos sobre as imagens de Nordeste: Irmão da Morte:

Depois que o filho do dono da fazenda retirou-se, os que estavam no alpendre viram surgir, no cimo da ladeira, banhado de sol, um negro alto, magro, todo de preto, com enorme chapéu de palha, gesticulando muito, agitando os braços acima da cabeça.

Ezequiel, que era de pouco falar, explicou: – É um rezador, um puxador de rosário, encarregado de sepultar o povo pobre. É chamado de Irmão da Morte (Sobreira, 1995, p. 97).

Todas as religiões do mundo possuem suas representações da morte. Na mitologia grega, há o Caronte, o barqueiro, uma criatura sombria, vestida com farrapos, empunhando uma foice em cima de um barco envelhecido. No imaginário nordestino, pelo menos nesse caso específico da citação acima, o coveiro, o carniceiro, é um homem negro. O nome pelo qual é conhecido, *Irmão da Morte*, traz a ideia de certa afinidade com a morte, com o insólito. Além disso,

esse personagem é o responsável apenas pelo sepultamento dos pobres, o que significa, noutras palavras, que há outro/s responsável/eis pelo sepultamento dos ricos.

O conceito de estratificação social (sociedade dividida em classes) também estaria presente numa *estratificação também de crenças*, em que são deixadas claras duas vertentes culturais consumidas por dois grupos distintos: o pobre corajoso e ignorante ficaria com o folclore, a dita cultura popular, enquanto os ricos, com a cultura erudita, isto é, formas mais refinadas e requintadas de cultura. Neste sentido, o “folclore seria um elemento de integração do povo nesse todo regional. Ele facilitaria a absorção dessa identidade regional pelas camadas que se buscava integrar à nova sociedade em gestação” (Albuquerque Júnior, 2021, p. 92). A partir disso, infere-se que a inserção do folclore dentre desse projeto regionalista nordestino, é uma forma de difusão para outras classes sociais, as marginalizadas, conectarem-se com esses novos simulacros sobre o Nordeste.

Na obra, há um contraste muito forte entre a realidade urbana presente nas viagens de Joana, Augusto Passos e Pedro Grilo ao Recife, por exemplo, e a cidade do Piancó. Por meio da alteridade infere-se como a construção narrativa da região geográfica de Piancó é mitologizada, cuja sensação é, como observou Albuquerque Júnior (2011), de um lugar paralítico, preso no tempo e inimigo da história. Assim, a realidade movente, pulsante fora de Piancó, ilustra justamente uma realidade exorcizada de superstições, sem cangaceiros, sem pessoas em romarias rogando por chuva em combate à seca, entre outros.

Por meio da literatura, os autores podem criar mundos imaginários, narrar histórias, transmitir ideias, sentimentos, valores e críticas. Mas a literatura também é uma forma de intervenção social, que pode questionar, contestar ou reforçar a ordem e o discurso dominantes em uma determinada época e lugar. Neste sentido, a literatura pode ser vista como um estratagema disciplinar, ou seja, uma estratégia que visa moldar, controlar ou resistir aos modos de pensar e agir dos indivíduos e dos grupos sociais. Segundo Foucault

(1996), o poder não é algo que se possui ou se transmite, mas algo que se exerce e se circula nas relações sociais. O poder é produzido e reproduzido por meio de práticas discursivas, que são formas de usar a linguagem para construir e difundir verdades, normas e saberes. O discurso, portanto, é uma forma de poder que pode legitimar, naturalizar ou ocultar as relações de dominação e subordinação entre os sujeitos. Como afirma Foucault (1996, p. 10), “não há relação de poder sem a constituição correlata de um campo de saber, nem saber que não suponha e não constitua ao mesmo tempo relações de poder”.

Nesse sentido, enxergando a obra *Joana dos Santos* como uma construção discursiva, cujas projeções sobre identidade nordestina podem desembocar em imagens cristalizadas, saudosistas como escreve Albuquerque Júnior (2011), podemos reconhecer conteúdos do conceito de Foucault acerca das relações de poder e das construções discursivas. Nesse caso, como o próprio discurso literário produzido por Bichara constitui bases de legitimação argumentativa a partir da literatura, para sustentar um projeto particular de Nordeste em que se sobressai a venda da miséria como subterfúgio para naturalizar *o cultural, o tradicional*, ou seja, *Joana dos Santos* deveria ser circular mais entre os leitores do tempo presente, porque é um clássico da literatura regionalista nordestina, que traz imagens do povo, da cultura, do lugar, enfim, das “verdades” que fizeram parte da infância do Nordeste.

Mas o poder não é absoluto nem unidirecional. Onde há poder, há também resistência, que é a capacidade dos sujeitos de se opor, contestar ou subverter o discurso e a ordem estabelecidos.

Sem demonstrar constrangimento, Pedro Grilo falou:

– Sempre há uma primeira vez. Está conhecendo, agora, um Grilo, que sou eu. Pedro Grilo, seu criado. Um cantado disse, na feira de Patos, que seu tinha sobrenome de bicho miúdo, tinha, em compensação, o nome de um imperador, Dom Pedro Cipó Pau (Sobreira, 1995, p. 45).

A citação acima ilustra como as relações de poder determinam as posições sociais de cada indivíduo em relação ao outro, e como os sujeitos se veem diante da sociedade. Pedro Grilo, partir desse fragmento, apresenta-se ao telegrafista com quem trava uma conversa, Zé, colocando-se como criado, no qual a linguagem utilizada para a criação literária desse personagem, traduz a marginalidade, a esperteza, o espírito de vigor e resistência diante da pobreza como a estética do *pobre sobrevivente* ou do *pobre vigoroso*, cuja predisposição para o trabalho e para a resistência fazem parte de sua essência.

Desse modo, a resistência pode se manifestar de diversas formas, desde ações coletivas até gestos individuais, desde a violência até a ironia. Em função disso, Foucault (1979, p. 8) define a resistência como “o ponto primário de resistência e de ataque contra o poder de uma sociedade disciplinar”. Resulta disso que, nesse caso específico, o poder é coercitivo, ou seja, ele não é usado para resistir, mas para oprimir e controlar.

Porém, a literatura não é apenas uma forma de resistir ao poder, mas também de construir identidades. A identidade é a forma como os sujeitos se reconhecem e se diferenciam dos outros, a partir de características culturais, sociais, históricas, etc. Segundo Hall, a identidade não é algo fixo, essencial ou natural, mas algo fluido, contingente e cultural. A identidade é formada e transformada pelas relações de poder e pelos discursos que as atravessam. Hall (2006, p. 12) afirma que “a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia”.

Nesse contexto, a literatura pode ser um meio de afirmar, questionar ou recriar as identidades dos sujeitos e dos grupos, especialmente aqueles que são marginalizados, silenciados ou estigmatizados pela ordem e pelo discurso hegemônico. A literatura pode ser uma forma de dar voz, visibilidade e valorização às diferenças, às diversidades e às singularidades que compõem a sociedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decurso deste estudo, observamos diversos estereótipos utilizados para construir a narrativa de *Joana dos Santos*. Essas representações não apenas evidenciam a presença de discursos sobre o Nordeste, mas forjam uma realidade mitificada por esses símbolos. Ao analisar a Vila do Piancó, reduto dos principais conflitos que envolvem a passagem da Coluna Prestes e, por extensão, o genocídio histórico do Padre Aristides Ferreira e de seus companheiros no confronto com a Coluna, percebeu-se que esse lugar, de protagonismo de vaqueiros, donzelas em apuros, cangaceiros e latifundiários, guarda um ensaio geral de um projeto de sociedade tipicamente nordestina, em que se sobrepõe à base de uma de uma identidade nordestina ligada intrinsecamente a essas imagens pitorescas.

Em primeiro lugar, na primeira seção de análise, uma discussão em torno das imagens de nordeste (estereótipos) concentrados no espaço central da narrativa da obra *Joana dos Santos*, de Ivan Bichara (1995). A partir do conceito de Lugar Mítico do geógrafo chinês Yi-Fu Tuan (1983), esse espaço será observado como um lugar de subjetividades, idealizações, representações, a fim de percebermos como os discursos moldam determinada realidade, dilatando-a e inserindo símbolos fazendo do Nordeste, fazendo do Vale do Piancó, um espaço geográfico de fronteiras entre o real e o ficcional.

Em segundo lugar, na segunda seção discutiu-se de forma mais ampla, como a obra regionalista *Joana dos Santos* (1995), de Ivan Bichara, utiliza a literatura não como espaço de crítica a estruturas opressoras, vinculada a lutas sociais, mas esconde um desejo mais profundo: munir-se da literatura para ratificar os estereótipos nordestinos. As imagens pitorescas que se observam no romance também indicam um projeto particular de disciplinar determinadas concepções sobre a cultura, a política e a religião, que são distribuídas nos personagens, sejam em suas falas, corpos e pensamentos sobre suas próprias vidas, ações e inter-relações.

REFERÊNCIAS

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

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix 1994.

CHIAPPINI, Lígia. *O regional e o nacional na literatura brasileira*. São Paulo: Ática, 1986.

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

FOUCAULT, M. *Vigiar e Punir*. 27. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

SOBREIRA, Ivan Bichara. *Joana dos Santos: romance*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

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

VARJÃO, Thiago de Brito. As mitologias do sertão através do cinema e literatura. *Letras de Hoje*, v. 53, n. 4, p. 517-525, 2018.

SOBRE OS ORGANIZADORES

MARCELO MEDEIROS DA SILVA – Doutor em Literatura pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e docente da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), onde é lotado no curso de Letras do Centro de Ciências Humanas e Exatas, campus VI, e atua também como membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Formação de Professores (PPGFP) e no de Literatura e Interculturalidade (PPGLI), ambos no campus I da UEPB.

RAIMUNDO MÉLO NETO SEGUNDO – Formado em Letras, habilitação em Literatura, pela Faculdade da Região dos Lagos (FERLAGOS), especialista em Psicopedagogia Clínica e Institucional pela FERLAGOS e em Planejamento, Implementação e Gestão de Educação a Distância (PIGEAD), pela Universidade Federal Fluminense (UFF), mestre em Formação de Professores pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB) e doutorando do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI – UEPB).

SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES

ALDINIDA MEDEIROS – Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Pós-doutorado na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (UC), em Coimbra, Portugal. Professora Permanente e orientadora no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGL), Campus I. Professora no Departamento de Letras, Centro de Humanidades, Campus III, ambos na Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Coordenadora do Grupo Interdisciplinar de Estudos Literários Lusófonos (GIELLus/UEPB).

ANTÔNIO CARLOS DE MELO MAGALHÃES – Doutor em Teologia/Ciências da Religião (summa cum laude) pela Universidade de Hamburgo, Alemanha, em 1991. Foi docente da Universidade de Hamburgo, na Faculdade de Teologia e no Departamento de Estudos Brasileiros. Foi professor titular da Universidade Metodista de São Paulo, na Faculdade de Filosofia e Ciências da Religião, sendo seu diretor e Coordenador do Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião até dezembro de 2007, além de ter sido docente na Faculdade de Teologia da mesma Universidade. Desde janeiro de 2008, é professor da Universidade Estadual da Paraíba, onde foi Pró-reitor Adjunto de Pós-graduação e Pesquisa e atua na Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade (Mestrado e Doutorado) e no Departamento de Filosofia. É Coordenador do Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade (Mestrado e Doutorado) da Universidade Estadual da Paraíba. Também atua como Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação em Ciências das Religiões da Universidade Federal da Paraíba. Concluiu estudos de pós-doutoramento no Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (2014), em Ciências da Religião na Universidade Federal de Juiz de Fora (2016) e na Fakultät für Geisteswissenschaft da Universidade de Hamburgo (2018).

CLEITON DA SILVA DUARTE LIRA NASCIMENTO – Graduado em Letras Português pela Universidade Estadual da Paraíba (2022), Campus III, Guarabira/PB. Especialista em Cultura e Literatura pela Faculdade Intervale (2022), Especialista em Neuropsicopedagogia pela Faculdade Intervale (2022). Mestrando em Literatura e Hermenêutica pelo Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI) da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), Campus I, Campina Grande – PB. Ex-intercambista pelo programa Íbero-Americanas na Universidade de Coimbra, Portugal (2020).

CHRISLLAYNE FARIAS DA SILVA – Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI/CAPES) da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB/Campus I), graduada em Letras-Português pela mesma instituição. Integrante do Grupo de Estudos de Pesquisa da Oralidade (GRUPEO/CNPq) e do Grupo Interdisciplinar de Estudos Literários Lusófonos (GIELLus/CNPq).

DANIEL RODAS RAMALHO – Graduado em Letras (Licenciatura Plena em Língua Portuguesa) pela Universidade Estadual da Paraíba (Campus VI - Monteiro-PB) e Mestrando em Literatura e Interculturalidade pelo PPGLI UEPB (Campus I - Campina Grande-PB). Bolsista Capes (Cota: 2023-2025). Integrante dos grupos de pesquisa Artes Cênicas, Letras e Espiritualidades (Cnpq/UEPB) e Benditas Escritas Transgressoras (UEPB).

EWERTON JOSÉ DE MEDEIROS TORRES – Doutor em Extensão Rural pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Atua como docente substituto na Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), onde leciona no curso de Agronomia do Centro de Ciências Humanas e Agrárias, campus IV, e no Técnico em Agropecuária da Escola Agrotécnica do Cajueiro. Além disso, possui formação em Letras e cursa o mestrado do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI). É escritor e membro do Clube do Conto da Paraíba, possuindo trabalhos também como ilustrador.

HIAGO TRINDADE – Doutor em Serviço Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e estudante de graduação em Arte

e Mídia pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Docente do curso de Ciências Sociais da UFCG - Campus Sumé/PB, onde coordena o Laboratório de Sociologia (LabSócio).

IZABELA CRISTINA DE LIMA SILVA – Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, na Universidade Estadual da Paraíba. Possui graduação em Letras-Português pela mesma instituição de ensino. É pesquisadora do grupo de pesquisa “Observatório de Crítica Literária e Literaturas menores” CNPq/UEPB. Atua como professora de Língua Portuguesa e suas Literaturas na Educação Básica, nas séries do Ensino Médio.

KAROLINY MEDEIROS URBANO – Mestranda pelo Programa de pós-graduação em Literatura e interculturalidade (PPGLI) da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Graduada em Letras – Língua Portuguesa pela mesma instituição.

LAYZE MARIANA TENÓRIO DE LIMA – Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI/CAPES) da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB/Campus I), graduada em Letras-Português pela mesma instituição. Integrante do Grupo de Pesquisa Dramaturgia, Teatro e Performatividades (UEPB/CNPq)

MÁRCIA KAENIA DA SILVA FARIAS – Graduada em Letras (Licenciatura Plena em Língua Portuguesa) pela Universidade Estadual da Paraíba (Campus I - Campina Grande-PB), especialista em Linguagens e suas Tecnologias pela Universidade Federal do Piauí (UFPI) e mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI), da Universidade Estadual da Paraíba (Campus I - Campina Grande). Bolsista CAPES (Cota: 2023-2025) e integrante do Grupo de Pesquisa “Observatório de crítica literária e Literaturas menores” (CNPq/UEPB).

MARIA SIMONE MARINHO NOGUEIRA - Doutora em Filosofia. Professora Associada da Universidade Estadual da Paraíba e Professora Permanente do PPGLI (Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade) – Campina Grande-PB (Brasil).

Coordenadora do Grupo de Estudo Benditas Escritas Transgressoras
– UEPB.

PRISCILA MARCELA MARQUES DE LIMA – Mestranda em Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), graduada em Letras Espanhol e em Português pela Universidade Estadual da Paraíba (Campus VI) e em Pedagogia pela Universidade Cruzeiro do Sul. Atualmente, é docente na rede privada de ensino na cidade de Monteiro – PB.

RAQUEL ARAÚJO LUNA – Mestranda em Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), especialista em Docência do Ensino Superior pela Faculdade Fazenda Nova do Imigrante (FAVENI), graduada em Letras (Português) pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB/ CAMPUS I).

ROBERTA THAMIRYS TEMOTEO RODRIGUES – Graduanda em Letras, habilitação em Língua Portuguesa, pela Universidade Estadual da Paraíba, campus VI, e pesquisadora da Iniciação Científica (PIBIC) com trabalho de investigação sobre a produção literária de autoria feminina na Paraíba, com ênfase na obra em prosa e em verso de Irene Dias Cavalcanti.

Sobre o livro

Projeto Gráfico, Editoração e Capa	Leonardo Araújo
Imagem da Capa	Danielly Inô
Formato	15 x 21 cm
Mancha Gráfica	11 x 16,8 cm
Tipologias utilizadas	Caladea 11 pt

A presente coletânea reúne artigos que são decorrentes das leituras e debates realizados no componente curricular Literatura Brasileira do Nordeste do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI) da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Trata-se de um componente que visa ao estudo da literatura nordestina que fundamenta processos de identidade e de cidadania em níveis regional e nacional. Nesse sentido, a sua existência se nos afigura como um gesto político não só para pensarmos as estratégias de pertencimento e as representações identitárias que têm como foco a regionalidade, mas também para refletirmos sobre a tradição que referendamos ou contra a qual podemos vir a nos insurgir.