



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

ALESSANDRA ZELINDA SOUSA BESSA

**RUÍNAS DO SERTÃO E DOS SERTANEJOS: IDENTIDADES POSSÍVEIS EM *FACA*,
DE RONALDO CORREIA DE BRITO**

FORTALEZA

2018

ALESSANDRA ZELINDA SOUSA BESSA

RUÍNAS DO SERTÃO E DOS SERTANEJOS: IDENTIDADES POSSÍVEIS EM *FACA*, DE
RONALDO CORREIA DE BRITO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará – UFC, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador (a): Prof. Dr. Yuri Brunello.

FORTALEZA

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- B465r Bessa, Alessandra Zelinda S.
Ruínas do sertão e dos sertanejos : identidades possíveis em Faca, de Ronaldo Correia de Brito. /
Alessandra Zelinda S Bessa. – 2018.
94 f.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-
Graduação em Letras, Fortaleza, 2018.
Orientação: Prof. Dr. Yuri Brunello.
1. Faca. 2. Ronaldo Correia de Brito. 3. Dispositivos. 4. Língua menor. I. Título.
- CDD 400
-

ALESSANDRA ZELINDA SOUSA BESSA

RUÍNAS DO SERTÃO E DOS SERTANEJOS: IDENTIDADES POSSÍVEIS EM *FACA*, DE
RONALDO CORREIA DE BRITO.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará – UFC, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador (a): Prof. Dr. Yuri Brunello.

Aprovado em: ____ / ____ / ____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Orientador - Dr. Yuri Brunello
Universidade Federal do Ceará - UFC

Prof. Dr^a. Fernanda Maria Abreu Coutinho
Universidade Federal do Ceará - UFC

Prof. Dr^a Fernanda Suely Muller
Universidade Federal do Ceará - UFC

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por me encaminhar nessa nova trajetória acadêmica.

Aos meus pais, Teresinha de Jesus e Domingos José, pelo amor incondicional e fé em meus estudos.

Aos meus irmãos, Aline, Daniele e Domingos, por sempre me incentivarem com palavras motivadoras e pelo carinho fraternal.

À minha avó paterna, Zelinda Siqueira Bessa (*in memoriam*), que me acompanhou desde minha primeira seleção no Mestrado, presente, em todos os momentos, física e espiritualmente.

Às minhas tias, Claudia, Cristiane e Leda, por me ajudarem no início da jornada de meus estudos em Fortaleza e pelo apoio sincero.

Ao meu orientador, Dr. Yuri Brunello, pela dedicação em me ajudar na busca de aperfeiçoar minha pesquisa.

Às professoras Dr.^a Fernanda Abreu Coutinho e Dr.^a Fernanda Muller, por terem aceitado compor minha banca examinadora, e, especialmente, à Dr.^a Fernanda Coutinho por ter contribuído, desde a banca de qualificação, com observações necessárias para a efetivação do meu estudo.

Aos meus colegas de trabalho do Instituto Federal do Ceará (IFCE), por lerem meu texto e por serem companheiros diários no ofício da docência.

Aos meus colegas de Mestrado, pelos necessários debates nos estudos sobre Literatura Comparada.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de estudo no Mestrado.

A todos que compõem o Programa de Pós-Graduação em Letras (PPG-Letras) da Universidade Federal do Ceará (UFC). Meus mais sinceros agradecimentos.

“A faca correu pelas mãos de todos os ciganos. Quem a segurava, tremia. Pouco guardava do antigo brilho. Aquela luz cega de morte, que horrorizou Francisca e lhe deu força para lutar com os tios maternos.”

(Ronaldo Correia de Brito)

RESUMO

Nos contos de Brito (2003), especificamente de sua obra *Faca*¹, encontram-se personagens saídos do sertão de Inhamuns, reconhecidos no interior das suas memórias e na maneira que manifestam seus atos diante do grupo familiar. São onze tramas que se desenvolvem na mesma terra cearense e através das quais é possível destacar a predominância da segregação social entre sujeitos da mesma coletividade; o retorno ao passado; a autonomia feminina, convivendo com o patriarcalismo; presença de ciganos, homens misteriosos; atuação de mulheres de diversas personalidades, dentre outros fatores que vão circunscrevendo os mecanismos envolvendo os homens desse espaço. Objetivou-se, com esta pesquisa, demonstrar como os mitos do sertão e dos sertanejos são capazes de guiar os atos das personagens do livro *Faca*. Como suporte teórico bibliográfico, alguns dos autores utilizados foram: Agamben (2005), Albuquerque Jr. (1999), Bhabha (1998), Deleuze, G., Guattari, F. (1977), Dalcastagnè (2005), Eliade (2011), Halbwachs (2006), Haesbaert (2004), Schollammer (2011), Sodrè (2002), Santini (2009) e Vicentini (2007). A análise utilizou o conceito de “dispositivo” de Agamben (2005) e a noção de “língua menor” de Deleuze e Guattari (1977). Vários temas foram chamados, então, ao diálogo, para incremento da abordagem, a saber: a memória coletiva (influenciadora da conduta das personagens), o imaginário formador do Nordeste e a ressignificação dos antigos costumes sertanejos. Buscou-se, portanto, contribuir tanto para as análises das problemáticas sobre o sertão nordestino na literatura, bem como proporcionar instigações motivadoras de outras pesquisas sobre as obras de Ronaldo Correia de Brito. Constatou-se que as produções literárias do autor apresentam uma polifonia resultante dos múltiplos conhecimentos sobre os homens e a natureza. Uma dessas manifestações se justifica pelos reflexos em sua obra da própria vida do autor, do tempo e do espaço em que viveu.

Palavras-chave: *Faca*; Ronaldo Correia de Brito; Dispositivos; Língua menor

¹Os títulos das obras serão destacados com itálico.

ABSTRACT

In the short stories of Brito (2003), especially on his work *Faca*, we find characters from Inhamuns hinterland, known in inner part of his memories and how they manifest his acts before family group. Eleven plots that develop in the very cearense land and through them, it is possible to point out predominance of social segregation among subjects of same collectivity; the return to past; feminine autonomy, living with patriarchy; gypsies presence, mysterious men; women performance among other factors that circumscribe men in such a space. The goal of this research was to demonstrate how myths from the hinterland and locals are capable of guiding acts of characters of the book *Faca*. As bibliographical basis, some of authors mentioned were: Agamben (2005), Albuquerque Jr. (1999), Bhabha (1998), Deleuze, G., Guattari. F. (1977), Dalcastagnè (2005), Eliade (2011), Halbwachs (2006), Haesbaert (2004), Schollammer (2011), Sodrè (2002), Santini (2009) e Vicentini (2007). The analysis used the concept of “Agamben Dispositif” (2005) and notion of “minor language” of Deleuze and Guattari (1977). Various themes were called, so, to the dialogue in order to expand the approaches such as collective memory (influencer of characters behavior), the imaginary as a former of Northeast and resignification of old hinterland costumes. We tried, therefore, to contribute to analysis of issues of northeast hinterland in literature as well as to provide motivational thoughts of other researches on Ronaldo Correia de Brito works. We could confirm that author’s literary production present a polyphony resulting of multiple knowledge on men and nature. One of those manifestations justifies itself by the reflexes on his work, on his own life, time and space in which he lived.

Key words: *Faca*. Ronaldo Correia de Brito. Dispositifs. Minor language.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 PERFIL DO AUTOR E DA OBRA	12
2.1 Ronaldo Correia de Brito	12
2.2 Um olhar sobre as obras do escritor	14
3 O NEORREGIONALISMO NO BRASIL	21
3.1 Analisando o regionalismo literário	21
3.2 Reflexões comparativas de Brito com outros neorregionalistas	32
3.3 Os contos de <i>Faca</i>	37
4 A FACE FACA DO SERTÃO DOS INHAMUNS	50
4.1 Análises dos contos: um estudo sobre o sertão e o sertanejo	50
4.2 O lugar do não lugar em Ronaldo Correia de Brito	58
4.3 A literatura como um dispositivo	70
5 CONCLUSÃO	85
REFERÊNCIAS	87

1 INTRODUÇÃO

Na presente pesquisa, estudou-se uma das obras de Ronaldo Correia de Brito (1951-), *Faca* (2003), motivação nascida desde as primeiras investigações conduzindo uma pesquisa sobre cordel num curso de Especialização da Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA). Na ocasião, inevitavelmente, entrou-se em contato com autores que utilizam a xilogravura² como ilustração de seus livros e, a partir disso, estudou-se sobre as manifestações artísticas do sertão nordestino como a oralidade, a música popular cearense e demais iniciativas culturais.

Nesse sentido, o autor mostrou-se fértil no diálogo com a literatura de cordel. Obviamente, a análise não se restringiu apenas às observações das gravuras das obras; adentrou-se na tessitura do texto, em especial na obra *Faca* (2003). Nesse livro, a originalidade do autor pôde ser observada em vários aspectos e um deles foi a autonomia dos sertanejos cearenses de Inhamuns³, imersos em uma identidade própria. São diversos sujeitos e uma só terra, porém a terra se transforma, na medida em que os 11 contos de *Faca* (2003) são estudados.

Zin (2013, p.2) afirma que “As questões sociais e individuais sintetizam e insinuam, sobremaneira, as formas como aqueles sujeitos viviam em conjunto, bem como a maneira como experienciam o mundo, possibilitando, inclusive, um deslocamento à realidade brasileira contemporânea”, e é predominante na literatura do escritor exemplos de segregação social entre sujeitos de uma mesma coletividade e mesmo dentro do seio familiar. Nesse contexto, teve-se por objetivos: i) demonstrar como as imagens formadoras dos mitos das identidades sertanejas são capazes de guiar os atos das personagens do livro *Faca*; ii) pontuar como os contos sugerem as mostras dos dispositivos políticos teorizados por Agamben (2005) e, por fim, iii) compreender a noção de língua menor a partir de Deleuze e Guattari (1977).

Sob esse prisma, assumiu-se no caminho metodológico uma abordagem qualitativa da leitura crítica dos contos de *Faca*, apoiada em referências bibliográficas que contemplam alguns estudos literários acerca da representação do sertão nordestino na literatura. Foram postas em análise questões ligadas às tensões resultantes das relações entre literatura, gênero e

²A literatura de cordel é uma espécie de poesia popular impressa e divulgada em folhetos ilustrados com o processo de xilogravura. Também são utilizados desenhos e clichês zincografados. Os principais assuntos retratados nos livretos são: festas, política, secas, disputas, brigas, milagres, vida dos cangaceiros, atos de heroísmo e morte de personalidades (DIÉGUES JUNIOR, 1977, p.14)

³A construção da identidade cultural dos povos dos Inhamuns tem base em aspectos históricos, culturais e naturais. Em primeiro lugar a região relaciona-se com europeus face à colonização, estabelecendo domínio do colonizador sobre os indígenas. Em segundo lugar a configuração ambiental e as adversidades proporcionaram a construção de paisagem e a formação de um povo ímpar, e em terceiro lugar, e não menos importante, criaram-se mitos, tradições e costumes convergiram para a consolidação da identidade patrimonial. (FEITOSA, 2015, p.72)

classe social no Brasil, em especial, no contexto cearense. Tais relações foram pontuadas com o intuito de proceder a uma construção dialógica dos tópicos que nortearam a pesquisa, a saber: a compreensão acerca do homem/sertanejo contemporâneo contemplado na literatura regional de Brito (2003); as afinidades da literatura do referido autor com os dispositivos que Agamben (2005) postula, assim como a investigação dos sentidos dos mitos sertanejos demarcados na obra *Faca* (2003). Em vista disso, dialogou-se com outros temas como memória coletiva (influenciadora da conduta das personagens), imaginário formador do Nordeste e a ressignificação dos antigos costumes e hábitos sertanejos.

O trabalho estruturou-se em três capítulos, descritos a seguir, além desta introdução, de um capítulo conclusivo e das referências.

O primeiro capítulo possui três tópicos que dão incremento à abordagem acerca do autor e do livro em estudo. Nessa direção, o primeiro tópico faz um rápido esclarecimento sobre as origens e inclinações pessoais do escritor. Observam-se o estilo da sua escrita, a construção das suas temáticas, o contexto histórico, dentre outros aspectos. Em seguida, procede-se uma revisão crítica acerca de notas e artigos e uma releitura das publicações do autor, observando o dado cronológico das publicações. Por último, fazem-se abordagens teóricas acerca da obra *Faca*, trazendo observações que envolvem desde os primeiros pesquisadores até os estudiosos mais atuais.

No segundo capítulo, analisaram-se os traços neorregionalistas presentes em Brito (2003) e em outros escritores contemporâneos.

No último capítulo desenvolveu-se uma análise mais detalhada dos contos, observando-se os dispositivos políticos e o neorregionalismo. Nesse sentido, analisou-se a perspectiva simbólica dos pensamentos e dos fragmentos de memórias das personagens, a fim de evidenciar a carga semântica desses signos, relacionando-os ao imaginário coletivo dos sujeitos da trama. Mostrou-se, então, o sertão edificado pelo autor no livro *Faca* (2003) e como ele se reflete no mundo interior dos sujeitos que compõem os contos. Para finalizar, discutiu-se quais os dispositivos criados pela política dos homens dos Inhamuns, como são desenvolvidos dentro das narrativas do autor e como se manifestam no universo criado pelas próprias personagens. A partir da literatura de Brito (2003), a investigação científica ganhou relevância como um objeto privilegiado de problematização, capaz de atravessar o tempo e oferecer ao pesquisador pistas significativas do cotidiano sertanejo.

Espera-se, destarte, que este trabalho possa contribuir para as análises sobre o sertão nordestino na literatura, instigando os leitores/pesquisadores a realizarem mais estudos sobre as obras desse autor cearense.

2 PERFIL DO AUTOR E DA OBRA

2.1 Ronaldo Correia de Brito

O autor de *Faca* (2003), livro de contos, nasceu e passou os primeiros dias de sua vida na cidade cearense de Saboeiro, localizada no sertão dos Inhamuns.

Mesmo contando com escasso acervo de livros, mostrou-se sempre estudioso, tendo feito intensas leituras nas bibliotecas da região. Mas, logo foi para a cidade de Crato e seus pais o incentivaram a seguir com os estudos.

Depois disso, prestou vestibular na capital pernambucana e, tendo sido aprovado, passou a cursar Medicina na Universidade Federal de Pernambuco em 1970. Nesse contexto, teve acesso a bibliotecas melhores e começou a participar de grupos artísticos que debatiam sobre teatro, cinema e literatura.

Nesse período, conforme relato de Ferroni (2017, p. 2), Brito “[...] divide quarto com o poeta Ângelo Monteiro, de quem se torna grande amigo. Graças a Ângelo, frequentam o Departamento de Extensão Cultural da Universidade (DEC), dirigido por Ariano Suassuna, que acabara de fundar o Movimento Armorial”. (FERRONI, 2018, p.2).

O autor teve contato com uma importante ação artística: o Movimento Armorial.⁴ No entanto, posteriormente, criticou esses protótipos regionais que foram movimentados por Ariano Suassuna.

Entende-se que as experiências vividas pelo escritor começaram a se intensificar com sua mudança para Recife. Mas, é o sertão a base mais forte de seu impulso como escritor, visto que o contato que teve, desde novo, com a essência popular do interior nordestino o sensibilizou. Através dos atos religiosos, teatros de rua, o uso de provérbios, dentre outros hábitos da região que o marcaram e ficaram em sua memória, fez reflexões sobre o interior humano e a constituição daquela sociedade. Seus contos são um “lugar discursivo pleno de saberes sobre o homem e sobre o mundo, fazendo referência tanto à magnitude quanto à trivialidade da vida” (LIMA, 2013, p. 34).

Suas primeiras obras foram guardadas por muito tempo, mas o fato de ter tido acesso ao meio artístico o fez submeter suas obras à leitura e análise de estudiosos e literatos, os quais teceram comentários sobre elas. Um deles, crítico literário e professor aposentado da

⁴“Tinha como objetivo criar uma arte erudita a partir de elementos da cultura popular do Nordeste. Um dos fundadores e diretores foi o escritor Ariano Suassuna.” (BRAGA, 2013, p. 16).

USP, Arriguuci Jr⁵. (1994), fez um ensaio sobre a obra *Faca* (2003). “A faca não é apenas um motivo reiterado no conjunto das histórias, mas um gume a que tende a prosa lacônica com aquela sua alma agreste à maneira de Graciliano ou com um toque de poesia fantasmagórica.” (BRITO,2003, p.117).

No entanto, foi com *Galiléia*⁶ (2009), seu primeiro romance, que conseguiu ir mais adiante e ser considerado um dos melhores escritores da contemporaneidade, ao ganhar o Prêmio São Paulo de Literatura com o melhor livro do ano de 2009.

Em síntese, pode-se dizer que o escritor traçou o seguinte caminho: primeiramente, se desenvolveu no teatro com *Malassombro* (1983) e *Baile do menino Deus* (1987). O primeiro livro de contos foi publicado com o título *As três histórias da noite* (1989) e, nele, o escritor conseguiu misturar o lirismo com a realidade crua do sertão nordestino. Posteriormente, o autor enriqueceu sua produção teatral com *Arlequim* (1991) e, no ano seguinte, ofereceu orientações acerca da obra *Maracatus Sob o Sol* (1991), para um documentário feito por um canal inglês. Na sequência, publicou livros infantojuvenis e, novamente, peças teatrais: *Retratos de mãe* (1996) e *Bandeira de São João* (1996). Publica outro livro de contos intitulado *As noites e os dias* (1991) e, escreveu a peça *Auto das Portas do Céu* (2000).

Paralelamente, desenvolveu trabalhos como colunista da Revista Continente⁷e, ao longo de sete anos, escreveu para a coluna Entremez, que integrava a revista. No momento presente, o autor possui um espaço na revista Terra Magazine⁸.

Em depoimento de Pereira (2012, p. 1) o escritor fala de si mesmo da seguinte forma: “Gosto de brincar com os verbos, despertar o leitor com os tropeços que as mudanças no seu tempo provocam. ”

De fato, uma das características mais marcantes de seus livros é a instabilidade temporal que causa inquietude nos leitores.

Faz-se necessário pontuar que, antes de ser conhecido como escritor, foi tutor da exposição de gravuras brasileiras que aconteceu na Galeria Ária, na cidade de Recife (PE). Em 2000, ofereceu ensinamentos teatrais no Centro de Formação e Pesquisa das Artes Cênicas, na cidade de Natal (RN) e, no ano seguinte, produziu *Os Desencantos do Diabo* (2001). Ofereceu mais uma vez exercícios de curador para o Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, em

⁵ Davi Arriguuci Jr também é escritor e ensaísta. Foi aluno de Antônio Cândido. Seu livro *Achados e perdidos* (1979) ganhou o Prêmio Jabuti como melhor livro de ensaio daquele ano.

⁶ Conserva-se a acentuação, respeitando-se a ortografia vigente no período em que a obra foi lançada.

⁷ Revista literária de Recife. É ativa desde o ano 2000 e suas publicações versão sobre reflexões culturais e jornalísticas.

⁸ Revista Pluricultural de Recife.

Pernambuco, e sistematizou uma aula para formar agentes culturais.

Em 2003, o autor desenvolveu intensamente seu trabalho artístico, pois criou outros textos teatrais como *Ópera do Fogo* e *O Reino Desejado*, divulgado na Revista de la Asociación de Directores de Escena de España de Madri⁹. Reproduziu o livro *Faca* (2003) pela editora Cosac Naif e logo o conto *Cícera Candóia* foi adaptado para o cinema num curta-metragem do cineasta Marcelo Gomes.

Ainda em 2003, atuou novamente como tutor da exposição *Samico: do desenho à gravura* para a Pinacoteca do Estado de São Paulo, premiado em 2004 pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). Embora tivesse escrito a peça *O pavão misterioso* em 1985, só veio a publicá-la em 2004. Juntamente com Assis Lima, conseguiu publicar outro livro, em 2005, intitulado *Livro dos Homens*, pela Editora Alfaguara. Em 2008, aconteceu a publicação do *Galiléia, Retratos imorais*, em 2010, e *Arlequim de Carnaval*, em 2011. O livro *Crônicas para ler na escola* e a peça *Baile do Menino Deus* foram publicados também em 2011. Lançou em 2012 o romance *Estive lá fora* e, em 2015, *Amor das sombras* e mais recentemente *Dora sem véu* no ano de 2018.

No que se refere à recepção crítica das publicações, pode-se dizer que o escritor teve destaques significativos em diversos eventos. Em 1989, os contos de *Três Histórias da Noite* receberam o Prêmio Governo do Estado de Pernambuco de Contos. No ano seguinte, venceu o Prêmio Hermilo Borba Filho do Governo de Pernambuco com *Arlequim*. O autor foi agraciado com o Prêmio Mercosul de Teatro, com *Malassombro* (1996). Recebeu também o prêmio Zilka Salaberry, de teatro infantil, em 2007, com *Baile do menino Deus*. Em 2009, foi a vez de *Galiléia* ganhar o Prêmio São Paulo de Literatura. Ele também foi condecorado com o Prêmio da Biblioteca Nacional por *Retratos Imorais*, em 2010.

2.2 Um olhar sobre as obras do escritor

As críticas acerca dos livros do cearense dos Inhamuns começaram a surgir desde suas primeiras publicações. Fez-se, portanto, um levantamento de algumas das principais análises as quais são relatadas a seguir.

Inicia-se em 2003, ano de estreia do livro *Faca* (2003), no qual Machado (2003, p. 1) publica em *Faca amolada* o seguinte dizer: “Depois de quase 30 anos colecionando contos e novelas, o médico cearense Ronaldo Correia de Brito liberta sua escrita de feitio seco em

⁹ Revista Espanhola dedicada ao espaço crítico teatral.

Faca”. Com essa afirmação, Machado (2003) corroborou, portanto, para o que já foi mencionado sobre a prática de revisões textuais recorrentes que o autor confere aos seus textos literários.

Santini (2009), focalizando seus estudos na obra *Livro dos homens* (2005), compreendeu, pelo título, a intencionalidade do autor, descobrindo, nas entrelinhas do texto, o que o autor quis dizer.

Carvalho e Santini (2008), com a pesquisa *O sertão não é mais o mesmo: o regionalismo e a prosa brasileira contemporânea*, investiram no debate acerca do regionalismo e mostraram a visão do escritor na conjuntura obra x estética literária. Essa foi uma questão polêmica, visto que ele tentava se desvincular da imagem de escritor regionalista.

Na mesma temporada, Lima (2008) observou as diversas facetas dos contos *O dia em que Otacílio Mendes viu o sol*, *Rabo de burro*, *Inácia Leandro*, *Eufrásia Meneses*, *Lobisomem* da obra *As noites e os dias* (1996) de Brito em *Galos e galinhas: diálogos, descobertas e possibilidades nos contos de Ronaldo Correia de Brito*.

Já no estudo intitulado *A palavra que faz o passado: narrativa e tradição na literatura e no cinema brasileiros dos últimos anos*, Santini (2011) pretendeu analisar os contos *O que veio de longe* e *Faca*, do livro *Faca* (2003). Essa pesquisa retoma a temática sobre o regional na literatura e, ao mesmo tempo, faz um debate entre tradição x modernidade.

Ribeiro E. (2011) trouxe o tema da religiosidade, partindo de aspectos da Bíblia presentes na obra de Brito (2003), ao procurar traços de passagens bíblicas, nomes e simbologias no livro *Galileia* (2008). O título de seu trabalho é *A paródia bíblica em Galileia de Ronaldo Correia de Brito* (2011).

Dering e Alves (2012) em um artigo intitulado *Contística e imagem cultural: a identidade perdida no conto Milagres de Juazeiro* deram continuidade às análises dos processos identitários dos homens nordestinos, os quais são observados na personagem Maria Antônia do conto *Milagre em Juazeiro* (2012).

Simultaneamente a essas análises, o trabalho de Silva C.P. (2012) cujo título é *A construção da regionalidade no conto Livro dos homens*, também investiga o regional dentro da obra de Brito (2005). Essa pesquisa pontuou questões sobre crenças, tradições, o pitoresco e os estereótipos do sertão retratado.

A Dissertação *Sertões, diásporas e parabólicas: estudo de representações do Nordeste contemporâneo no romance Galileia, de Ronaldo Correia de Brito* de Lesquives (2012), pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), focalizou as questões sobre o local da cultura e do imaginário popular do Nordeste em *Galiléia* (2008).

Audigier (2012, p. 1), com *Os desafios de traduzir Faca de Ronaldo Correia de Brito*, fez o seguinte questionamento: “Quais foram os principais desafios diante de uma prosa densa remetendo à região do Nordeste, que na França, também chama atenção por ser emblemática de um país e um continente? (*sic*)”.

Conduzindo outro estudo sobre o romance *Galiléia* (2008), Vasconcelos (2013), em *Sertão de pedra e argila: tradição, ruptura e modernidade no romance de Ronaldo Correia de Brito*, buscou, na análise do livro, os trânsitos da globalização como fator desencadeador das transformações do interior nordestino, tentando mostrar como as personagens ressignificam a tradição do sertão e colocam em debate o mito do sertão e do sertanejo.

Seguindo a mesma lógica, Ferreira (2013) em *Memória, história e ficção sertões, metáforas e periferias da globalização: olhares e interpretações sobre as artes de Ronaldo Correia de Brito* teceu comentários sobre a modernização dentro do sertão dos Inhamuns.

Leite (2013), da Universidade Estadual Paulista, analisou dois textos: um de Milton Hatoun e o outro de Brito. Do autor amazonense, a novela *Orfão do Eldorado* (2008); do cearense, o romance *Galiléia* (2008). A autora pontuou as distâncias e aproximações entre as duas obras.

Outras pesquisas possuem um enfoque voltado para a intertextualidade das obras de Brito. Encontra-se essa abordagem em Braga (2013) em *Livro dos homens, intertextualidade e vozes narrativas* e em Moura (2014), no trabalho intitulado *As dimensões da memória e suas inter-relações no romance Galiléia de Ronaldo Correia de Brito*. A autora discorreu sobre o papel do inconsciente coletivo como desenvolvimento do romance. Brito C. (2014), em uma pesquisa de prática pedagógica, além de teorizar sobre a interdisciplinaridade da literatura, propôs a análise do conto *A escolha*, partindo de sua aplicabilidade no ensino médio.

Outras abordagens surgem no ano de 2014, como, por exemplo, o estudo de Santos J. (2014), da Universidade Estadual da Bahia: *Faca e seus cortes - o sertão trágico e feminino de Ronaldo Correia de Brito*, e Silva Claudicelio (2014) que desenvolve um artigo intitulado *O lugar do não-lugar: ruídos na narrativa de Ronaldo Correia de Brito* com abordagens que trazem as seguintes perguntas: “Ser regional no Brasil do século XXI é possível? ”

A representação da mulher sob diferentes perspectivas: contos de Marina Colasanti e de Ronaldo Correia de Brito, trabalho desenvolvido por Medeiros, Alves e Duarte (2016), que buscou analisar as imagens do feminino dentro dos contos de Marina Colasanti e de Ronaldo Correia de Brito cujo o corpus são as obras *O leopardo é um animal delicado* (1998) e *O Livro dos Homens* (2005).

Na mesma direção dessas pesquisas sobre o poder feminino, vem à luz análises

acerca da mais temida, mística e misteriosa mulher dos livros de escritor cearense: *Lua Cambará: corporeidade, mito e tragédia nos sertões* de Ronaldo Correia de Brito, de Ferreira (2017); e *Lua Cambará: um exercício poético de criação cênica*, estudo Santana (2017). São ensaios que analisam com mais profundidade a personagem lendária Lua Cambará, adentrando no imaginário popular de Inhamuns e investigando como foi representada em diversas mídias, como cinema e teatro, dentre outros canais de comunicação.

No mesmo período, Lima (2013), em seu estudo *Tecidos Messiânicos em Galileia, de Ronaldo Correia de Brito*, analisou os tipos de personagens que podem ser caracterizados como profetas e/ou messias, os quais, assim como Antônio Conselheiro, exerceram poder de mestres do povo no interior nordestino.

O livro *Faca* (2003), apesar de pouco conhecido, chama a atenção dos leitores e possui boa receptividade. No ano de estreia dos contos, Freitas (2003, p. 3) afirmou que nas “11 narrativas surgem as mesmas situações e personagens que a tradição literária tornou familiares: amores abismados até a morte, honra, traições, emboscadas, vendetas, valentões, bandidos e mulheres virilizadas em um mundo hostil e duro.” Essa imprevisibilidade trazida na obra é reflexo da própria dinâmica do tempo o qual remete à fluidez das memórias das personagens do livro e, citando Arrigucci Jr., afirma: “o drama concentrado ganha força simbólica geral, de modo que sertão tende a virar mundo, como palco de contradições e conflitos humanos em sua dimensão mais ampla” (FREITAS, 2003, p. 3). É no silêncio das personagens solitárias de *Faca* que se compreende a força desses aspectos na construção do sentido da trama. A semântica da palavra sertão introduz os leitores nas veredas da existência, ou seja, interioriza-os acerca da complexidade dos seres vivos que sempre serão os mesmos em todos os lugares.

Cada leitor ou crítico literário infere distintos significados acerca dos contos. Maciel (2006) apresenta um panorama com as impressões de alguns escritores sobre as narrativas de *Faca* (2003). Um deles é Macedo (2001) que compara a literatura do escritor cearense a um tecido, pois esta cria laços com o passado a partir do presente. Eis um de seus depoimentos: “O seu texto é todo ele uma poética da inconsciência e da erudição. É todo ele uma poeira da revelação e do mistério, no que ele possui de verdade, no que ele exhibe de aproximação com a realidade e a lógica da imprecisão no campo do concreto” (MACEDO, 2001, p. 182).

Porém, para Macedo (2001), a fluidez dos instantes não é facilmente materializada nas falas das personagens, visto que é complexo dizer quais são as imagens trazidas sobre o sertão, pois o texto é cheio de cortes de cenas, *flashbacks*, memórias afetivas e tempos oscilantes. Mas, Lopes (2007, p. 1), na *Revista Cronópios*, muda o foco desse olhar e diz que,

em *Faca* (2003), observa-se “prosa enxuta, substantiva, em que nenhuma palavra parece fora do lugar.” Isso leva a crer que, mesmo a trama trazendo traços metafísicos, o texto possui uma escrita direta com fatos e atos marcados. As reflexões ficam mais nas entrelinhas do que no texto. Os contos são diretos e construídos, em sua totalidade, pelas ações dos personagens e seus dizeres.

Outro aspecto que chama a atenção é colocado por Ribeiro A. (2003) em que a autora reforça a questão universal e a abordagem de temas de valores humanos, remetendo à escrita de Brito (2003, p. 4): “Foi abrir o livro e sentir o ardido do sol e a secura no chão.” A *Faca* mimetiza o ambiente familiar sertanejo e o aproxima do leitor. Dizendo de outro modo, seu escrito chama o leitor ao encontro das mazelas humanas.

Essas manifestações universais se confirmam, também, a partir do imaginário que é fator da condição humana. Corrêa (2009), do Canal virtual Vacatussa, posicionou-se sobre as marcas do imaginário dos sertanejos do interior nordestino capturadas pelo olhar do escritor:

Ao contrário de outros olhares que mitificam o Sertão através do humor e de uma beleza quase folclórica, Ronaldo Correia de Brito opta em trabalhar com o imaginário sertanejo de uma maneira mais real, borrando as fronteiras entre o mundo como conhecemos e o que imaginamos (CORRÊA, 2009, p. 2).

Outra abordagem que retoma o caráter universal é *O sertão existencialista de Ronaldo Correia de Brito*. Pieiro (2010) enfoca o tema morte e seus resultantes na vida das personagens e como se desenvolvem dentro do contexto das tramas, trabalhando os aspectos nas obras *Faca* (2003), *Livro dos Homens* (2005) e *Galiléia* (2008) do escritor cearense.

Assim, a morte é algo que liga as personagens e as fazem rememorar episódios e pessoas de sua genealogia.

Madeira (2009), Doutor em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), a partir de dois contos de Brito, *Faca* e *O que veio de longe*, desenvolveu o ensaio *Sertão desdobrado*. Nesse texto, o autor chama a atenção para os aspectos culturais fortes e permanentes no seio da família nordestina, aspectos que são sempre revivificados ao longo das gerações. Assim, o estudioso analisou o apego que as personagens de *Faca* (2003) possuem para com a tradição.

Leonel e Segatto (2010) em *Confluências, contrastes e resistências no regionalismo brasileiro: Guimarães Rosa e Ronaldo Correia de Brito* conjecturaram que o narrador de *Faca* é pós-moderno, apesar de narrar episódios que estão presos à tradição. Compartilhando desse pensamento, Santos G. (2016) reforçou essa posição ao afirmar que o sertão do escritor nordestino retoma o tempo arcaico, questionando-o sob o crivo da contemporaneidade. Os

autores apontam comparações entre diferentes escritores e as obras escolhidas são *Faca*, de Brito e *Tutaméia*¹⁰, de Guimarães Rosa.

O estudo de Clark (2011, p.15), *Faca-face de um feminino sertanejo-impressões de um regionalismo contemporâneo em Ronaldo Correia de Brito*, traz questionamentos sobre a polifonia presente nos textos do escritor cearense que desembocam nos estudos sociológicos e filosóficos. Nele, infere-se que a recepção textual é mutável e, desse modo, “o conceito de regionalismo e as obras que esse estilo literário produziu, e ainda produz, também são volúveis.” A mutabilidade dos textos ocorre de maneira constante, pois o regional é como uma paisagem a ser sempre explorada de acordo com o enfoque estilístico do autor, a influência temporal e conceitual.

No artigo *O lugar do não-lugar: ruínas na narrativa de Ronaldo Correia de Brito*, Silva Claudicelio (2014, p. 9) trouxe um panorama de temas em que a literatura de cordel pode dialogar com Brito (2003) e contribuir para o entendimento do imaginário popular nordestino: “O engenho de cana, a paisagem agreste, as pelejas, os milagres, as mortes, as peregrinações. Outros elementos são acrescentados ao espaço cênico.”

Nessa perspectiva, para Silva Claudicelio (2014), a carga semântica desses símbolos que representam o sertão e os sertanejos dentro da obra *Faca* (2003) faz os leitores compreenderem os demarcadores do espaço geográfico do cearense que são, segundo Agamben (2009, p. 39), “Um conjunto de práxis, de saberes, de medidas, de instituições”, que ligam todos os sujeitos em um grupo que possui semelhanças e identificações culturais.

O estudo de Santos J. (2014), cujo título é *Faca e seus cortes – o sertão trágico e feminino de Ronaldo Correia de Brito*, o autor afirma que *Faca* (2003) traz um retrato de cenas cotidianas nordestinas contemporâneas, porém ultrapassa esse universo e aborda novamente o fator das questões universais na trama.

Barros (2011, p. 2) apresenta outro olhar quando se posiciona sobre o conto *Mentira de amor*, do livro *Faca* (2003). Completando essa ideia, a estudiosa pôs em evidência a relação entre a mãe e suas filhas num contexto de clausura imposta pelo próprio marido. Neste texto, o enfoque analítico é a violência doméstica e a clausura na família: “[...] vivendo trancadas em casa. Apenas o marido tem a chave de casa e pode sair. As garotas simplesmente aceitam a condição e vivem do jeito que podem, já que a mãe ainda sofre com a morte de uma de suas filhas. A edição, da Cosac Naify, é bem feita.” (BARROS, 2011, p.2)

Retomando estudos sobre o cordel na literatura de Brito, Audigier (2012, p. 1)

¹⁰ Conserva-se a acentuação, respeitando-se a ortografia vigente no período em que a obra foi lançada.

pontuou que essa arte coloca o leitor dentro da oralidade do Nordeste: “Os contos do livro *Faca* se inscrevem numa tradição literária oral própria do Nordeste, inspirada na literatura de cordel, uma forma da literatura ‘de colportagem’, próxima à tragédia grega e ao Movimento Armorial.”

Interessante mencionar, ainda, que para o pesquisador existe um embate entre duas vertentes: o feminino e o masculino, ambos sempre em diálogo. Dessa forma, Audigier (2012, p.1) “observa que há nos contos uma tensão recorrente, pois o cotidiano, os costumes e o ambiente ocorrem no sertão dos Inhamuns, vivendo dramas humanos, e atingindo, desta forma, o mito universal”.

A pesquisa de Rodrigues (2016) debate-se na reflexão acerca da mulher na conjuntura dos contos *Mentira de amor*. A autora aborda temas como a violência doméstica e o patriarcalismo.

Guedes (2010) escreveu sobre Ronaldo Correia de Brito e fez um resgate da trajetória de publicação de *Faca* (2003), reforçando o trabalho de reescritura do autor desde o início de suas primeiras produções. Em entrevista ao jornal *Rascunho*, o autor diz: “Meu primeiro conto, *Lua Cambará*, de 1970, saiu no livro *Faca*, da Cosac Naify, em 2003. É verdade que nesse intervalo escrevi muitas outras coisas e nunca parei de trabalhar no texto” (BRITO, 2009, p.4).

Essas mudanças textuais feitas pelo escritor acabam reforçando o caráter fluido de suas temáticas cujas personagens já não encontram uma identidade fixa. Assim, em *Identidades e territórios em trânsito na ficção de Ronaldo de Brito*, Martins (2007) observou vários pontos de conflito dentro das tramas, dentre outros aspectos encontrados nas obras *Faca* (2003) e *Livro dos Homens* (2005): o urbano x o rural; tradição x modernidade; local x cosmopolitismo etc.

É preciso dizer que esta pesquisa retoma alguns aspectos dos trabalhos citados e distancia-se de outros pontos.

A presente abordagem refere-se aos mecanismos assumidos pelos dispositivos políticos vividos pelas personagens do sertão em *Faca* (2003) e a compreensão sobre as manifestações da língua menor na sociedade criada pelo nordestino. Contudo, não se deixa de traçar um paralelo com os mencionados estudos.

3 O NEORREGIONALISMO NO BRASIL

3.1 Analisando o regionalismo literário

As divisões territoriais são uma maneira política de organização do povo de uma determinada nação. Embora imaginárias, essas divisas acabam materializando-se nos atos das personagens. Nesse sentido, quando se fala sobre regionalismo, na literatura, entra-se em conceitos que englobam o poder dominante, o capitalismo, o eu e o outro, assim como outras questões materializadas no mundo das esferas sociais.

Albuquerque Jr. (2001, p. 68) reforça essas afirmativas ao pontuar que “o Nordeste é (...) produto imagético discursivo de toda uma série de imagens e textos, produzidos a respeito desse fenômeno, desde que a grande seca de 1877 veio colocá-las como o problema mais importante dessa área”.

Esse constructo toma forma com o subsídio desses fatos que reforçam a diferença entre o espaço com a seca e o espaço sem a seca. Os objetos que demarcam o espaço já mencionado pelos escritores de outrora estão aí. “O espaço geográfico é o mesmo e não é, porque os tempos são outros (...) O sertão não permanece. Aquele sertão distante e silencioso fica apenas no imaginário saudosista.” (SILVA, C.R., 2014, p.6).

O imaginário acerca do Nordeste vai se desenvolvendo inspirado por esses argumentos, mas sempre tomando diferentes formas. Desse modo, uma das primeiras manifestações de diferença entre o povo brasileiro se deu a partir do sertão. “Assim, um imenso sertão, um vazio civilizacional: esse era o Brasil que deveria ser salvo, porque era ele que nos diferenciava dos colonizadores portugueses.” (AGOSTINETI, 2013, p.17).

No que se refere à literatura, parece nítido que a noção de regional é refletida em personagens ficcionais de diferentes épocas. A presença desse retrato regional vem desde José Martiniano de Alencar (1829-1877), de João Franklin da Silveira Távora (1842-1888), de Bernardo Joaquim da Silva Guimarães (1825-1884), Alfredo Maria Adriano d'Escragnolle Taunay (1843-1899) até escritores como João Guimarães Rosa (1908-1967), Érico Lopes Veríssimo (1905-1975), José Lins do Rego Cavalcanti (1901-1957) e Graciliano Ramos de Oliveira (1892-1953).

Constata-se que, no transcorrer do tempo, a maneira regional de escrever foi se modificando de várias formas e as prosas começaram a ser escritas não somente com o uso de temáticas tradicionais, mas “[...] com particularidades de nosso tempo [...]” (FERREIRA, 2011, p.4). Delineando-se uma síntese do percurso do contexto regional na literatura, percebe-se que o sertão foi inserido como debate, primeiramente, por Euclides da Cunha (1866-1909) no livro

Os Sertões (1902). A obra é fruto de uma pesquisa jornalística feita pelo autor sobre o episódio da Guerra de Canudos. Outras, dentre as muitas imagens dos sertanejos, é a popularíssima figura do Jeca Tatu, personagem de Monteiro Lobato (1882-1948), um interiorano que, a partir do ano de 1910, por muito tempo representou a imagem dos homens que viviam em um Brasil rural e atrasado, sem acesso à saúde, educação nem emprego. Sobre isso, Vicentini (2007, p.189) pontua que “desde Monteiro Lobato até hoje, a parelha interior e cidade nos parece ser o âmbito básico do atual regionalismo”. A autora afirma que, atualmente, conceituar o espaço regional apresenta grandes dificuldades:

O argumento que discute a homogeneização das diferenças por ação do capitalismo na construção dos diferentes espaços e paisagens diz que, com a empresa de porte industrial no campo, a telefonia e a eletricidade rurais, os insumos básicos industriais, os meios de produção motorizados, ou seja, as apropriações que o sertão faz das cidades, e que transparecem em suas novas formas culturais que já se associam de fato à urbanidade, fica muito mais difícil saber onde fica o sertão (VICENTINI, 2007, p.193).

Com *Macunaíma* (1928), livro que narra a história do (anti) herói de Mário de Andrade (1893-1945), é possível perceber as provocações colocadas na obra que põem em xeque as antigas ideologias nacionalistas. A rapsódia de Mário e a construção de seu protagonista propõem um olhar mais crítico sobre a identidade do sujeito brasileiro. O modelo proposto por Mário de Andrade, no Modernismo, aprofundou os projetos nacionalistas de Euclides da Cunha, visto que este último destacava em sua literatura o branco e o índio como formadores da raça brasileira. Em *Macunaíma* (1928), observam-se traços do branco, do índio e do negro, o que vai de encontro à representação indígena idealizada por Alencar no Romantismo.

Portanto, a inovação modernista direcionou uma nova perspectiva de identidade brasileira e motivou o cunho etnocêntrico, pois os personagens, de natureza mais heterogênea, tornaram-se modelos mais aceitáveis. Já não mais se trata da construção de “personagens-modelo como o índio e o sertanejo, portadores da essência brasileira e, sim, da desconstrução destes estereótipos” (BERND, 1992, p. 50). A Semana de Arte Moderna promoveu uma virada na literatura brasileira, principalmente na maneira de perceber o dado local, como maneira de redescobrir o que fora retratado no passado, agora, sob a perspectiva modernista. A Semana provocou uma ruptura necessária para o período e começou, de fato, a desmistificar os modelos europeus de narrar o homem brasileiro.

Em contrapartida, essa nova concepção estética da primeira fase modernista não foi

unanimidade em todas as regiões do país, ficando, em certa medida, restrita ao espaço econômico e cultural de São Paulo e Rio de Janeiro, “o que impulsionou a reação do grupo nordestino, reunido em torno do pensamento de Gilberto Freyre, no Centro Regionalista do Nordeste, a partir de 1926” (SANTINI, 2014, p.118).

Nessa perspectiva, o Regionalismo do Nordeste traz, em sua gênese, a tentativa de romper a hegemonia cultural centrada no eixo Rio – São Paulo, estabelecendo maneiras, tradições e hábitos que possibilitassem uma nova definição do homem e da terra nordestina.

É possível dizer que essa nova maneira de conceber a arte aponta para um diferenciado campo de compreensão do mundo. Podem-se citar, por exemplo, os filmes *Vidas secas* (1938) e *Deus e o Diabo na terra do sol* (1963), os quais trouxeram uma estética que aborda o olhar da crueldade no sertão. Segundo Vallerius (2010, p. 67): “A produção literária de temática regional passa a desvelar a realidade dos solos pobres, da miséria e da incultura das populações rurais, expressando visões pessimistas quanto ao presente e problemática quanto ao passado”.

Contudo, entende-se também que mesmo os romances surgidos a partir da década de 30, como *A Bagaceira* (1928), *O Quinze* (1930) e *Vidas Secas* (1938), dos autores José Américo de Almeida (1887-1980), Rachel de Queiroz (1910-2003) e Graciliano Ramos (1892-1953), respectivamente, acabam restringindo os tipos humanos, retratando-os com características fechadas, sem assumirem uma posição mais universal e metafísica que proporcionaria o processo de ressignificação da identidade do ser humano. Tomando o livro *A Bagaceira* (1928) como exemplo, Afrânio Garcia Jr. (2011, p.29), em seu artigo *Meninos de Engenho. Tradição e drama familiares feitos símbolos da brasilidade*, pontua:

A Bagaceira se constrói em torno de uma jovem branca do semiárido, migrando para a região úmida por causa da seca, ponto de origem de todas as infelicidades. A violência interna ao mundo masculino está no cerne do romance, mas o encadeamento dos eventos históricos demonstra uma violência que vai além das situações recuperadas pela ficção.

Compreendendo a literatura como um “sopro” do real e/ou uma sugestão do fato político, social e histórico, ela acaba extrapolando o lugar da escrita enquanto objeto estético contemplativo, viabilizando, no leitor, um sentimento do mundo. Desse modo,

o conceito de regionalismo e as obras que esse estilo literário produziu, e ainda produz, também são volúveis, transformáveis no decorrer do tempo e suas interpretações são distintas de acordo com espaço e tempo em que são escritos, lidos ou que retratam. (CLARK, 2011, p.15).

É no espaço sertanejo do sertão dos Inhamuns que Brito escolhe seu cenário (lugar onde nasceu e morou durante a primeira fase de sua vida) e, a partir de suas lembranças, como morador do sertão dos Inhamuns, o autor cearense pinta um quadro de personagens cheias de memórias fragmentadas, em um nordeste que possui resquícios da tradição e da pós-modernidade. Nessa perspectiva, “o sertão, na obra de Brito, aparece no proscênio para apresentar um dos temas mais universais e presentes na literatura: a implacabilidade da morte e o tempo no destino dos seres humanos”. (SANTOS J., 2014, p. 39)

Assim, seus textos navegam por outros universos a partir de um só universo: o sertão cearense. Nesse sentido, Santos J.(2014, p. 13) afirma:

A geografia que atravessa a narrativa do escritor Ronaldo Correia de Brito é marcada por cenários, paisagens e estéticas vinculadas a um regionalismo de sua terra natal: o sertão de inhamuns-Ceará. Tal característica, entretanto, não limita sua escrita ficcional a um mero “geografismo”.

Voltando aos livros de autores anteriores a Brito, é necessário reforçar que o autor cearense mostra um traço peculiar que o difere destes: o desenvolvimento do Nordeste a partir das personagens que pensam, vivem e reagem a determinados episódios do cotidiano neste início de século XXI. De acordo com Santos J., (2014, p. 33), as narrativas de Brito são representadas “a partir da perda/busca de identidade e no deslocamento com desidentificação; da avaliação das relações familiares; dos diálogos intertextuais; do abandono da literatura jornalística e da adesão tecnológica”.

Tomando a literatura como um ser concreto no mundo cuja presença ocupa um espaço que gera determinado conhecimento no leitor e, por metonímia, na sociedade, podemos afirmar que: “algumas décadas atrás, para quem não conhecia o Nordeste, obras como *O quinze*, de Rachel de Queiroz, e *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, começaram a dar as primeiras ideias aproximadas do tipo de vida dos sertanejos das regiões mais distantes dos grandes centros” (SILVA R.J., 2008, p.36). As análises das mencionadas obras são importantes para a compreensão da imagem do Nordeste enquanto meio social e geográfico. É partindo desse retrato cristalizado por esses romances que se adentra na nova imagem de Nordeste edificada pelo regionalismo pós-moderno. Como diz Ligia Chiappini em *Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura*: “a literatura tende a recontar o processo ora como decadência ora como ascensão, ora com pessimismo, ora com otimismo, dependendo de que lado está: da modernização ou da ruína” (CHIAPPINI,1995, p.155). De acordo com o pensamento pós-modernista, a convicção estritamente voltada para a razão do pensamento moderno (de que tudo pode ser descoberto pelo homem através do desenvolvimento da ciência)

fracassou.

A partir dos traços de memória, reflete-se sobre uma possível identidade sertaneja dos personagens e questionando-a, tendo como ponto de partida o entendimento que “identidade e memória caminham sempre lado a lado, uma vez que o ato de lembrar traz à tona as origens, as raízes que sustentam a história e a forma de ser de cada indivíduo” (VASCONCELOS, 2013, p.15).

Pode-se dizer que a imagem estática do sertão é um erro, pois, como se pode ver, o sertão, conhecido como atrasado, é detentor de infinitas vozes e discursos, o que contradiz essa ideia de atraso. O sertão é construído e reconstruído e se espalha por todos os universos sociais e por todas as memórias. Para Anderson (2008, p. 18):

As nações são formadas a partir das partilhas afetivas e simbólicas por meio da leitura dos romances e jornais, logo, podemos afirmar que o sertão é uma categoria central para o entendimento da brasilidade. E, como seus sentidos são múltiplos e variáveis, podemos constatar que estamos diante de uma processualidade, um processo nacional.

Remete-se ao sertão narrado por Guimarães Rosa, sob o signo do entendimento de que “o sertão está em toda parte”, e, melhor dizendo, “o sertão está dentro da gente”, como também diz Brito (2008, p. 8): “o sertão está em todas as latitudes, não tem morada nem endereço certo, [...] está na minha frente, nos lados, atrás de mim”. Essa perda de território também coloca em debate a firmeza das instituições como a Igreja Católica. Nesse sentido, os autores começam a colocar a Bíblia como um instrumento gerador da maioria dos conflitos familiares expostos nas tramas. Nessa direção, houve a troca da cultura teocêntrico-metafísica medieval por uma cultura antropocêntrica e secular, que centralizou o saber no centro da humanidade. O homem começou a ser considerado o “Deus de si mesmo” e superior às outras espécies que deviam apenas servi-los. Nessa direção, segundo Azevedo e Albernaz (2006, p.2), “o homem moderno nasceu desespirtualizado, largado ao secular e material, subjugado aos ditames de instituições que procuravam insistentemente instrumentalizá-lo, tornando-o um ser gregário e, conseqüentemente, despersonalizado”.

Nessa perspectiva, o atual contexto insere os textos de Brito em uma dinâmica de construção da nova concepção de identidade cultural dos sujeitos contemporâneos. Logo, mais do que um problema especificamente moderno, os estudos das identidades deslocam o foco dos conceitos anteriores sobre a formação cultural e criam um “caos de sugestões” que dialogam constantemente.

Secularização, pragmatismo, historicismo e contestação são alguns dos elementos que estão inseridos na literatura moderna e, por conseguinte, direcionando alguns tipos de

construções textuais. Pode-se dizer que toda literatura pode ser regional, pois o autor escolhe sempre um determinado lugar, um determinado grupo social para representar “uma identidade grupal (...) não importando, hoje, se essa identidade cultural se manifesta no campo ou na cidade” (VICENTINI, 2007, p. 188). Assim, o posicionamento adotado por Brito, em sua obra, provavelmente se justifica como construção artística que nos faz questionar a criação imaginativa e a possível vida de homens e mulheres sertanejos nos dias atuais.

Porém, Ronaldo Correia não aceita o rótulo de escritor regionalista. Em relato ao *Jornal Rascunho*, ele diz:

O que virou um clichê imperdoável foi associar o espaço geográfico do sertão às piores formas do "regionalismo", ressaltadas pelo cinema do ciclo do cangaço e pelas novelas de televisão que carregam no sotaque. Como escreveu Luiz Antonio de Assis Brasil: ‘Devemos, a bem da limpeza conceitual, não usar mais o termo ‘regionalista’ para os casos contemporâneos. A higiene literária assim o deseja’. (BRITO, In: PEREIRA, 2012)

Nesse sentido, parece que a intenção do escritor é escrever sobre os homens de maneira universal, pontuando a dicotomia entre regionalismo e universalismo. As críticas sobre o regionalismo não podem trazer a ideia de um gesto de negação esterilizadora, mas poderia ser um exercício de desestabilização. De acordo com Santos J. (2014, p.12):

O escritor contemporâneo Ronaldo Correia de Brito (...) constrói seu universo ficcional na geografia do sertão. Esse *lócus*, em sua escrita tem correspondência a um lugar físico denominado Inhamuns, região localizada na fronteira oeste do Ceará, em pleno semiárido, numa faixa que recobre um intervalo entre a Floresta Amazônica e a Mata Atlântica; é reduto caracterizado pela vegetação de caatinga, arbórea e arbustiva. A região é geologicamente denominada de depressão sertaneja. É formada por um conjunto de municípios: Aiuaba, Tauá, Arneiroz, Parambu, Catarina e Saboeiro.

Desta forma, os desdobramentos vivenciados pelos sujeitos das narrativas de *Faca* (2003) desestabilizam determinadas ações e reações do mundo sertanejo que quebram a dicotomia, antes estabelecida, a partir do convívio mútuo entre seus extremos.

Entende-se que a formação das possibilidades de espaços do sertão acontece por intermédio de um duplo movimento: homogeneização e heterogeneização, em um jogo de semelhanças e diferenças. Para Tânia Pellegrini (2017), o regionalismo acaba sendo um ambiente rico em simbologias do povo, que pode trazer uma gama de embates entre os fatores influenciadores para o entendimento de mundo desses seres que vivem em determinada coletividade. Assim, o regionalismo refere-se não apenas ao espaço como território geográfico, mas também a toda uma cultura construída ao longo dos tempos. Nessa perspectiva, Afrânio Coutinho (1995, p. 205) esclarece o regionalismo como “[...] um conjunto de retalhos que arma

o todo nacional [...]”, que quer explicar o processo maniqueísta de construção da identidade de um povo do qual possui várias estruturas que estão interligadas formando o desenho da nação.

Dando continuidade a esta discussão, Leonel e Segato (2010) afirmam que a caracterização do regionalismo diferenciou as literaturas produzidas fora do Rio de Janeiro com o objetivo de representar os locais longínquos do interior nordestino e de outras regiões, dando enfoque principalmente às áreas rurais, em especial, o sertão.

A obra *Faca* (2003) aponta, como elemento central, a busca pela compreensão acerca da identidade nordestina e de como esta identidade foi retratada ao longo do tempo nas artes. Essas construções artísticas, aos poucos, mostram que as marcas dos mitos e dos símbolos do homem regional vão possuindo um tom mais humanizado. Durante o século XXI as reflexões se voltam para o aspecto psicológico, filosófico e fazem recortes artísticos mais diretos acerca desse homem ambientado no sertão.

No conto *O valente Romano*, amar seu inimigo é uma maneira de vencer o combate usando esse sentimento como arma para enfraquecê-lo. Dessa maneira, a personagem contrapõe os códigos de ética do homem machista do sertão e desconstrói os tradicionais valores masculinos de valentia. Vejamos o episódio em que Romano abraça inesperadamente Anselmo Dantas numa ocasião que seria de batalha:

Anselmo Dantas atirou na moldura da voz e, antes que apertasse o gatilho pela segunda vez, sentiu suas costas se dobrarem sob o peso de um corpo. (...). Não rolaram pelo chão, machucando-se nas pedras, como fazem os guerreiros. Nem se esmurraram as bocas. Num tempo que não tem medida, sentiram o calor e o cheiro que cada um exalava. Olhavam o céu procurando resposta e nada estava escrito. Teriam eles mesmos de inventar a sentença para o encontro. Derrotados pela certeza de que gostariam de nunca romper o abraço, desvencilharam-se, bruscamente. De cabeças baixas, guardaram o silêncio que apenas os homens de coragem conhecem. (BRITO, 2003, p.80-81)

Porém, ambos estão ligados por um laço que não pode se quebrar. Essa complexa ligação entre Romano e Dantas permite que se compreenda a construção que cada um tem de si a partir do outro. O que vive em um, vive no outro. Principalmente quando se trata de um inimigo, visto que o ódio cria uma prisão entre os dois seres.

Nesse sentido, *Faca* (2003) aciona certas reflexões a respeito do espaço na literatura, conforme explicita Mendes (2008, p.14):

O espaço formado pela paisagem não é um dado *a priori*, assim como também o espaço não é uma matéria inerte, um mero suporte das relações travadas entre os indivíduos, mas parte constitutiva das relações sociais, incorporados os significados que lhe são atribuídos por determinadas representações, revestindo-se de simbologias e participando da construção de certas identidades.

Os diversos personagens que compõem as narrativas de *Faca* (2003) traçam um panorama de símbolos do sertão descrito. Brito traz um retrato diferente desta parte do Brasil, a qual sempre fora vitimada, conforme comentado anteriormente, pelo desinteresse de setores governamentais do período e pelo preconceito de boa parte da população. Isso insere os leitores em certas reflexões que transcendem o meramente político e social. De acordo com Aguiar (2016, p.4):

(...) se apresenta através da dicotomia entre o discurso da razão e o discurso mágico – o sertão se afogando no mar da modernidade, da globalização. Desta tensão, surge uma ambiguidade: o mágico se infiltra em nós – como na visão dos milhares de rostos que compõem o Uno, o Rosto Amado e procurado, em Milagre em Juazeiro – mas não temos certeza se ele está também nas leis físicas do mundo

O mágico, que Aguiar (2016) pontua, é aquele poder que os seres humanos possuem de transformar a realidade a partir do imaginário. O valor que se atribui aos espaços vai variar, pois diversos são os homens. Conforme explicitado, o autor chega a esclarecer os dilemas do interior nordestino, a partir do diálogo entre as personagens, e aproxima o leitor do labor cotidiano das classes marginalizadas que são representadas nos contos. Assim,

O sentimento regionalista pode ser compreendido como uma intenção de valorização da cultura, tradições e costumes de certa região. Porém, essa intenção pode estar vinculada a motivações das mais variadas ordens, a interesses tanto particulares quanto públicos, tanto nobres quanto mesquinhos, tanto casuísticos quanto conjunturais. (SCOVILLE, 2011, p.31).

Pode-se dizer que Ronaldo Correia de Brito “parece estar motivado por uma urgência, sem se relacionar com a realidade histórica, estando consciente, entretanto, da impossibilidade de captá-la na sua especificidade atual, em seu presente” (SCHOLLAMMER, 2011, p. 10).

Entende-se que cada grupo social tem uma sistematização sobre o que seria regional, pois as delimitações de espaço estão estreitamente ligadas ao psicológico, ao histórico, e ao antropológico da região tendo um caráter performativo. Assim, o regionalismo possui “configurações que se alternaram ao longo do desenvolvimento brasileiro, refletindo as mudanças ideológicas do país e a maneira como foram encarados como subdesenvolvimento e a dualidade cultural” (CECCARELLO, 2010, p.5).

Essas diferenças existem intensamente e vem do fruto de uma necessidade de homogeneização territorial. Compreende-se que essa busca de homogeneização é formadora de um território nacional. O interior sertanejo se transformou, assim, no corte espacial entre um

lugar desenvolvido e um lugar subdesenvolvido, ou seja, a própria busca civilizatória das diversas histórias criadas para a formação do poder e da diferença.

O regional é um constructo teórico e como tal se desenvolve de acordo com o homem e a sua compreensão de mundo. Segundo Vicentini (2007, p.194), “o sertão é o que atualiza categorias de uma cultura historicamente diferenciada (e que se diferencia historicamente a cada dia) mediante estruturas sociopolíticas e econômicas”. O sertão é, pois, um termo que engloba amplos sentidos: “é espaço praticado, formado por camadas sobrepostas de histórias ocorridas ao longo de séculos de acontecimentos, contextos sociais, vivências entrecruzadas” (POTIER, 2013, p.189). Ele depende de como é percebido, aprofundado e especificado a partir do olhar de quem escreve. Assim, torna-se um lugar representado por um tipo de repertório traçado pelo escritor (das diversas construções simbólicas, dos mitos, dos folclores, das memórias e das crenças culturais):

Apropriados não apenas por seus habitantes, mas também pelo olhar “do outro”, do visitante estrangeiro ou de outras paragens como o litoral ou mesmo o “sul” do país, que, ao longo do tempo, vem exprimindo, sob diversos formatos de narrativas, suas impressões acerca das características peculiares, do clima, do ambiente, dos costumes, das religiosidades, das práticas culturais, das manifestações artísticas, da forma de ser e de viver do sertanejo (POTIER, 2013, p.189).

Assim, como um lugar polifônico, o sertão de Brito permite análises múltiplas sobre os homens. O texto traz uma pintura do momento relatado e uma nova reflexão sobre determinados espaços do Brasil, lugares que não possuíam visibilidade política, reconstruindo ambientes através das simbologias que estão no inconsciente daquele grupo social. Sodré (2002) afirma que a intenção primeira do regionalismo foi revelar o Brasil aos brasileiros e Vallerius (2010, p.408) diz que “procurou dar à cor local um sentido mais profundo do que o trazido pelo sertanismo romântico”.

Portanto, para que se aprofunde nas narrativas de maneira mais satisfatória, deve-se mencionar aqui o vínculo entre o tempo vivido e o tempo passado, que se mostra como fator preponderante no discurso utilizado por Brito sobre o Nordeste, já que seus textos estão vinculados “a uma visibilidade e dizibilidade sobre o espaço sertanejo nordestino que o ambiente o antecedia” (MENDES, 2008, p.11). Nessa direção, Bernd (1992, p. 16) chama a atenção para as múltiplas vozes, tanto do passado como do presente inseridas na trama, pois, para ela, é como se existisse uma unidade entre ambas as vozes que se aglutinariam como um grande enredo.

A partir dos conflitos entre as personagens, observa-se a presença dessas imagens reificadas do sertão na construção da identidade de cada indivíduo. Entende-se que a identidade

é algo que se move para se adaptar a situação presente. Nesse sentido, personagens brigam, lutam, se vingam, dentre outros atos, mas depois refletem sobre suas ações e se resignificam.

É necessário entender que o regionalismo é uma categoria crítica que foi elaborada antes do Modernismo. Nas produções regionalistas iniciais, observa-se uma mescla da pureza de pensamento romântico com o processo de miscigenação, mas já mostrando um pouco da verdadeira identidade brasileira a partir de linguagens provenientes da herança da mistura étnica entre os portugueses, os índios e os negros.

No entanto, a modernidade – como fenômeno historiográfico – trouxe mudanças radicais. Segundo Giddens (2002), a primeira dessas mudanças foi a diferenciação nas concepções de espaço e tempo, pois, com o advento da modernidade, as ações humanas passaram a repercutir fora dos contextos locais, atingindo o global. Contudo, os valores da modernidade, que perduraram por muito tempo, continuam em mudança.

Este momento significou uma constante luta contra a *ambivalência*¹¹, uma busca incessante pelas formas de conhecer, classificar e ordenar o mundo. Para tanto, cabe indagar o que integra os dois grandes blocos – a literatura e a região –, os quais são práticas inseridas nos campos da estética e do social.

Assim, “o foco de interesse são as relações entre a literatura e o regional: como é possível que sobre linhas tão diferentes se produzam formas de pensar o regional? O que se passa entre a literatura e o regional?” (HILLESHEIM, 2008, p.4) Dentro dessa perspectiva, Ronaldo Correia de Brito aborda os confrontos entre os antigos paradigmas do regional que se inserem nas transformações de mentalidades trazidas no transcorrer do tempo. Assim, *Faca* (2003) acaba por levar consigo esses discursos latentes do período.

Representar um lugar com características, tipos humanos, modos, imagens e estereótipos, para Gonçalves Filho (2008), é uma maneira de cristalizar uma região e distribuir esse conceito criado como uma verdade estática no tempo. Assim, como a modernidade trouxe profundas transformações na mentalidade e na maneira de viver da sociedade, o momento pós-moderno representa agora a superação dessa lógica essencialista.

Uma das primeiras premissas que norteia as obras do autor é o embate entre o antigo

¹¹Para Bauman (1999, p. 9), a ambivalência é a “possibilidade de se conferir a um objeto ou evento mais de uma categoria, é uma desordem específica da linguagem, uma falha da função nomeadora (segregadora) que a linguagem deve desempenhar. O principal sintoma da desordem é o agudo desconforto que se sente quando se é incapaz de ler adequadamente a situação e optar entre ações alternativas. É por causa da ansiedade que a acompanha e da conseqüente indecisão que se experimenta a ambivalência como desordem – ou se culpa a língua pela falta de precisão ou a si mesmo por seu emprego incorreto. [...]. Classificar, em outras palavras, é dar ao mundo uma estrutura: manipular suas probabilidades, tornar alguns eventos mais prováveis que outros, comportar-se como se os eventos não fossem causais ou limitar ou eliminar sua causalidade”. BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Ambivalência*. Tradução Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

e o novo modo de viver. O autor busca um diálogo do momento pós-moderno com a tradição. “Texto e mundo, englobados e englobantes; cada um, ato e reflexo ao mesmo tempo” (PEREIRA, 2012, p.292). Mas, busca-se entender antes de tudo que os escritos literários, assim como as identidades, são móveis e fluem de acordo com a postura do autor diante da vida. Acaba-se por compreender que o regionalismo é algo fluido e complexo como o homem.

Com isso, são diversos os motivos que levam um sujeito de um grupo social a criar novas definições ou oferecer diferentes significados para elementos culturais presentes na memória coletiva.

Assim, é inevitável que se pense sua produção (...), a partir de um prisma que tenta organizar o significado de sua prosa por meio da sistematização de um novo regionalismo, marcado pela presença da memória de um povo em uma região específica, reconstituída pela fala de narradores que misturam o presente a retalhos do passado, em narrações que mimetizam a identidade do sujeito atrelada à particularização do espaço que o constitui. (SANTINI, 2009, p.257).

Alguns pensadores têm buscado entender o porquê dessa obsessão pela memória. Para alguns é a característica da pós-modernidade e, para outros, a própria modernidade “(...) faz as pessoas precisarem lembrar de acontecimentos para se protegerem contra a obsolescência do mundo e combater a ansiedade causada pela velocidade das transformações sociais” (RIBEIRO, 2010, p.36), porém a arte literária como esfera de criação autônoma e imaginária artística é um lugar perturbador da história ortodoxa/ tradicional.

A busca obsessiva pela memória é uma resposta à aceleração do tempo e à crise da identidade e das referências vindas do passado que é:

cada vez mais necessária num mundo em profunda mutação em que as mudanças sociais aceleradas e as identidades cambiantes resultariam numa sensação de insegurança e angústia. E, nesse contexto, a memória passaria a ser cruel, porque permitiria atribuir sentidos à realidade em meio à dispersão e a pluralidade. (RIBEIRO E., 2011, p.37)

Destarte, percebe-se que o novo regionalismo traz, em seu bojo, a necessidade da superação do regional que está ligado apenas a uma região. As obras mostram-se ligadas a um campo que vai além das fronteiras urbanas e rurais: entram nas zonas desconhecidas da mera designação política/ social. Com isso, os textos preocupam-se com os deslocamentos humanos, com a não identificação recorrente com a terra de origem, com as distintas identidades coexistindo na mesma terra e o imperativo de distanciamento das memórias do passado.

3.2 Reflexões comparativas de Brito com outros neorregionalistas

As narrativas ficcionais dos autores neorregionais direcionam-se para todas as modalidades de produção: conto, romance e teatro. Porém, é o conto a forma mais expressiva desses escritores. Na temática, evidencia-se tanto a volta ao sertão como a apresentação de outros caminhos que não foram percorridos.

Como se percebe, os neorregionalistas produzem textos que primam pela “quebra” instantânea de um mundo que sempre fora aceito como único e tradicional. Essa ruptura é percebida a partir da observação de imagens, de símbolos, da intertextualidade, dos dizeres e dos silêncios que surgem interruptamente na narrativa. Recorre-se, também, à arte da ilustração, colagens e montagens quase cinematográficas. (...) Outras tendências da voz de minorias (ao não hegemônico). A voz dos negros se faz ouvir no presente. O resgate da reivindicação das mulheres é notável. “Incorporam técnicas ficcionais como o monólogo interior ou o flashback, ou ainda a reconstituição puramente imaginária de diálogos”. (GALVÃO, 2011, p.4)

Autores como Francisco José Costa Dantas (1941-), Raimundo Carrero (1947-), Antônio Torres (1940-), Aldo Lopes de Araújo (1957-), Milton Hatoum (1952-), Débora Ferraz (1987-), Estevão Azevedo (1978), Márcio Benjamin (1980-) e Nilto Maciel (1945-2014), dentre outros, criam uma nova versão do Nordeste e usam outras maneiras de abordagem como o fantástico, o místico, a fragmentação do discurso, além de evidenciarem crenças e hábitos do povo africano e indígena na cultura sertaneja.

Dentre a diversidade de escritores nordestinos, do atual contexto, identificam-se aproximações e afastamentos quanto aos modos de abordagens dos temas e à estética das obras. Portanto, aqui, serão identificados alguns dos aspectos da prosa contemporânea que dialogam com a de Ronaldo Correia de Brito. Nesse sentido, serão detalhadas as construções artísticas desses autores para uma melhor compreensão da essência da nova vertente da escrita regionalista no Brasil.

De acordo com Fernandes (2012, p.175), os temas mais recorrentes, nos livros de contos século XXI, são:

1) a da violência ou brutalidade no espaço público e urbano; 2) a das relações privadas, na família ou no trabalho, em que aparecem indivíduos com valores degradados, com perversões e não raro em situações também de extrema violência, física ou psicológica; 3) a das narrativas fantásticas, na melhor tradição do realismo fantástico hispanoamericano, às quais se podem juntar as de ficção científica e as de teor místico/macabro; 4) a dos relatos rurais, ainda em diálogo com a tradição regionalista; 5) a das obras metaficcionalistas ou de inspiração pós-moderna. O que une todas essas vertentes é o olhar cruel e irônico sobre as situações configuradas. O olhar cruel sobre

a existência que os nossos melhores contistas herdaram de Machado de Assis.

Por outro lado, não há como identificar de maneira objetiva/ tabelada os diversos temas que aparecem no desenrolar das tramas, já que as temáticas estão imersas nas falas dos personagens que apontam metáforas sobre suas condições existenciais, reproduzidas pela voz do narrador.

Aprofundando essa questão, de acordo com Regina Dalcastagnè (2005, p.1):

Os personagens dos romances brasileiros contemporâneos são homens, de classe média e moram em cidades, e negros, mulheres, velhos e pobres têm pouca ou nenhuma voz. Em números: 62,1% dos personagens são homens; 79,8% dos personagens são brancos (contra 7,9% negros e 6,1% mestiços); 73,5% dos personagens negros são pobres.

O paradigma desses números envolve diversos guetos/ clãs, raças, idades, crenças, graus de instrução e intenções sociais conflitantes entre si. Com isso, as obras acabam por manifestar uma intensa pluralidade dentro das diversas representações de linguagens que “são essas vozes, que se encontram nas margens do campo literário, essas vozes cuja legitimidade para produzir literatura é permanentemente posta em questão, que tencionam, com a sua presença, nosso entendimento do que é (ou deve ser) o literário” (DALCASTAGNÈ, 2012, p.16). Acontecem conflitos entre as temáticas desses autores que vão trazer ideologias díspares firmadas exatamente por essa pluralidade de significados.

Dessa maneira, não há uma identificação precisa ou retificada de identidade que sintetize o momento presente. Os autores “reconhecem, assim, o ‘abismo’, a expressão de uma tensão criada por uma visão de mundo que não permite a construção de sínteses identitárias” (VALLERIUS, 2010, p.74).

Compreende-se que a visão reducionista dos seres humanos e da terra se volta ao próprio homem e sua formação política, pois esses discursos estão estritamente ligados ao fortalecimento de uma imagem em detrimento do enfraquecimento de outra. Assim, “a consciência social do escritor, posta em xeque por leituras críticas que apontam o elitismo da linguagem, será precisamente o elemento que expressará a visão paradoxal do homem culto e sensível, diante do universo de culturas primitivas, fragmentadas e justapostas” (MASINA, 1998, p.174), de maneira que “a opção pelo afastamento não implica prejuízo da visão sociológica que serve de lastro à obra”, mas antes uma “escolha e contingência”, um “indício de Barroco extemporâneo” (MASINA, 1998, p.175). O traço barroco cabe como uma metáfora que explica a tensão existente no momento atual e o convívio inevitável de opostos na teia social. A memória, por exemplo, vai confrontar o antigo modo de viver com o novo e gerar

conflitos existenciais entre as gerações.

Francisco José Costa Dantas, em *Os desvalidos* (1993):

(...) cria o personagem Cariolano para dar voz à trama que elabora como se estivesse contando um caso a partir de suas lembranças. Este personagem narrador, homem simples e de valores firmes, em seu discurso descortina o impacto de acontecimentos que se desenrolam em um passado patriarcal, oligárquico premido por violência social resultante dos efeitos de uma modernização inconclusa sobre a cultura do homem e das mulheres do sertão (MENEZES, 2009, p.4)

A memória, para Dantas (1993), fragmenta-se em várias partes. Ela pode ser manifestada na narrativa através de um só indivíduo ou de um grupo social específico. Assume uma parte necessária para a compreensão da história e vincula-se às dimensões sociais e culturais do seio familiar. A existência da memória, dentro dos enredos dos livros de Ronaldo Correia de Brito, se manifesta nos aspectos temáticos e na abordagem poética “desde a configuração das personagens à existência de uma memória intra-literária – conduz à análise dos elementos de construção narrativa e textual do romance” (MOURA, 2014, p.13). Dantas, assim como Brito, consegue construir obras potencialmente ricas em diálogos entre sujeitos plurais e que trazem, em seu bojo, o reflexo dos homens do sertão contemporâneo. Mas é preciso frisar que dentro desse novo regionalismo “há autores com outros traços, a exemplo de José Nêumanne Pinto, com o romance *O silêncio do delator*, que retrata, de forma paródica, alguns ícones da cultura urbana e de massa da segunda metade do século XX” (FERNANDES, 2012, p.174). A paródia reproduz uma crítica social, pelo uso da oralidade, transmitida através da voz discursiva das personagens mostrando os valores e as marcas da memória afetiva, do trato social entre os sujeitos e os aspectos religiosos destes:

(...) é a narrativa dialógica, intertextual, de Aleilton Fonseca, que resgata o universo e a oralidade de Guimarães Rosa (refiro-me ao romance *Nhô-Guimarães*) ou mesmo o imaginário e as teorias interpretativas de Canudos (no romance recente *O pêndulo de Euclides*). Sua escrita dá vazão a lembranças vivenciadas e pesquisadas a respeito do sertanejo e do cangaço em Sergipe na primeira metade do século XX. Ao recriar o sertão nordestino imprime-lhe um caráter singular e é a partir da análise de seu texto será possível apreender tal singularidade. (R. FERNANDES, 2012, p.174)

A partir das marcas da oralidade cria-se um movimento adaptativo que os sujeitos usam para se reajustar a uma nova situação vinda do meio externo, dessa maneira motivada pelas eventuais ações sociais/ culturais.

Entende-se que a renovação dessa identidade nas personagens é perceptível nos corpos das novas gerações que, através deles, diz quem se foi em épocas anteriores. Tanto Ronaldo Correia de Brito como Milton Hatoum, por exemplo, usam a memória como um lugar

que deve ser explorado. Em os *Dois irmãos* (2000), Milton usa a história do envolvimento da imigração árabe ao processo de modernização da Amazônia, ocorrida na cidade de Manaus, na década de 60. As memórias das personagens é que constroem essa história. Vejamos a fala de um dos sujeitos da trama: “Isso Domingas me contou. Mas muita coisa do que aconteceu eu mesmo vi, porque enxerguei de fora aquele pequeno mundo. Sim, de fora e às vezes distantes. Mas fui observador desse jogo e presenciei muitas cartadas, até o lance final” (HATOUM, 2000, p. 29). É nítida, nesse trecho, a semelhança entre esta narrativa e outras de autoria de Brito, que, sobremaneira, buscam na memória a fonte de procura, e a partir dela se inicia a renovação do sujeito.

Trazendo Raimundo Carreiro também ao encontro de Brito, pode-se dizer que ambos trazem certo mistério em suas narrativas fazendo-se necessário desbravar diversos labirintos costurados ao enredo. Observa-se esses aspectos nos livros *A minha alma é irmã de Deus* (2009), que fecha o ciclo de episódios iniciados com a publicação de *Maçã Agreste* (1989) e continuado com *Somos pedras que se consomem* (1995) e *O amor não tem bons sentimentos* (2007). Os autores frequentemente retomam alguns personagens e episódios que ficaram inacabados em publicações anteriores, o que faz o leitor perceber que todos os seus personagens estão, de alguma maneira, ligados por uma grande narrativa. Como se Brito e Carreiro escrevessem apenas uma só narrativa. Enquanto a maioria dos escritores contemporâneos se limita a contar uma história, ambos parecem estendê-las a um plano maior.

Essa noção trazida pelos autores é manifestada de maneira diferente nas obras de Pedro Salgueiro e se coloca como um lugar cheio de vilarejos “com estradas, poeira, serras, forasteiros, e reportando-se a épocas mais remotas (...) contos de frases contidas, secas, como a paisagem de rochas não raro configurada, com momentos de maestria poética, de palavras ou torneios que nos surpreendem pela força e exatidão” (R. FERNANDES, 2011, p.4).

Em vários fragmentos dos textos de Salgueiro, manifesta-se um trabalho minucioso de linguagem em que há a presença de personagens com histórias fortes, o que faz o leitor usar de sua criatividade para inferir significados. “De forma semelhante, Ronaldo Correia de Brito exige do leitor uma postura ativa na construção dos significados, dos desfechos e dos sentidos das histórias” (SANTOS J., 2014, p.52). Todos os componentes fazem parte da semântica da intriga e devem ser decifrados pelo leitor. Isso nos remete aos textos de Brito, visto que muitos símbolos aparecem como a lua, os ciganos, as cartas, a faca, o pássaro no céu, lugares vazios e empoeirados, sangue derramado, dentre outros.

Desse modo, os escritores contemporâneos deixam marcas de “desestrutura” no que se refere à criação do imaginário social (que deve ser sempre questionado) “[...] em todos os

níveis, devido à convivência de atraso e progresso, de miséria e sofisticação tecnológica, presente, sobretudo, nas desigualdades econômicas regionais” (PELLEGRINI, p.69,2017).

Conforme explicitado e analisando o conto do cearense Nilto Maciel, *Punhalzinho cravado de ódio* (1986) observa-se que “A protagonista, a anã Ana, é um pobre-diabo. Mora na periferia de Fortaleza — a periferia pobre e penumbrosa do Pirambu. Ana cria galinhas e, diariamente, se dirige à mercearia de Bodinho para comprar milho para suas criações”. (R. FERNANDES, 2011, p.3). A personagem gosta do isolamento, pois está acostumada a isso, porém esse isolamento fortalece seu lado mais sombrio e animalesco. Essas interfaces entre o interior e a capital fazem pensar na ligação que existe entre o eu e o outro. E novamente é retomado o paradigma da memória.

O sergipano Francisco J. C. Dantas segue a mesma linha em *Coivara da Memória* (1991), por exemplo, em que há uso das palavras diretas de tom seco. A história mostra que as personagens estão perdidas dentro de si mesmas e não conseguem encontrar a saída; a menção ao passado é recorrente na trama.

Essa temática é percebida em Antônio Torres quando o autor trata do retorno de imigrantes sertanejos a sua terra natal em *Essa Terra* (1976). Ao encontrarem o sertão modernizado, as personagens ressignificam as suas memórias, assunto que dialoga diretamente com o romance *Galileia* (2008) de Ronaldo Correia de Brito.

Quando se observa o Realismo Mágico em *A dançarina e o coronel* (2014) de Aldo Lopes, se percebe uma trama cheia de simbologias, personagens atípicos e diversificados, traços bem próximos aos contos de *Faca* (2003). O paraibano envolve real e sobrenatural. Assim como Brito, o autor cria várias intrigas que acontecem, de maneira isolada, e faz uso da oralidade nas falas das personagens, traçando o poder da inventividade popular.

Outro traço dos neorregionalistas é colocado por Marília Arnaud em *Liturgia do fim* (2016). A história aborda a relação entre filho e pai, mostrando o quanto a tradição e a religiosidade estão impregnadas na formação da personagem. A obra narra o retorno de Inácia Boaventura, após ser expulsa de sua casa, depois de 30 anos. Já a pernambucana Débora Ferraz, com seu livro *Enquanto Deus não está olhando* (2014), nos faz perceber o Nordeste sob um prisma de instante, a efemeridade da vida e a impossibilidade de apreensão do presente. A personagem central fica atordoada quando o pai desaparece e, a partir disso, a trama conduz as memórias, a velocidade das transformações do homem e a pouca ou nenhuma orientação dos sujeitos sobre seu futuro e passado.

O tempo de espalhar pedras (2014) é outro livro no qual Estevão Azevedo traz uma trama ambientada no sertão e retrata a vida de garimpeiros que se deparam com um solo

desgastado e não mais fértil para a garimpagem. Nesse sentido, as personagens guardam o outro em suas próprias terras. O espaço que o escritor potiguar cria coloca os sujeitos diante dos instintos humanos de sobrevivência e leva-os à ganância e/ou discórdia entre famílias de base patriarcal.

Marcio Benjamim, ao escrever *Maldito Sertão* (2015), insere-se, também, no misticismo e sobrenatural dentro do contexto de obras regionais. Os tipos humanos são velhos homens do sertão, meninas que vão trabalhar cedo nas casas de família, meninos que brincam e fazem travessuras nas ruas do interior nordestino. Porém, o autor potiguar não fica apenas na descrição de fatos aparentemente verossímeis, ao contrário, constrói distopias apresentadas nas cenas de terror e mistérios delineadas.

Esses autores estão inseridos em um novo panorama de ficcionalização do Nordeste, o qual remexe em lugares abandonados pelo tempo, mas que estão extremamente vivos nas ações dos seres. Eles colocam em evidência a necessidade de abordar os enigmas dos homens que nascem, crescem e desenvolvem suas memórias no espaço sertanejo.

3.3 Os contos de *Faca*

Os contos que compõem a obra em análise são: *Faca*, *A espera da volante*, *Deus agiota*, *O dia em que Otacílio Mendes viu o sol*, *O valente Romano*, *Redemunho*, *A escolha*, *Mentira de amor*, *Cícera Candóia*, *Inácia Leandro* e *Lua Cambará*. Todos eles põem em evidência personagens que carregam identidades diversas habitando o sertão dos Inhamus.

A espera da volante é o conto que abre o livro. A narrativa aborda o espaço sertanejo a partir da vida de um velho solitário que chama a atenção de todos, inclusive da volante policial, que é temida pela comunidade. O protagonista deixa sua enorme casa acessível para a chegada de todos os tipos de forasteiros. Irineia, por exemplo, é uma das personagens que se encontra marginalizada e sente-se protegida na casa do Velho. Assim, na narrativa, o tempo é fator que pode desvendar um pouco dos mistérios desse personagem (cujo nome não é revelado). "Ninguém sabia há quanto tempo o Velho estava ali. Eram tantos os que passavam na sua porta, dormiam no seu alpendre, falavam para ele ouvir. O mistério da sua vida despertava boatos, contavam lendas sobre sua vinda para aquele fim de mundo." (BRITO, 2003, p.15)

Há algo sobre sua vida que permanece no passado e todos querem saber. A casa parece ser um enigma, que guarda esse segredo, já que ninguém sabe quem veio primeiro se o

Velho ou a casa. Essas ruínas são fatores que servem como motor da narrativa.

O Velho é um ser construído por todas as experiências pelas quais passou e uma delas, certamente, foi o encontro que teve com Chagas Valadão. “Soprava um vento de fim de tarde, com gravetos e folhas secas. O Velho calara e olhava em frente. Desde a passagem de Chagas Valadão, tornara-se mais quieto.” (BRITO, 2003, p.13) Chagas Valadão diz muito sobre seu passado, tanto que em uma passagem da história ele muda de postura quando o encontra:

(...) como se uma onda trouxesse o entulho de um tempo apagado da memória. Abriam-se arcas pesadas, de pertences esquecidos. Fora um instante perdido que Chagas trouxera, com a história de seu crime, seu rogo de absolvição. E o velho abriu-lhe as portas e tratou-o com compaixão. (BRITO, 2003, p.14)

Dentro desta história, o narrador observador diz que o Velho apagou da memória algo relacionado a esse personagem: Chagas Valadão e seus comparsas que traziam consigo vários assassinatos. Somente o Velho tinha coragem de hospedar esses criminosos.

O Velho guarda, dentro de si, a sensação de alguém que viveu um momento terrível, tendo sido absolvido pela bondade com que recebia todos que não eram compreendidos pelos homens. Irineia, como Chagas Valadão, mostra-se como um ser incompreendido. No entanto, é uma mulher inofensiva e considerada louca pelos outros sertanejos. Cada fase da lua mexia com seu emocional e a lua cheia a fazia mais perturbada e inquieta. “A lua era minguante. Irineia podia descansar o corpo dos espinhos das matas, aprumar a cabeça no rumo de pensamento certo. (...) A lua cheia tardaria. O tempo era bom para afazeres certos, ganhar um comer no trabalho alugado.” (BRITO, 2003, p.15-16)

A personagem servia como refúgio sexual para os homens casados, que não estavam bem com suas mulheres. Por conseguinte, mantendo hábitos opostos aos das demais moças da região, Irineia saía pelo mundo à procura de trabalho em tempo de lua minguante e só se sentia protegida dentro da casa do Velho. “Na casa do velho descansava o corpo maltratado, sentindo-se salva de todos os perigos.” (BRITO, 2003, p.16)

Entende-se que a atmosfera que a casa carregava se estende aos mistérios da lua, do tempo e até mesmo da loucura de Irineia. Lá, sempre chegavam os que vinham trazer notícias e que possuíam respeito pelo velho. Viu-se na trama que os comboieiros traziam notícias para o Velho. Luís Ferreira era um comboieiro, no qual o velho muito confiava e lhe dava alimento (rapadura, aguardente e animais).

Os comboieiros chegavam tangendo os seus rebanhos. O verão cobria a terra de pelo (...). O calor amolecia os corpos, despertando desejos adormecidos (...). Na sua cadeira de balanços, no alpendre, o velho esperava. Todos os dias os viajantes relatavam

notícias das andanças das volantes, anunciando sua chegada. (BRITO, 2003, p.17).

Assim, Luís Ferreira trazia as novidades sobre os caminhos da volante policial, uma delas foi a prisão de um dos comparsas de Chagas Valadão. Luís tinha muito medo da volante policial e se sentia próximo do Velho como se ali encontrasse uma identificação e uma amizade antiga. O Velho conseguia curar até mesmo seus animais. “O comboieiro nunca esqueceu da longa noite em que ficaram acordados, conversando. As palavras chegavam sem medo, como se fossem depositadas numa caixa de ferro e guardadas. Não esqueceu também a cura dos seus animais, com rezas e ervas do mato.” (BRITO, 2003, p.19) O Velho se mostrava sempre como um ser enigmático, pela sua bondade em não aceitar dinheiro pelas hospedagens, e por ser sempre solícito ao recebê-los.

Portanto, entende-se que o Velho era um sábio que muito aprendeu com a dor, com o tempo e estava à espera do volante policial. A narrativa nos faz perceber que tudo que ele passou foi uma preparação para esse enfrentamento. O protagonista aprendera que não adiantaria ficar parado, pois vem ao seu encontro a volante policial (que representa a vida e seu inesperados momentos).

Observa-se que a narrativa enfatiza a permanente calma do Velho e a sua constante espera por algo, seu olhar sensível diante do sofrimento alheio, a falta de medo da chegada da volante e a maneira estável que ele vive na casa. O personagem "reage como se aguardasse o seu destino se cumprir com a chegada do volante. Um tempo marcado aqui pelo ciclo da natureza” (MELO, 2014, p.25). A imagem que o Velho assumia diante da sociedade local era de alguém que precisava pagar algum pecado ou promessa. Essa passagem destaca o pensamento de uma coletividade carregada do olhar preconcebido acerca do ser humano: a pureza e a bondade não fazem parte do homem. “Assim, é possível enfatizar, no trecho sugerido, a tradição oral do sertanejo. O autor cria ainda a imagem da casa como metáfora de uma alma vasta e solitária” (MELO, 2014, p.25). No entanto, a narrativa nos envolve cada vez mais na pessoa do Velho, o qual possui um estranho conhecimento acerca do tempo e dos outros seres humanos. Por isso, permanece imóvel diante dos boatos e deixa sempre as portas e janelas abertas.

Em *Faca* (2003), segundo conto do livro, o ponto crucial para o entendimento dessa narrativa retoma alguns traços do primeiro conto acerca da influência da genealogia familiar no misticismo simbólico, na memória coletiva influenciadora dos atos e fatos dos personagens. Os ciganos encontram uma faca que, segundo eles, é amaldiçoada. O objeto simbolizava um drama familiar que resultou em um assassinato:

Aquele objeto estranho, que o tempo cercara de mistérios, assombrava.
 - Escondam!
 - Por que esconder? Não mora mais ninguém na casa.
 - Tenho medo. É amaldiçoada.
 (BRITO, 2003, p.26)

O conto inicia-se quando Francisca Justino, a mais velha de 13 filhos de Domísio Justino com Donana, tenta defender o pai da retaliação de seus tios maternos, Pedro e Luiz Miranda. Eles buscam se vingar do terrível ato, não revelado, cometido por Domísio. O episódio consiste em Francisca Justino tirando a faca amaldiçoada das mãos de seus tios e arremessando-a no terreiro.

Desde o dia em que Francisca Justino arrancou-a das mãos do seu tio materno e arremessou-a no terreiro. Afirmou-se que Francisca não atirou a faca. Mas todos viram seu gesto: os dois tios maternos, Pedro e Luiz Miranda, o tio paterno, Anacleto Justino, os negros escravos e até um curador que estava de passagem. (...) A filha partiu para cima dos tios e conseguiu arrancar das mãos deles o punhal que matara sua mãe.
 (BRITO, 2003, p.26)

Aos poucos se compreende, a partir de uma digressão da narrativa, o acontecimento trágico que está relacionado às demoradas viagens que Domísio Justino fazia sem dar satisfação alguma à esposa Donana. Todos percebiam a sua ausência que nem mesmo era aplacada com sua volta, pois era nítida sua insatisfação:

Já havia passado o inverno e o gado estava no tempo de vender. Restava tocá-lo pelas estradas, no rumo da capital. Enfrentar viagens comprida, sem data certa para o retorno.
 - Não sei dizer quando volto - Domísio Justino falou, de costas para a mulher, não se dando ao trabalho de virar a cabeça.
 Donana ficou calada. O verão ia ser de muita fatura, os paióis cheios de legumes.
 - E vai demorar muito? - Arriscou perguntar.
 A fala grossa de Domísio nada respondeu.
 (BRITO, 2003, p.27).

Donana era mulher religiosa, simples e gostava de rezar perto das águas. Ela se vingava da ausência do marido chupando muitos frutos azedos de umbus após banhar-se nua no riacho.

Quando Domísio chegava, era sempre indiferente aos filhos e fitava sua atenção na capital onde deixara uma amante com a qual tinha prometido se casar. No fim da história, fica nítido que Domísio quer a qualquer custo se livrar da mulher e o faz covardemente quando ela está rezando perto do riacho com as mãos cheias de azedos umbus:

Os irmãos respondiam em coro: - "Eia pois, advogada nossa, esses vossos olhos misericordiosos, a nós voltei." - Enquanto o pai vagava pelos terreiros, o pensando na volta. - " E depois deste desterro, um caminho me mostre" -, na hora que Donana gritou, o corpo lavado em sangue, tingindo um riacho, e depois um rio e depois um mar. (BRITO,2003, p.32)

Todos os filhos esqueciam o pai, menos Francisca Justino. Volta-se para o início da narrativa em que ocorrera o episódio do arremesso da faca no terreiro. Neste momento, revela-se que o pai havia usado a faca para matar a sua mulher esfaqueando-a pelas costas. Porém, nesse trecho, Francisca Justino, chorando, defende seu pai dos irmãos de Donana que o condenam:

- Ele matou sua mãe - Disseram os irmãos de Donana.
- Mas ele é meu pai. - Respondeu Francisca, chorando, agarrada à mão do tio, tentando arrancar a faca que o cigano segurava com desejo. A mesma que Domísio enterrara nas costas da sua mulher, dando começo a desgraça.
(BRITO, 2003, p.28)

A faca, para os ciganos, mostrava-se como um objeto carregado de misticismo e poderes:

Os olhos dos ciganos faiscavam de cobiça.
- Quem lembra deste punhal se já se passaram tantos anos? Eu corro o risco de ficar com ele. Não tenho medo de maldição.
(BRITO, 2003, p.28)

Embora sem compreender o irmão, Anacleto Justino igualmente o protegia das críticas e condenações, dando-lhe abrigo em um quarto escuro de sua casa, um lugar do qual não se sabe o horário dos dias. O fato de não o compreender está ligado ao choque de identidades. Ambos eram diferentes na forma de ver a vida, mesmo habitando o mesmo sertão dos Inhamuns:

- Assente o juízo - disse Anacleto Justino. O povo já anda desconfiado dessas suas demoras. O que tem de tão bom nessas suas terras que faz você esquecer mulher e filhos? Domísio não respondeu. Era muito diferente do irmão. Como ele, tinha riquezas. Também habitava aqueles sertões secos, herdados de gerações antigas.
(BRITO, 2003, p.29)

Foi na casa de Anacleto Justino que os ciganos encontraram, depois de muito tempo, a faca amaldiçoada. "Pai de treze filhos, defendido pela filha Francisca, escondido dentro de um quarto da casa do irmão, santo de um vilarejo, um fantasma do passado" (PINTO,2016, p.230).

No que se refere ao enredo de *Redemunho*, percebe-se a ligação que os entes

familiares possuem com a formação dos elementos da trama, refletindo, de maneira acentuada, ruínas de um sertão que não existe mais a partir de uma casa antiga habitada por uma senhora chamada Catarina de Albuquerque Bezerra e seu filho Leonardo Bezerra. Em meio à empoeirada casa, Catarina conserva um piano de cauda no qual permanece, durante longas horas, a tocar velhas cantigas: “A mãe continuou dedilhando o seu piano desafinado, de onde tentava arrancar uma melodia. O vento de outubro, garranchos e folhas secas, aumentava sujeira e o abandono da casa em ruínas” (BRITO, 2003, p.37).

Assim, a ventania que percorre a casa mostra a ruína da habitação que é levada pelo tempo. Para fortalecer as raízes nobres do seu passado, Catarina tradicionalmente pedia ao seu filho (o qual considerava fraco e sem personalidade) para abrir um baú que continha as cinco árvores genealógicas da família. “Mandaria abrir o baú onde guardaria as cinco árvores genealógicas da avó Macrina, com os quatro sobrenomes que asseguravam sua origem nobre” (BRITO, 2003, p.38).

A narrativa deixa transparecer o trabalho da memória em sua tarefa contínua de perpetuar, na lembrança, o tempo de luxo e riquezas de outrora. De tanto se voltar a esse tempo que já passou, a personagem não vivia o presente e não tomava providências para diminuir a miséria em que se encontrava junto ao filho magro e apático:

Catarina de Albuquerque Bezerra arrumou o vestido preto até os pés. Retocando os cabelos e pondo em realce o rosário de contas de porcelana e ouro, executou a valsa perdida. (...) os sons arrancados do teclado, na planície de lajedos, chocavam-se contra o vento e os cacarejos das galinhas. A cada nota aguda o piano ameaçava se partir sobre o chão de tijolos esburacada, conclamando a casa a também desmoronar sobre aqueles dois últimos sobreviventes do estio. (BRITO, 2003, p.38)

Nesse sentido, há no conto outra história paralela, escondida do filho por Catarina. Manoel Bezerra, seu outro filho, fugira com Elzira, mulher de Leonardo Bezerra, enquanto este se ausentara. A mãe inventara uma mentira, disse que o outro filho adoecera e morreria, tendo a mulher desaparecido em seguida.

Isso mostra a preferência da mãe pelo filho Manoel Bezerra, tanto que a narrativa finaliza com a resiliência de Catarina em manter a mentira mesmo vendo Leonardo completamente atordoado, quebrando seu piano e assassinando inocentes à procura de sua mulher.

O conto *Deus agiota* relata o caso de um amor profundo entre João Emiliano e Maria Madalena. A narrativa começa com Madalena ardendo em febre e, nesse ínterim, João Emiliano volta as suas memórias e lembra quando a viu pela primeira vez, das promessas de

amor, do seu rosto mais novo e sem rugas. “O rosto suado de Maria Madalena trouxe à lembrança de João Emiliano o dia em que a viu pela primeira vez” (BRITO, 2003, p.55).

É preciso salientar que ele possuía uma dupla profissão: era agricultor e músico e nesse período vai até a casa do sogro Anselmo Divino pedi-la em casamento. "Lembrava-se do pedido antigo, quando advogado em causa própria, esquecendo de Anselmo Divino, a serviço de quem vinha contratado. Bastou ver os olhos de Madalena para mudar de intenção, experimentando o terror de noivos quando encaram os sogros” (BRITO, 2003, p.59).

A narrativa é cheia de *flashbacks* que voltam ao passado e retornam o momento presente no qual ele acaricia o rosto da mulher que está prestes a morrer. João Emiliano implora a Deus para que deixe Maria Madalena viver e que se ele quisesse poderia levar um dos seus filhos, mas que a deixasse com ele.

No fim da narrativa, Maria Madalena se salva, mas morrem não só um filho, mas dois dos seus. “O rosto complacente do Senhor atendeu à súplica de João Emiliano e deixou Madalena viver. Mas cobrou com juro de agiota o que lhe fora prometido. Levou dois dos onze filhos do casamento, no mesmo dia e hora” (BRITO, 2003, p.60).

No início do conto *O dia em que Otacílio Mendes viu o sol*, encontrarmos o patriarca de uma família de doze filhos trancado no quarto com uma espingarda na mão. A trama dá pistas ao leitor que Otacílio está se preparando para morrer:

Não era de agora que Otacílio Mendes ameaçava se matar. - Pois morra de uma vez, instigava Dolores, duvidando da coragem do gesto. Qualquer morte é previsível ao suspense de teias de aranha em que vivo nesta casa. Não bastava doze filhos para cuidar, doze machos que tomam café, almoçam e jantam, ainda tenho que ouvir ameaças. (BRITO, 2003, p.64).

Dolores, sua esposa, mostra-se enraivecida e já parece não ligar para as diversas ameaças de morte vindas de seu marido. Os doze filhos se dividiam entre ficar ao lado da mãe ou do pai. O casamento não ia bem. Dolores fantasiava histórias de amantes enquanto Otacílio não aguentava mais as reclamações da mulher que dizia estar farta de cuidar dos filhos e lavar a roupa suja dele:

Os doze filhos homens baixavam as cabeças. Um lado estava com o pai, outra metade, com a mãe. - Morre, morre de vez para eu ficar livre da catanga do teu corpo -, gritou Dolores, e teve um acesso de tosse, o que sempre acontecia quando ficava com raiva. Otacílio urrou (...) ele não gostava que a mulher reclamasse do fedor da sua roupa (...) - Se tu achas que sujo muita roupa, não te darei mais o trabalho de lavar um lenço meu. - E, a partir desse dia, Otacílio mandou fazer calças e camisas de um algodão grosso. (BRITO, 2003, p.64-65)

Depois disso, Dolores ficava nervosa e ia tomar café, repetia isso como um ritual.

A tensão narrativa é criada pela expectativa da morte, ou não, do pai. Todos já estavam preparados para isso, quando ao ouvirem um barulho de tiro vindo do quarto de Otacílio nessa madrugada:

Os filhos correram para porta fechada. As cozinheiras ampararam a esposa, sentando-a num banco. Os trabalhadores se espremeram na sala, ansiosos por entrar (...)
 - Otacílio Mendes! - Gritou Dolores, e foi tudo o que pôde.
 -Dolores - respondeu Otacílio Mendes, abrindo a porta do quarto com suavidade e se dirigindo até a mulher. - Prepara esta galinha para o almoço. Pena que desperdicei o sangue. (BRITO, 2003, p.69)

Após o episódio, Otacílio parecia estar renovado e olhando o dia pela primeira vez. Em outro conto, o tenente Anselmo Dantas, conhecido como *O valente Romano*, era homem de pouca fé, mas que ainda assim rezava como um ato inconsciente. Ele possuía um profundo ódio por Romano Gerônimo (personagem que é descrito como morto já nas primeiras linhas do conto). “Anselmo Dantas dobrou um joelho ao chão. Praticava a cartilha dos homens sem fé, mas fez um sinal da cruz. A força do hábito pôde mais que a vontade. Esquecido de seu antigo ódio, viu paz no rosto do morto” (BRITO, 2003, p.73). O conto gira em torno dessa morte e dos mistérios que a circundam. Alguns relatos dos personagens Matias Teixeira (irmão de Anselmo Dantas) e Antônio de Sales falam acerca de acontecimentos incomuns e inexplicáveis e ditos como milagrosos:

- O sol do sertão obra milagres - falou Matias Teixeira. - O corpo de Romano parece vivo. Dizem que somente os santos não apodrecem.
 - Você sabe quando ele morreu?
 Ninguém dos presentes sabia. Antônio de Sales vira Romano Gerônimo por último. Caminhava sobre as águas do rio, sem molhar os pés. (...) o Velho Chico corria apertado, sem a luxúria barrenta das enchentes. Era tão estreito o caudal que separava os dois homens que Antônio Sales jurava ter visto uma auréola de luz em volta da cabeça do bandido. (BRITO, 2003, p.74)

Há, em seguida, um resgate da biografia de Romano. Este personagem era um bandido muito temido que, desde menino, mostrava tendências para o crime. Com quatorze anos assassinou o marido da irmã com um rifle que tinha ganhado de seu pai para matar passarinhos. Anselmo Dantas vivia em busca de matá-lo.

O clímax do conto acontece quando ambos se encontram. Anselmo pede ajuda aos soldados, mas nenhum se habilita a acompanhá-lo e sozinho vai ao encontro de Romano. O confronto é a parte mais contundente do conto, visto que não acontece nenhuma briga, mas uma revelação. Ao ficar cara a cara com Romano, Anselmo Dantas percebe que Romano é parte de sua existência, ou seja, Anselmo percebe que precisa de Romano.

- Já se despediu da vida? - Sussurrou o bandido.

Aconchegado entre dois braços poderosos, Anselmo não conseguia esboçar um único movimento, mosca presa em teia de aranha, por mãos, coxas, pernas e quadris.

Perdidas as intenções do agir, num paralisante equilíbrio de forças, permaneceram atados pela corda que puxava um para o outro.

-Tanto sangue derramado em nome de que vontade? - Perguntou-se Romano.

-Triunfarei sobre a fama desse homem de depois viverei para quem? - Falou o pensamento de Anselmo, liberto da inércia do medo.

Não rolaram pelo chão (...) nem se esmurraram as bocas (...) sentiram o calor e o cheiro que cada um exalava. Olharam o céu procurando resposta e nada estava escrito.

(...) derrotados pela certeza de que gostariam de nunca romper o abraço, desvencilharam-se bruscamente. De cabeças baixas, guardaram o silêncio que apenas os homens de coração conhecem. (BRITO, 2003, p.80-81)

Trata-se de um episódio em que Romano o intimida com um abraço demorado, que o faz sentir o vínculo existencial entre eles. Nesse ínterim Anselmo desiste de matar Romano e vai embora. A narrativa não revela quem matou Romano Gerônimo e fica uma sensação de que ele é um ser diferente dos demais, quase um santo.

O conto seguinte, intitulado de *A escolha*, narra a vida de Aldenora Novais, casada com Livino Gonçalves, mas que está imersa em um triângulo amoroso, pois é apaixonada por Luís Silibrino (seu ex-marido).

O marido mostra-se como um homem protetor e carinhoso, incapaz de violentar sua mulher. Ao passo que Luís Silibrino, o amante de Aldenora, já havia marcado seu rosto com seu punho fechado.

Nos dezoito anos que transcorreram até Aldeonora Novais avistar-se novamente com Luís Silibrino, não se passou um único dia sem que ela procurasse no rosto as marcas de seu punho fechado. (...) cedo ele cansou do enfado de ser marido e partiu para São Paulo, destino dos que desistem de abrir a terra com a enxada. (BRITO, 2003, p.86)

Dicotomicamente, os pretendentes apresentam-se como anjo e demônio. Aldenora que, no início, era prometida de Livino, não consegue resistir aos olhos verdes e sedutores de Luís Silibrino. Ao acontecer a separação, a moça busca casar-se com Livino.

Mas o casamento parece estar amaldiçoado pelos rituais de votos da igreja e das memórias que a moça guarda de seus pais, dizendo que só existe apenas um casamento e casar novamente, com ex-marido vivo, é adultério. “Olhando o rosto barbado do marido e os olhos que inspiravam confiança, Aldeonora pensava no outro e voltava a tremer” (BRITO, 2003, p.87).

O ponto alto da narrativa é uma cena sensual entre Aldenora Novais e Livino Gonçalves. A falta de afeto e a permanente sensação de rejeição sentida por Aldenora denotam a crise de consciência da protagonista: “A loucura da paixão cegava o discernimento de Aldeonora, que fugiu com o amante numa tarde cinza, para casar-se de papéis passados, em

cartório, voltando apenas para a bênção paterna, negada entre gritos e constrangimentos” (BRITO, 2003, p.91).

É nesse momento que Livino percebe que Luis Silibrino os espreitava as escondidas. Com uma arma na mão, Livino tenta atirar em Silibrino, mas a moça escolhe matá-lo e poupar da morte seu ex-marido.

Delmira e suas filhas permaneciam sempre confinadas em casa, numa espécie de cárcere imposto por ela mesma. No conto *Mentira de Amor*, as personagens se mostram completamente esquecidas dos prazeres da vida e já desconheciam aspectos comuns dos eventos cotidianos. Só sabia pelo marido, Juvêncio Alencar, as notícias do mundo; estas lhe chegavam de forma pessimista, reforçando os perigos que existiam fora dos limites do lar. “Esquecidas de que além das portas e janelas fechadas da sua casa o mundo pulsava de vida, Delmira acostumou-se à prisão domiciliar, aceitando que as filhas não frequentassem escola e que ela própria não recebesse visitas nem dos parentes e amigos mais próximos” (BRITO, 2003, p.99-100).

O desejo pelo cárcere veio a partir da morte de uma de suas filhas. Depois desse evento, Juvêncio sentiu a necessidade intensa de proteger a mulher e as outras de maneira excessiva. Dentro do cativo, a mulher e as filhas podiam ouvir o circo que se apresentava na cidade e ficavam imaginando tudo através dos sons que chegavam até a casa.

A mãe, adivinhando o desfile pelo que vira de outros tempos, descrevia para as filhas. Na frente do cortejo, o homem de pernas de pau falava alto no seu megafone convidando as pessoas para seu espetáculo. Em seguida, os elefantes, montados por mulheres vestidas de indianas; camelos, leões enjaulados, tigres de Bengala, chimpanzés agressivos e um urso polar. (BRITO, 2003, p.104)

A imaginação foi tamanha que trouxe novamente a vontade de sair para o mundo fora da casa:

As noites já não prenunciavam tristeza, nem o reconhecimento aos quartos de dormir. As saídas noturnas de Juvêncio precediam-se do temor de que ele resolvesse ficar em casa, privando-as do grande divertimento. Vestidas no que imaginavam ser as suas melhores roupas, mãe e filhas postavam-se solenemente no quintal. (BRITO, 2003, p.105)

Surge, portanto, um momento em que a ânsia maior de liberdade atinge Delmira e a faz querer as chaves que estavam com o marido. Assim, resolveu matá-lo e fugir com o circo num êxtase absoluto pela liberdade.

O mesmo estado de aprisionamento é colocado em *Cícera Candóia*, que narra a

solidão da filha e a da mãe, as últimas representantes de uma grande família. Na enorme casa, mãe e filha viram todos da família partir em busca de seus destinos. Cícera Candóia, a filha Ciça, como também é chamada na narrativa, sente uma intensa vontade de liberdade. Seus pensamentos evidenciam, no entanto, um sentimento de dever feminino que a obriga a viver ao lado da mãe depois que todos os homens partiram.

O tempo em que ambas passam juntas parece correr de forma diferente. Entre elas se impõe um silêncio que habita a casa dando a ela uma dinâmica mais lenta, em descompasso com o ritmo das ruas. A mãe parece estar profundamente ligada as suas memórias, evocando sempre a relação que tivera com o marido e os filhos. Essas recordações deixam Cícera Candóia nervosa. “A velha resmungou e a sua voz se confundiu com o vento que soprava. As horas não passavam para ela, tresvariando na rede. Só Ciça tinha o cuidado do tempo e cada instante era um confrangimento na alma, uma ruga no rosto” (BRITO, 2003, p.117).

Sebastião, o namorado de Ciça, propõe fugir com ela, mas Ciça não consegue deixar a mãe sozinha.

- Me diga de uma vez, tu estás querendo ir embora?

Ciça soltou-se da mãe e, antes de entrar para a cozinha, respondeu:

-Eu não viajo com mãe porque mãe não aguenta à viagem. E também não deixo mãe sozinha aqui, enquanto mãe tiver vida.

(...)

Silêncio. Só o vento soprava com mais força.

-Eu nunca quis viajar. O mundo pra mim foi sempre isso aqui. Nunca imaginei que pudesse existir nada além disso. (BRITO,2003, p.121)

No fim da narrativa, a moça envenena a mãe com um copo de leite e ela parece saber ou pressentir o ato da filha de querer livrar-se dela.

Em *Inácia Leandro* observa-se outro evento entre familiares, agora entre irmãos. A narrativa relata o ódio que Inácia sente pelo irmão e isso é resgatado a partir de suas memórias. Em vários momentos do conto, sua história de vida é retomada: “Com a morte do pai, Inácia herdara a casa dos ancestrais e Pedro, casado, construía nova casa, vivendo com a mulher e o cunhado. As heranças foram divididas. O ódio não permitia que se avistassem todos os dias e que partilhassem os mesmos bens” (BRITO, 2003, p.128).

É um relato interrompido de memórias da personagem Inácia Leandro, que surgem a partir do momento em que o irmão (Pedro Inácio) sai de viagem com o cunhado em direção a Icó. Ela se tranca no quarto e fica a rememorar momentos que antecedem esse evento. “Algumas palavras e algum tom de voz que o irmão deixou em casa, que rememorasse os acontecimentos de sua vida até aquele dia, e as origens de seu ódio ao irmão.” (BRITO, 2003, p.128).

Sua lembrança mais marcante é o envolvimento sexual que manteve com Lourenço Estevão quando este aparece na fazenda da Barra, vindo das bandas de Crateús. Um pouco depois de partir, Estevão é encontrado morto com cinco balas enfiadas no corpo, duas entre os olhos.

Ela desconfia que o culpado seja o irmão, que estava sumido naquele período e retorna sem conseguir fitar os olhos da irmã. Nessa noite, em que ela estava sozinha, depois que o irmão sai de viagem, um estranho (pelo qual ela sentia algo de familiar) pede abrigo em sua casa. Inácia Leandro, logo em seguida, escuta um barulho estranho na casa e pede ajuda ao estranho. Nesse momento ela percebe as duas cicatrizes que ele carrega na testa. Ele pediu-lhe um rifle e que o levasse até o local em que se ouviu o barulho.

Dois seres que, no primeiro momento não são identificados, descem por uma corda até o quarto de Inácia Leandro e são mortos com as balas atiradas pelo estranho. Ela percebe que o estranho tinha matado seu irmão Pedro Leandro e seu cunhado. Boatos afirmavam que ambos estavam ali para matar Inácia Leandro e que Lourenço Estevão, depois de vinte anos de morto, retornou para se vingar.

Em *Lua Cambará*, Brito cria uma trama acerca de uma lenda fantasmagórica que, durante muito tempo, é passada de pai para filho e ambientada no sertão dos Inhamuns. Em tempos de escravidão, a negra Maria é estuprada pelo poderoso coronel Pedro Francelino do Cambará e desse ato ela engravida, mas não consegue sobreviver.

O vaqueiro Gonçalo Marcolino encontra a criança e, sabendo de quem é o filho, leva-a até a casa de Pedro Francelino e ele reconhece a filha. Segundo um personagem chamado Doido Guará, a criança cresceu forte e viçosa, mas herdou a vontade de poder e traço ruim do sangue branco. A moça tinha o humor de lua e recebe o nome de Lua Cambará. Quando Pedro Francelino morre, ela é a única herdeira. Imersa em intenso misticismo, traições e violências, a vida de Lua Cambará segue. Ela, toma o lugar do pai, mandando no lugar:

E viram Lua Cambará se erguer no suspiro de morte do pai, se alçando em filha na cintura. Cega, desceu as escadas correndo. Ninguém ousava se mexer. A saia comprida se enganchou num ferrolho da porta da frente e ela a puxou com tal ímpeto que a rasgou em tiras. Cento e vinte parentes, arregimentados no ódio à bastarda usurpadora, falando em honra, tradições e direitos. (BRITO, 2003, p.151)

Uma mulher temida por seu temperamento cruel. Ela, esquecida de sua cor, subjuga os outros personagens que vivem na casa grande. Porém, apaixonou-se por um desses homens: “As crueldades sem limite, os açoites recrudescidos dos negros não calavam os desejos do corpo e a ternura por um homem: João Índio. Destemido e fiel à mulher, Irene, com quem dividia a

pobreza e uma jura de amor” (BRITO, 2003, p.152).

Mas João não manifestava interesse por Lua, pois amava e era fiel à sua esposa, Irene. Lua Cambará, sentindo-se rejeitada, mata Irene que a amaldiçoa. João, ao tentar defender a mulher, também morre.

De tão velha, Lua nem parecia a mesma mulher. Desde que morrera o único amor de sua vida cismava em silêncios, vestida de preto como uma viúva, os cabelos embranquecidos precocemente. O único hábito antigo que conservara era o de espancar um negro todos os dias até que desfalecesse. (BRITO, 2003, p.159)

No final do conto, a maldição traz a morte de Lua Cambará de maneira profética e inexplicável, do qual se origina o próprio mito da história e o círculo de maldições vindo de uma moça virgem, ex-dona de terras, cruel, misteriosa, que teve seu cadáver levado por negros em uma rede branca. Uma mulher de destino não revelado que existe na imaginação coletiva do povo.

4 A FACE FACA DO SERTÃO DOS INHAMUNS

4.1 Análises dos contos: um estudo sobre o sertão e o sertanejo

Em síntese, os contos de *Faca* (2003) apresentam uma profunda dramaticidade observada na maneira em que se desenvolve a cadência do tempo e suas modelações nas ações das personagens. A sua leitura aponta a iminência de algum acontecimento esperado pelos sujeitos ficcionais, desta forma, os episódios se assemelham às tragédias gregas, visto que os crimes, entre familiares, são inevitáveis e resultantes do destino traçado pela própria genealogia familiar:

O livro *Faca* contém histórias onde forças universais são discutidas: amor e morte, vingança e paixão, solidão e ciúme, coragem e traição, todos os valores de uma cultura onde as relações entre pessoas são determinadas por regras secas e duras. Alguns elementos dos contos pertencem ao fantasmático, ao inexplicável, ao onírico e à pulsão. As histórias misturam o histórico com o fantástico (AUDIGIER, 2012, p.2).

O livro é concebido como um conjunto de contos que narra um sertão vitimado pela velocidade do cotidiano e que manifesta a frequência do interior das personagens, que possuem ânsia por liberdade e autonomia, mas que estão presas a determinadas condutas sociais (inconscientemente).

A presença do sertão, das gerações passadas, ainda existe no pensamento de algumas das personagens que estão apegadas à tradição. Há familiares que vivem juntos, mas percebem o andar das horas de maneira distintas; outros que não conseguem suportar o caminhar das pessoas que vivem no sertão, além de sujeitos que estão apegados essencialmente ao passado (rememorando sempre o que já passou) e não conseguem imaginar-se em outros lugares. Vejamos a obsessão que algumas das personagens possuem pela espera e pela vontade de mover algo daquele ambiente:

(...) a urgência de fugir da seca e a imobilidade (no conto “Cícera Candoia”), a pressa de entender o que sempre foi escondido (a morte fingida do irmão para esconder a fuga com sua mulher roubada em “Redemunho”), a espera de que um homem suicida volte à vida (“O dia em que Otacílio Mendes viu o sol”), a espera da mulher escolher o marido que ela prefere, o primeiro que a abandonou ou o segundo que a acolheu (No conto “A escolha”), a espera que a esposa não morra da doença (“Deus agiota”) Guénos é um termo que remonta a um conjunto familiar na antiga Grécia e suas relações (AUDIGIER, 2012, p.1).

Os tipos humanos são caboclos, loucas, velhos e mulheres misteriosas, másculas ou prisioneiras. Esses personagens desenvolvem uma narrativa cheia de mitos, que são

reproduzidos por eles próprios. Traçado a partir das falas das personagens e mesmo de seus pensamentos/ memórias, o sertão que existe dentro deles vai, possivelmente, dialogar com o leitor. “Ao recorrer aos mitos locais e universais, Ronaldo de Correia traça uma literatura que contempla o narrar como ‘veículo’ de experiência e sabedoria” (SANTOS J., 2014, p.125). Já que os mitos ou histórias populares são heranças transmitidas aos mais jovens pelos mais experientes, pessoas vividas, viajantes ou com mais idade. Os relatos desses acontecimentos completam o sentido das histórias e deixam mais claro o sentimento do homem sertanejo.

Dentro de um espaço específico, de um tempo contemporâneo, de personagens modernas e com uma maneira própria de narrar, Brito traz um Nordeste que pulsa no coração de suas memórias emotivas e coletivas. Para ele, o sertão é aquele que passou e está passando pelas intensas modificações de âmbito identitário, territorial, geoeconômico e social, dentre outros aspectos.

O autor não se contenta com o olhar único e estereotipado sobre Inhamuns, sobre o sertão, sobre o Nordeste. Insatisfeito, abandona o olhar estático no tempo, direcionando a visão para múltiplas e contínuas possibilidades, desconstruindo, desfazendo, reconstruindo e refazendo, ampliando o conceito de Nordeste. Sobre essa questão, Lima (2013, p. 48) comenta:

Não estamos dizendo com isso que os escritores (isto é: seus textos) não usam o repertório do Nordeste. Queremos, contudo, mostrar que eles, ao tecerem o lugar, utilizam-se (independentemente de sua intenção) da desterritorialização e da reterritorialização do sujeito sendo e se movendo em suas heterogeneidades, estranhamentos, multiplicidade de focos, luzes que refletem a descontinuidade do mundo-da-vida, transformando o espaço de coisa de somente da terra para coisa da Terra – planeta.

Por conseguinte,

(...) ensaiam a prática da diversidade. E a obra não segue necessariamente uma ideologia pré-determinada, nem ingenuamente obedece à máquina estatal. A totalidade do mundo também faz parte, afirmamos, da configuração nordestina. Ao contrário da fotografia repetitiva que tentou se firmar (LIMA, 2013, p. 49).

A natureza crua do sertão dos Inhamuns projeta sujeitos que transparecem com veracidade suas vontades e necessidades mais verdadeiras. Outro fator, que necessita ser pontuado, é o desejo que algumas das personagens de Ronaldo Correia possuem pelo movimento, pela partida do lugar que estão para outro lugar. Essa vontade de partida traz inquietude e esclarece o tamanho do peso que é o enraizamento cultural dentro dos seres humanos. Segundo Melo (2014, p.16):

A galeria dos personagens criados pelo ficcionista cearense revela a circunstância do traslado, expressa, muitas vezes, desde o título (“O que veio de longe”, “Homem atravessando pontes”, “Romeiros com sacos plásticos”); passando pela mudança psicológica (“O Dia em que Otacílio Mendes viu o Sol”); até à transição de crenças (“Milagre em Juazeiro”).

O movimento nos faz perceber como as personagens são seres desiludidos e sem perspectivas diante do mundo em que vivem. Assim, angustiados e com a morte à espera, trazem em seu íntimo (na história da família) o desgosto e a aflição pela “traição, loucura e pela solidão ou enredados na condição da espera. Predominantemente, os tipos explorados por Brito mantêm entre si um pacto de silêncio e apresentam resignação diante do destino selado” (MELO, 2014, p.16).

O silêncio é o que diz ao leitor a verdadeira intenção de cada sujeito da trama. E esse aspecto é recorrente nos contos. Pode-se dizer que ele conduz para as tragédias, visto que o fato de as personagens não expressarem o que sentem, faz os seus sentimentos aflorarem com raiva em determinados momentos.

Por conseguinte, a obra está naturalmente imersa no desenlace trágico, visto que lida com o olhar fatalista e com os assuntos relacionados à inevitabilidade da existência humana. Nesse sentido, demonstra a “[...] teoria de que toda tragédia exhibe a onipotência de um destino exterior. E, naturalmente, a avassaladora maioria das tragédias deixa-nos com uma sensação da supremacia do poder impessoal e da limitação do esforço humano” (FRYE, 1984, p. 206). O fato de as personagens não saberem lidar com suas condições e limitações humanas as levam a cometer assassinatos, suicídios e os mais diversos desentendimentos.

O livro *Faca* (2003), desde o título, já aponta para a temática desenvolvida. A faca simboliza a ideia de que na tessitura dos textos há sempre um corte, há sempre a dor e um desenlace fatal. Esse objeto também faz referência à linguagem rápida que costura os contos.

Observa-se a presença da morte, por exemplo, nos contos *Valente Romano* e *Lua Cambará*. A morte traz consigo respostas para os mistérios que as personagens carregam no início das narrativas, além de transformar o olhar dos outros sujeitos da trama. Tanto Romano como Lua deixam um rastro de crueldade e força por onde passam. A morte de Lua é o que dá sustentabilidade à lenda. Fortalece o medo dos homens diante dessa personagem cheia de misticismo e simbologias. “Quando o corpo foi desposto na rede alva, de varandas longas, que lembravam os cabelos da que partia, soprou um vento de labaredas do inferno ” (BRITO, 2003, p.167). No caso de Romano, o mistério de sua morte traz em si a carga semântica da dúvida e do mistério. Simboliza a mudança emocional de personagens antes e depois da morte do

corajoso homem sertanejo que morre novo e tem no corpo o semblante da paz. “Dizem que somente os santos não envelhecem” (BRITO, 2003, p.74). Os contos deixam a sensação de que os territórios são configurações de vida traçadas por cada sujeito e que, muitas vezes, não depende apenas deles, mas da trajetória que vai sendo criada. Porém, alguns dos enigmas são respondidos a partir dos resquícios que existem nos seus atos.

Desta forma, os contos trazem o embate entre o mundo fechado dos códigos humanos e patriarcais com outro mundo inexplicável e metafísico. Mostra uma narrativa em que todos esses signos, tanto do passado como do presente, estão em diálogo constante e que cada personagem os reescrevem à sua maneira, surpreendendo-se com a inevitabilidade de seus destinos que surgem “no equívoco de polarizações extremadas, não faz do primeiro universo o repositório de uma pureza original e essencialista, nem do segundo a medida impune do desenraizamento cosmopolita” (MARTINS, 2007, p.8).

Brito reproduz vários acontecimentos inseridos no seio da família e essas fábulas familiares esbarram nos resquícios deixados pelos tempos coloniais. “Em seus textos, ele ficcionaliza histórias dispersas de famílias que parecem, em muitos casos, estar em busca de uma origem, investigando uma genealogia, às vezes, desconhecida” (PINTO, 2016, p.72). Essa busca pelos traços de parentesco está presente no conto sobre Domísio e Donana. “O argumento principal permanece: o esposo que, atraído pela vida ao lado da jovem que encontrara em suas viagens, mata, com um punhal, a esposa” (PINTO, 2016, p.230). De acordo com a passagem do conto, “todos sabiam de uma mulher bonita e jovem com quem Domísio acertara casamento, passando-se por solteiro. Estava perdidamente apaixonado” (PINTO, 2016, p.230). A ligação que Domísio tem com a esposa o faz sentir-se preso. Ele não vê alternativa que lhe dê liberdade para viver com a sua noiva, a não ser assassinando a esposa. Os relatos da família acerca do acontecimento mostram-se fragmentados, pois os comentários sobre o crime são expostos de maneira diferente. “As versões do crime ora apresentam uma nova perspectiva acerca do assassinato, ora expõem novas informações acerca dos personagens desse homicídio” (PINTO, 2016, p.229). Dessa maneira, a obra faz uma ligação entre a ficção e outros conhecimentos que extrapolam a tessitura da trama e confundem o leitor, visto que as marcas da transmissão da linguagem se misturam com a linguagem literária e deixa o texto aberto a várias interpretações e “índices dessa referência factual na história dos Rego Castro” (PINTO, 2016, p.101), família que realmente existe no sertão dos Inhamuns.

Percebe-se que Brito explora intensamente as memórias de família, a sina trágica de certas pessoas, o componente fantástico, enigmas, a religiosidade, hábitos sertanejos, o tempo, a ligação entre os membros de uma família. “Os rostos dos personagens do autor

mantêm-se quase sempre sob a luz amarela do candeeiro, a revelar-lhe ressentimentos, angústias e ódio. ” (MELO, 2014, p.17). As memórias se manifestam como um alicerce de manutenção da família, como algo que deve ser lembrado e fortalecido. Algumas das personagens possuem o hábito de reler o livro que contém os nomes de seus antepassados. “No universo sertanejo de Ronaldo Correia, suas personagens compõem, de certa forma, um núcleo familiar e suas heranças, pois a relação de seus personagens, quando não se constitui familiar, é regional ou é construída pela memória” (SANTOS J., 2014, p.124). Portanto, desavenças, pragas, paixão e repulsa são frequentes, assim como o universo das crenças populares manifestadas num “eterno retorno”, Eliade (2011). Entende-se, assim, que os sujeitos das tramas não enquadram seu estar no mundo apenas em comportamentos estipulados pela coletividade e não aceitam os fatos tradicionais de maneira pacífica e resignada, em determinados momentos.

Outro aspecto que deve ser mencionado é a maneira de agir inconscientemente no mundo. Percebe-se que a postura de Irineia é quase que influenciada por “poderes sobrenaturais”, o seu temperamento oscila constantemente por uma dinâmica mística baseada nas sucessões da lua que, por sua vez, tem um emblemático significado que ainda perdura nas narrativas e no imaginário popular” (SANTOS J., 2014, p.117). Nesse sentido é uma personagem que dá vazão ao seu estar no mundo, e, seja qual for o seu destino, a personagem mantém continuamente uma postura combativa, gloriosa e resistente; tanto nos serviços diários no seio familiar, quanto nos trabalhos burocráticos e empreendimentos sociais.

O tempo se mostra de maneira incerta em *A espera da volante*, visto que as personagens parecem sentir o tempo passar, ora de maneira lenta, ora de maneira agitada, mas sempre estão à espera de algo. Pode-se dizer que é “um tempo que não passa, que acumula sofrimento, nega a sucessividade da história. A espera é um elemento definidor dos enredos e normalmente parece o clímax final” (CLARK,2011, p.64). A espera estabelece uma sensação temporal diferenciada. O sujeito que espera vive aflito pela chegada de algo ou está sempre se preparando para este algo que pode chegar sem dizer como.

As mulheres são além de mães de família, irmãs e filhas, pessoas que assumem o papel de conselheiras ou pessoas que vivem solitárias. Observamos mulheres que ficam suspensas no tempo e abandonadas a si mesmas, como Cândia “que espera a hora de ir embora; Donana Justino, que eternamente espera o retorno do marido; ou Delmira Avelar, que, enclausurada em si mesma e no seu cotidiano esvaziado, espera a volta da liberdade” (CLARK,2011, p.64). O envolvimento que esses grupos possuem com seus familiares estabelece um código de expressão apenas compreendido por eles, mas que vai contradizer,

muitas vezes, seus verdadeiros desejos.

Percebe-se a presença do silêncio que se destaca fortemente sobre os sujeitos dos Inhamuns e chega ao seu máximo no conto *Cícera Candóia*. “Entre mãe e filha, agravava-se um silêncio que fora sempre intenso. Era como se o vento seco da estiagem ressecasse, ainda mais, as suas gargantas, pobres de fala” (BRITO, 1996, p. 87). O silêncio alcança sentidos que a fala não consegue alcançar e dentro do contexto da trama, mãe e filha, o silêncio consegue dizer muitas verdades sobre cada uma delas. Ao viverem imersas em lacunas de silêncio, conseguem observar o interior de ambas.

Ainda arraigada pelos hábitos sertanejos de submissão e obediência à família, Cícera Candóia, única filha mulher, seguia a sina de ficar ao lado de sua mãe até a morte. E sempre se remete a suas memórias acerca do episódio da tragédia familiar: “– ‘No tempo da ira fazia poeira...’ – Pare com esse agouro! – Gritou Ciça. – Não é agouro, minha filha, é lembrança. – Pois pare de se lembrar e trate de dormir, que dormindo a gente esquece” (BRITO, 2003, p. 90).

O esquecimento é uma maneira de enfrentamento, pois a lembrança pode paralisá-las em um tempo cheio de dor e sofrimento. Compreende-se que é exatamente no fragmento vindo da memória da mãe de Cícera Candóia, que vive o desenlace da situação em que ambas estão inseridas. No entanto, ao rememorar episódios, elas lembram o porquê de estarem juntas e descobrem alguns motivos de atos do presente.

Assim, a própria mãe liberta a filha do destino de ter que conviver com ela até o fim e deixa Ciça seguir, então, sua nova sina. Ela, com o namorado, abandona as terras sertanejas que tanto desprezava, entrando em harmonia com a sua verdadeira essência, a qual ficara aprisionada pelo dever de filha que deve acompanhar a mãe solitária:

Em sintonia com os demais tipos femininos engendrados pelo escritor, personagens solitárias, mas fortes, a matriarca termina por ser a heroína do conto, ao dispensar a filha da sina que lhe era devida por ser, forçosamente, a única herdeira. Esse raciocínio ganha representatividade, no conto de Brito, em função do papel desempenhado pela figura materna. (MELO, 2014, p.24)

Sendo assim, a mãe poderia obrigá-la a cumprir a tradição, impedindo-a de aproveitar a sua juventude e as vontades próprias. A matriarca percebe, então, que era um empecilho para a felicidade da filha. Simultaneamente a essa ideia, o conto *Redemunho* metaforicamente simboliza o desamparo/afastamento resultado da indiferença que as personagens da narrativa possuem em relação ao tempo que já passou. "Nele, constam a tragédia familiar, ressentimentos e traição entre irmãos" (MELO, 2014, p.27).

Em *Deus Agiota*, as lembranças fazem João Emiliano retornar a seu passado (no

momento em que decide se casar com Maria Madalena) e sai um pouco daquela situação de desespero, posto que sua amada se encontra entre a vida e a morte: “insere-se na prosa como moeda de troca pela salvação de sua esposa: João Emiliano teve dois dos onze filhos mortos no mesmo dia e hora, cumprindo-se o que ele havia prometido ao Senhor. (...) Deus acaba cobrando em dobro com juro de agiota o que lhe fora prometido” (BRITO, 2003, p. 60). Assim, a sina de algumas das personagens é o desfecho inevitável, sem resistência. Em *O Valente Romano*, Romano, destinado ao crime, é fator desencadeador para a criação da imagem mítica de um sertanejo cruel e de poderes divinos. Em *A Escolha*, os hábitos sertanejos evidenciam-se através da resistência exteriorizada pela família de Aldenora Novais quando esta escolhe assumir seu amor; pois era legalmente casada com outra pessoa. Nesse sentido, Livino (que morava junto com Aldeonora mesmo sabendo que a moça fora casada e não tinha se divorciado) possui dúvidas a respeito de sua fidelidade. Luís Silibrino, o marido que sumira, retorna à cidade, provocando receio e desconfiança em Livino. No entanto, Aldeonora permanecia em “voluntarioso silêncio” (BRITO, 2003, p. 90). Novamente um desfecho trágico foi necessário para que o destino de Aldeonora se cumprisse. O silêncio que ela guardava escondia o que acontecia em seu interior, já que estava esperando o tempo dar a resposta certa para a sua escolha:

Estendia o tempo da espera para realizar a reiterada escolha. O destino de Aldenora, ver-se sempre entre os dois homens de sua vida, foi rompido somente com uma fatalidade. Aldenora Novais escolhera Luís Silibrino, mais uma vez, no momento em que, em situação-limite, disparou um tiro certeiro contra Livino. (MELO, 2014, p.29)

Outro episódio dramático que vem como oportunidade para romper com o que estava descrito encontra-se no conto *Mentira de Amor* que é antes de tudo: “(...) uma narrativa do núcleo familiar, uma vez que está ambientada em uma casa secularmente tradicional, composta pelo pai, o patriarca e provedor; a mãe cuidadora dos filhos, da casa e do marido, e os filhos; constituindo, assim, um ambiente familiar padrão” (RODRIGUES, 2016, p.23).

O fado carregado por mãe e filhas vem do fato de ambas viverem isoladas do mundo, em um cativo, no “sagrado ofício de sofrer” (BRITO, 2009, p. 103). Quando as personagens cativas sentem ânsia de liberdade, há a culminância do som de um circo próximo da casa. “Voltou para junto do marido adormecido, na hora precisa em que o cortejo dobrou a esquina da rua, avançando sobre sua calçada. Os fogos abafavam a música, e ela teve a certeza de que um estampido de revólver seria um pipocar a mais entre tantos” (BRITO, 2003, p. 108-109). Nesse momento, elas percebem a necessidade de sair do local, porém a chave e o poder de mando estão com o marido.

É necessário pontuar aqui o papel desenvolvido pelas mulheres dentro das narrativas. São personagens que se mostram como centro da problemática das tramas. Mulheres intensas e únicas. Muitas vezes lutam contra a solidão e tentam a qualquer custo se adaptarem ao ambiente inóspito do sertão. Portanto, o destino fatal se cumpre, mais uma vez, como nos outros contos:

Essas mulheres fortes e solitárias, mesmo com o isolamento conseguem converter sua solidão em ações sempre carregadas do sentimento de vingança, conduzidas sempre no limiar de um acontecimento de fundo trágico. Em *Faca*, cada frase é carregada de signos, configurando o “leitor detetive”, no sentido atribuído por Ricardo Piglia (SANTOS J., 2014, p.126).

Em *Lua Cambará*, por exemplo, a personagem também aguarda seu fim trazendo um traço nebuloso, próprio das histórias de terror, contidas nas tradições populares. Evidencia-se a manifestação mais forte da oralidade: a imaginação do povo. “Nos demais contos a espera traz a expectativa que ronda os hábitos e rituais cotidianos como o culto da reza e o ritmo do balançar da cadeira de balanço para Catarina Macrina” (CLARK, 2011, p.64).

Observa-se, portanto, o conflito entre aqueles que querem retomar esses valores na narrativa e os demais personagens, os quais possuem uma identificação para com a realidade presente.

Assim, é pertinente se falar em ethos sertanejo. Desse modo, os castigos apresentados no conto estão legitimados por uma coletividade, na qual a honra figura entre os valores que precisam ser respeitados. Igualmente emblemática da produção de Brito é a forma pela qual o autor representa, no conto, o patriarcalismo, a indiferença com que o marido se dirige à esposa, sem querer dar satisfação, sequer olhá-la no rosto. (MELO, 2014, p.19)

Essas condutas patriarcais reforçam a vontade do homem de dominar e inserir a mulher no lugar de dominada. “– Não sei dizer quando volto – Domísio Justino falou, de costas para a mulher, não se dando ao trabalho de virar a cabeça” (BRITO, 1996, p. 50). Mais: “E vai demorar muito? – Arriscou perguntar. A fala grossa de Domísio nada respondeu” (BRITO, 1996, p. 51).

A mesma posição machista é percebida em *O dia que Otacílio Mendes viu o Sol*. A trama começa insinuando a preparação do personagem/protagonista para o suicídio. Porém, “surpreende a família por disparar contra uma galinha, trancada, ao acaso, com ele em seu quarto, e por sair, normalmente, para prepará-la e comê-la, como se nenhuma aflição ou suspense tivessem sido criados” (MELO, 2014, p.26).

Entende-se que o personagem, patriarca da família, apenas estava querendo assustar

seus familiares, pois não sentia que estava sendo valorizado por eles. Nas histórias do ficcionista, destacam-se mulheres sinalizadas pela quebra ou desobediências de hábitos sertanejos tradicionais destinados a elas. Observa-se, dessa maneira, uma coletividade feminina que se posiciona de seu jeito, que busca alguma maneira de sair da prisão, que mostra ao mundo o que sente: às vezes de maneira cruel, às vezes de maneira sutil.

Ronaldo Correia apresenta mulheres que ultrapassam tais limitações de representações polarizadas: anjo ou demônio; por meio de personagens poderosas, imprevisíveis, fortes, enfim reais, tais como Cícera Candoia e Inácia Leandro, que dão nome aos contos; além de Francisca Justina, de “Faca”; Aldenora Moraes, em “A escolha”; ou Delmira de “Mentira de amor”, fomentando por meio dessas personagens um portentoso corpus textual de figuras que condizem com representações do feminino na secra de suas vidas, como de fato é a condição humana: limitada, instintiva, imprevisível e diversa. (SANTOS J., 2014, p.115)

Lua ultrapassa os conceitos pré-estabelecidos sobre o modo de viver da mulher. A construção da personagem é feita a partir de características tradicionalmente impostas como masculinas: ela é forte e corajosa. No entanto, ainda guarda a sensibilidade romântica feminina quando se apaixona ardentemente por João Índio e parece se arrepender de ser como é.

Lua Cambará encerra o livro de narrativas como uma mulher virilizada, uma sertaneja que só consegue imprimir sua vontade na força num universo marcado pela truculência patriarcal. Compõe-se, dessa forma, um elenco de mulheres que respondem ao seu mundo inóspito do sertão também pelo código da violência, pois somente assim escolhem, decidem ou burlam seus destinos. (SANTOS J., 2014, p.123)

A força de Lua Cambará vem de sua origem de criança órfã. Para sobreviver, seguir com seus direitos de filha de homem branco, porém carregando todos os estereótipos de uma mulher sertaneja e mestiça, Cambará burla seu destino vestindo-se de valentia e confiança e combatendo o mal com rancor e ódio. Vive, no entanto, uma vida triste, sem amor.

4.2 O lugar do não lugar em Ronaldo Correia de Brito

Ao retomarmos a problemática do regionalismo, há duas maneiras de se pensar a prosa de Ronaldo Correia de Brito: a que reconhece sua literatura além das caracterizações do regionalismo e a que compreende o regionalismo como uma mostra das relações de força entre língua maior e língua menor. Observa-se, nessa última, o traço de resistência evidenciada pelo confronto entre os paradigmas impostos pela massa da sociedade, pelo governo, pela mídia, encontrados na língua maior. Nessa direção a língua menor é uma manifestação da

individualidade, uma mostra do que há de mais específico em cada sujeito da trama, necessitando fugir das políticas impostas pelos governantes.

Tomando a segunda linha de pensamento, será analisado o livro *Faca* considerando o elemento regional como língua menor, observando sua reestruturação estética, enquanto novo modo de representação.

No texto *Kafka: por uma literatura menor* (1977), Deleuze e Guattari programam uma mudança do conceito primário de menoridade. Entendendo como língua menor a que elimina dentro de si as relações de poder (clichês, estereótipos, senso comum e hierarquias) e a língua maior como opressora. Um dialeto, mesmo sendo falado por uma parcela pequena, pode ser considerado uma língua maior. Os próprios cearenses, por exemplo, poderiam ser considerados língua maior, quando enquadrados dentro de relações de poder de tipo patriarcal e machista. Deleuze e Guattari (1995, p. 53) explicam que:

Há uma figura universal da consciência minoritária, como devir de todo o mundo, e é esse devir que é criação. Não é adquirindo a maioria que se o alcança. Essa figura é precisamente a variação contínua, como uma amplitude não cessa de transpor, por excesso e por falta, o limiar representativo do padrão majoritário.

Segundo essa acepção a literatura menor não é considerada inferior, mas originada de uma outra língua: a língua menor, uma língua desconhecida da maioria. “Erigindo a figura de uma consciência universal minoritária, dirigimo-nos a potências de devir que pertencem a um outro domínio, que não o do Poder e da Dominação” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p.53).

Entende-se que o poder gera a necessidade da vontade e, conseqüentemente, materializa-se em dispositivos, presos aos desejos do homem. Portanto, os dispositivos são instrumentos de poder. “É nesse sentido que a política, enquanto regimes de enunciado têm relações com o cômico, enquanto desejo por cima das leis, dos Estados e dos Regimes. Desejo e política não se opõem, são vasos comunicantes que a interpretação neurótica sempre quis obstar” (TEIXEIRA, 2011, p.2). Cada sujeito, no entanto, possui desejos diferentes, na maioria das vezes, são submetidos à língua maior para se manifestarem. Nesse sentido, cria-se o “devir minoritário” manifestado pela língua menor que vai confrontar a língua maior.

Refletir o menor, dessa maneira, significa compreendê-lo como aquilo que se firma no terreno libertador e que se localiza fora das imagens estipuladas pela maioria. Além disso, salienta-se que não é desenvolvido pelo binarismo que formula uma língua menor *versus* língua maior, pois, para o conceito deleuziano, a língua menor se “realiza sempre dentro da língua maior, constituindo-se como uma estratégia geradora de tensão na língua da maioria” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p.24). Portanto, em outras palavras, o regional sustenta-se

como “discurso dos caminhos retos, o qual constrói as regras pelas quais se apreende o mundo” (HILLESHEIM, 2008, p.5).

Para o autor de *Faca* (2003), o sertão é um universo sertão, onde se reflete uma gama de linguagens, dentre elas a linguagem menor, aquela que é visualizada e taxada por sair da ordem estabelecida pela maioria, como já foi pontuado. Assim, é um lugar baseado no real, mas imaginado, e indica o valor desse espaço geográfico regional, que é “entrevisto nas relações mútuas entre homem e sertão, para o qual é necessário um modo de narrar que dê conta de suas especificidades, pois este não se trata apenas do espaço, uma vez que, à medida que “enreda” os personagens, participa deles, é também um sertão interiorizado” (FERREIRA, 2011, p.6).

A língua menor se manifesta em Ronaldo Correia de Brito quando sua obra mostra outras facetas dentro de um mundo que parece, *a priori*, previsível. Vejamos um evento incomum no conto *Redemunho*:

A poeira era de um redemunho. Pensei que fossem eles – falou Leonardo Bezerra. A mãe continuou dedilhando o seu piano desafinado, de onde tentava arrancar uma melodia. O vento de outubro, soprando garranchos e folhas secas, aumentava a sujeira e o abandono da casa em ruínas. (BRITO, 2003, p.37)

Enraizada no sertão das suas memórias, uma personagem possui, em seus aposentos, um piano de cauda, instrumento refinado que contrasta com a aspereza das terras nordestinas e ao mesmo tempo dialoga com o clássico e refinado. O que nos faz pensar que a linguagem ficcional eleita nesse conto permanece sempre imersa nas estruturações metafóricas e labirínticas:

(...) trata-se, assim, de tornar-se um estrangeiro em sua própria língua e encontrar, na pobreza da língua, um uso criador. Uma literatura menor, portanto, está associada a um devir-minoritário, traçando linhas de fuga para a linguagem e possibilitando a invenção de novas forças (HILLESHEIM, 2008, p.3).

No conto, mencionado anteriormente, são observadas as marcas de uma tradição em que o olhar se volta, o tempo inteiro, ao passado nobre da família:

Leonardo abriu um baú de cedro, taxado com as iniciais da família. Tirou uns papéis amarelos e desdobrou-os com cuidado. O mais precioso deles estava forrado a pano, posto em rolo cilíndrico para não se rasgar nas dobras. – Pedro Cavalcanti de Albuquerque era filho de Manoel Gonçalves de Siqueira, Cavaleiro da Ordem de Cristo, e de D. Isabel Cavalcanti; neto paterno de Pedro Gonçalves de Siqueira, cavaleiro da Ordem de Cristo, e de D. Isabel Cavalcanti; neto paterno de Pedro Gonçalves Siqueira; neto materno de Antonio Cavalcante de Albuquerque, fidalgo da casa real, que governou as capitâneas do Grão Pará e Maranhão, pelos anos de 1930; bisneto de Felipe Cavalcanti, fidalgo florentino, e de D. Catarina de Albuquerque, a velha...

- Olhe aí como é que escrevem o Cavalcante, se com “e” ou “i”

-Com “i”. Em todos os nomes.
 -Meu pai era um desleixado. Morro e não perdô ele. Registrou todos os filhos com Cavalcante com “e”. Tenho vontade de mandar refazer meu registro antes de morrer. (BRITO, 2003, p.41)

Compreende-se que, esse contexto de certeza de poder, herdado pelo nome, é quebrado mais adiante, trazendo uma língua menor que resulta no devir minoritário da literatura regional: potência criadora de um lugar que se avizinha do impossível. Isso é nítido em *Lua Cambará*, lenda fantasmagórica, mas que se mostra real, pois faz parte do imaginário dos sujeitos. Cada habitante possui um olhar acerca dessa lenda e constrói, dentro de sua individualidade, o que imagina que aconteceu com Lua Cambará tornando a lenda viva. Portanto, é uma manifestação de uma língua menor que foge à regra de que todos os sertanejos possuem o mesmo pensamento diante do mundo que os cercam. Observa-se um trecho do conto que comprova esse fato:

Meu pai jurou que viu. No tempo em que dividiu suas horas entre os cuidados da propriedade herdada do avô e o ofício de boiadeiro, tocando rebanho de gado pela estrada. Dele ouvi o relato, repetido nas noites em que adormecia no seu colo. E de tanto ouvir, também juro que vi. Até sei como meu pai preparava sua cama, debaixo de um juazeiro encorpado. (...) - Ela já passou. Durma! – Conte de novo. – Faz muito tempo. Você não era nascido, nem eu, nem o seu avô. Ainda havia escravidão negra. Peça ao Doido Guará que ele conta. Ele sabe a história melhor que eu. (BRITO, 2003, p.144)

Nessa passagem, percebemos duas questões importantes: a primeira é o fato de tanto o pai como o filho possuírem visões diferenciadas acerca do mesmo evento, a lenda da Lua Cambará. E o segundo fato é como ela se desenvolve no interior de cada um, de acordo com as vivências pessoais e a capacidade de recriá-las no interior da imaginação.

Para tanto, trazemos o conceito do *corpo sem órgãos* que se situa nas multilinguagens significativas, as quais se abrem para infinitos significados do texto. Várias vertentes são chamadas ao diálogo, já que “o verdadeiro fora não está em outro lugar, mas deve ser procurado dentro dele mesmo, explorando as pontas da desterritorialização” (HILLESHEIM, 2008, p.5). A desterritorialização, como um processo que separa o homem da sua coletividade, ainda em *Lua Cambará*, desenvolve uma história dividida, cheia de cortes e marcas da oralidade que delineiam toda a trama e os mistérios da história da menina mestiça, que herdou as terras paternas mesmo contra a vontade da família de seu pai: “Uma terra estranha [...]. Seca e cortada por ventos. Sujeita a mistérios e acontecimentos funestos. Filhos perdidos dos pais, gerados por obra de deuses, voltavam para cobrar seus direitos” (BRITO, 2003, p. 146).

Percebe-se um cosmo labiríntico de identidades no espaço literário que preenche os

livros de Ronaldo Correia de Brito. Seus personagens possuem liberdade para escolher os tipos de identificações que querem ter e essas identificações são demonstradas através de símbolos e estereótipos que se tornam, conforme Ianni (2002, p. 182), “(...) uma coleção de figuras e figurações, ou tipos e mitos, relativos a indivíduos e coletividades, as situações e contextos marcantes, a momentos da geo-história, que se registram metafórica ou alegoricamente”.

Percebe-se que no conto *A escolha*, por exemplo, a identidade de Aldenora Novais mostra-se através do triangulo amoroso presente em sua vida, visto que a personagem se encontra sempre indecisa e presa ao antigo casamento por conta das convenções sociais. Vejamos, a seguir:

- Os laços do casamento são indissolúveis - gritaram o pai e a mãe, enquanto tiveram alento de falar, condenando-a à dor de viver em remorsos. -Morar com outro, tendo um marido vivo, é adultério. Mesmo que o marido não fossem o que eles desejaram para a filha e tiveram de aceitar como desgraça. (BRITO, 2003, p.88)

A narrativa se desenrola com a escolha inesperada de Aldeonora Novais pelo amante Luís Silibrino (antigo marido). “Luís Silibrino contava a mais no número dos homens da cidade. Sua presença era um punho forte apertando o coração de Livino, transformando sua bondade natural em amargura” (BRITO,2003, p.95). Percebe-se que Livino sente-se mal na presença de Luís, pois sabe da preferência amorosa de Aldeonora pelo oponente. Ronaldo representa esse sentimento de repulsa mostrando que, mesmo Livino sendo um homem bondoso e calmo, é dominado por um sentimento de desgosto diante da situação. Mas, “- Luís Silibrino – gritou -, porte-se como homem e saia da sombra. Um vulto deixou-se adivinhar no escuro. ” (BRITO, 2003, p.95). Nesse momento, Luís Silibrino já estava morando com Aldeonora. No entanto, Livino, que havia viajado para longe, estava na cidade. Nesse ínterim, Aldeonora, que ainda sentia forte atração pelo antigo marido, decide deixá-lo entrar em sua casa às escondidas. Nessa noite, Luís Silibrino sente a presença do amante, que portava um rifle, e é surpreendido com um tiro:

Ouviu-se um estampido na noite de breu antes de cair morto, de braços, sangrando em jorro de uma nascente nas costas, Livino Gonçalves compreendeu que o tiro não partira do rifle que sustentara na mão direita. Aldeonora Novais escolhera outra vez. (BRITO, 2003, p.95)

Aldeonora protege o seu preferido, mesmo que a política dos costumes afirme que a personagem fez a escolha errada. Cria, portanto, um rearranjo novo para esta ocasião. Com reformulações das tradições, da religiosidade ortodoxa e de uma língua maior que prevalece forte na memória coletiva.

Analisando as memórias e os atos da personagem Francisca Justino, a partir do contexto familiar em que ela vive, compreende-se que muitas de suas atitudes vão contradizer o esperado. Seu pai havia matado sua mãe ao voltar de uma longa viagem, mas ela o defende mostrando compreensão e afeto por ele quando toma a faca dos tios que tentam feri-lo:

-Não matem meu pai – gritou Francisca desesperada.
 (...) A filha partiu para cima dos tios e conseguiu arrancar das mãos deles o punhal que matara sua mãe. Um vaqueiro que vinha do curral viu uma ave prateada, reluzindo e voando pelo espaço. Durante anos que correram pela frente, as pessoas, as pessoas procuraram a faca. Ninguém achou. (BRITO, 2003, p.26)

O desejo de ainda ter seu pai vivo a faz colocar sua vida em perigo. O mundo interior de Francisca Justino é, portanto, diferente das demais personagens que odeiam o homem que matou a mulher covardemente pelas costas. Ainda nesse trecho, notam-se imagens místicas que simbolizam que a faca carrega um mistério, uma energia sobrenatural que afeta a família e, para os ciganos, o objeto é amaldiçoado:

Uns ciganos acharam a faca. A prata perdera o brilho e já não havia sinal de sangue na lâmina.
 - O cabo é de ouro – disse uma velha, os olhos sonhando um trancelim dourado.
 Um outro cigano pensou num bom negócio, na feira da cidade próxima. Aquele objeto estranho que o tempo cercara de mistérios, assombrou.
 - Escondam!
 - Por que esconder? Não mora mais ninguém na casa.
 - Tenho medo. É amaldiçoada. (BRITO, 2003, p.25-26)

Nesse contexto, o que se interroga, na narrativa de Ronaldo Correia de Brito, não é simplesmente a manifestação do mito sertanejo tradicional, mas quais são os discursos que estão envolvidos na trama desse mito. Cada discurso mostra um olhar da realidade. Vicentini (2007, p.195) diz que o sertão compreende imagens cambiantes, pois elas estão “ligadas à situação do discurso e determinadas pelo espaço-tempo conjunto do emissor e do receptor”.

Esse espaço cambiante em *A Espera da Volante* é manifestado através do modo de vida de cada personagem. O Velho, personagem central da narrativa, parece está em outro espaço-tempo, pois rompe com uma visão coletiva da maioria da população daquele interior. O grupo sertanejo repudia os indivíduos que entram na casa alheia para roubar, mesmo sendo hóspedes. Mas em um determinado momento da história o Velho recebe Chagas Valadrão (conhecido como criminoso perigoso) em sua casa. Além disso, é “explorada a iniciativa, típica da região, de se fazer justiça a qualquer preço: a fúria do volante diante dos comparsas do criminoso. E a pouca ou nenhuma preocupação do velho” (BRITO, 2003, p. 107) para com a chegada do volante. Em muitos momentos da narrativa, tem-se a sensação de que o velho está

se preparando para essa chegada, pois deixa sempre as portas abertas.

O imaginário desse enredo constrói um espaço sertanejo que traz reflexões de cunho metafísico e espiritual. No local onde os homens estão inseridos, a sina do destino é um “portal” que pode abrir espaços libertadores para a autonomia da consciência. A volante quando chegava trazia consigo o representativo de uma língua maior que não é língua de ninguém, porém é majoritária diante dos povos daquela terra. “No povo daqueles sertões, desvalidos de qualquer lei, só existia a consciência de cada um. A justiça era uma bandeira em nome da qual se poderia cometer qualquer crime” (BRITO, 2003, p. 107). Essa realidade presente nos contos direciona o leitor à condição humana de cumprimento da língua maior como fraqueza da sua liberdade de expressão, motivada pela cegueira de criatividade e medo de revolução. Por conseguinte, esse conto deixa entrever, também, temas voltados para a violência, para a sobrevivência que leva à loucura e à discriminação daqueles que estão à margem do mundo civilizado.

Mas, aqueles que exercem sua liberdade e negam a máquina política precisam exercer fortemente a criatividade diante da vida e criar dispositivos para representar sua língua menor e tudo o que sentem interiormente. Em *Mentira de amor* a personagem principal possui um dispositivo de fuga refletido na sua clausura. Delmira não compreende a totalidade do mundo que habita, pois vive presa em um ambiente limitado. Nesse sentido cria dispositivos a partir de sua criatividade. A língua que Delmira utiliza é uma língua outra, uma língua menor. Vejamos:

Delmira acostumou-se à prisão domiciliar, aceitando que suas filhas não frequentassem a escola e que ela própria não recebesse visitas (...) com o passar dos anos (...) nem as folhinhas do calendário, onde procurava o nome do santo do dia, Delmira lembrava-se de arrancar. (...) medindo-se o tempo pela luz escoada através do telhado. (BRITO, 2003, p.100)

Merece ser pontuada a característica de Brito em manifestar o espaço sertanejo como um lugar cambiante, visto que o autor cria imagens que se adaptam ao interior de cada sujeito sertanejo, ou seja, o sertão possui ligação profunda com as personagens:

Em um espaço onde o pensamento cartesiano e o progresso industrial não se fazem evidentes, onde a presença do Estado é tão rarefeita que se confunde também com aquele que oprime, personagens são criadas e justificadas por sua relação com a natureza e o espaço, esse espaço que, por distante, rude, iletrado, cria suas próprias leis. (ROSSI, 2017,1062)

Essas leis, por conseguinte, são cíclicas. A repetição dos atos mostra a necessidade dos homens de reproduzirem atos de gerações passadas para se tornarem homens civilizados.

A reprodução de um sertão vivido em tempos antigos por personagens novos é fruto da necessidade de sobrevivência do grupo, visto que a quebra desses dispositivos maiores pode trazer a instabilidade da segurança do homem nordestino.

A depender dos significados e dos significantes empregados nas tramas, a identidade sertaneja mostra que nunca será finalizada: ela está sempre transcorrendo no tempo e isso é o que justifica a problemática da aquisição de uma imagem totalizante do homem do sertão cearense (assim como qualquer homem de qualquer lugar).

Para este debate chamamos Bhabha (1998) que define a identidade como uma ação que vai para além do preestabelecido, pois, mesmo que o espaço cumpra um papel determinante da imagem e da autoafirmação do sujeito, as escolhas são livres, diversas e subjetivas. Para tornar mais compreensível essa abordagem, Bhabha (1998) desenvolve mais profundamente a dinâmica do Eu e do Outro: um “embate crucial entre máscara e identidade, imagem e identificação, do qual vem a tensão duradoura de nossa liberdade e a impressão duradoura de nós mesmos como outros” (BHABHA, 1998, p. 102). Tomando ainda as palavras de Bhabha (1998, p.55):

O momento híbrido tem um valor transformacional de mudança que reside na rearticulação, ou tradução, de elementos que não são nem o Um (a classe trabalhadora como unidade) nem o Outro (as políticas de gênero), mas algo mais, que contesta os termos e territórios de ambos.

Com isso as identidades binárias se tornam uma espécie de resposta em si, considerando-se o embate com o outro, ou seja, um confronto de figurações, imagens e linguagens da vontade do eu, na busca por uma identificação no mundo. Brito conduz, sob esta perspectiva, a reflexão acerca da diversidade de mundos; convidando a desenvolver novas perspectivas sobre o imaginário social. Problematiza as imagens e os estereótipos ultrapassados trazendo os próprios símbolos para a trama e confrontando-os com a consciência dos sujeitos. Múltiplos tipos de personagens, que possuem características psicológicas diferentes, dialogam, brigam, vivem juntos, sofrem juntos e até se amam.

No que se refere ao cenário desenhado por Brito, existe, por exemplo, a presença de um lugar isolado preenchido por casas enormes e velhas, muita poeira, muita ventania, restos de fotos antigas espalhadas, instrumentos de valor afetivo pelos cantos, salas vazias ou cheias de pessoas olhando para as enormes paredes brancas a gastas pelo tempo. Essa construção é percebida no conto *Cícera Candóia*:

A velha resmungava e a sua voz se confundiu com o vento que soprava. As horas não passavam para ela, tresvariando na rede. Só Ciça tinha o cuidado do tempo e cada instante era um confrangimento na alma, uma ruga no rosto. Ali dentro da casa, tudo parara, mas, lá fora, as pessoas se movimentavam com pressa, com exatidão, cuidando em escapar. E Ciça não conseguia resistir a esse movimento. (BRITO, 2003, p.117)

Nesse conto percebemos que a família é um microcosmo do sertão e cada personagem cria seu universo particular e a passagem do tempo se mistura a essa criação. A velha se combina ao ambiente onde mora, já que foi ela mesma quem o inventou. Porém, sua filha Ciça sente uma rejeição a essa criação da mãe e não se identifica com esse universo. Nessa medida, o termo “sertão” mostra espaços multivariados, o ‘*locus*’, cujo sentido é o interior das terras, nem sempre carrega a ideia de aridez ou de área despovoada; tudo vai depender do estado de espírito de cada sujeito.

De que modo se formam sujeitos nos “entre lugares”, nos excedentes da soma das partes da diferença (geralmente expressas como raça, classe, gênero etc.)? De que modo chegam a ser formuladas estratégias de representação ou aquisição de poder no interior de pretensões concorrentes de comunidades em que, apesar de histórias comuns de privação e discriminação, o intercâmbio de valores, significados e prioridades podem nem sempre ser colaborativos e dialógicos, podendo ser profundamente antagônicos, conflituosos e até incomensurável? (BHABHA, 1998, p. 20).

O conflito de identidades que vai desde o interior do seio familiar ao mundo exterior está constantemente presente nos contos. Essas marcas são evidenciadas a partir do desenrolar dos enredos permeados por vinganças, adultérios, mortes e intrigas, por tragédias de todos os tipos. Bernd (1992, p.15) deixa claro que todo sujeito deve se aceitar a partir de sua identificação com o outro e, assim, assumir sua alteridade: “a imagem que tem do outro é algo que se forma sobre si mesmo”. Ao observar a mãe, Ciça começa a perceber a si mesma. É a partir da mãe que ela constrói a sua identidade:

Ciça ia longe com sua passada ligeira. E logo se viu em casa com a mãe no mesmo lugar, resmungando a mesma cantilena. E o hábito de todos os dias era repetido: amarrar as cabras, tirar o leite, preparar o jantar e esperar a noite. Era assim há muitos anos e não tinha por que ser diferente até o fim do mundo ou de uma das duas. (BRITO, 2003, p.120)

Diante da repetição cotidiana de sua vida, Ciça acaba por reproduzir as ações maternas mesmo que tente, reiteradamente, rejeitá-las, agindo em oposição para evidenciar o descontentamento que sente pelo modo de vida assumido pela mãe.

Este assunto encontra reflexo em Vicentini (2007, p.188), que, em seu artigo *Regionalismo literário e sentidos do sertão*, reflete a propósito de questionamentos parecidos,

visto que a pesquisadora esclarece sobre a questão da identidade a partir da imagem do sertão na literatura. Nesse sentido, segundo a autora, a identidade está inserida em um entre lugar, pois “(...) aponta para o processo de alteridade, jogo de semelhanças e diferenças, de partes e de totalidades, que culminam em autoafirmações que se assinalam dêiticas”.

Ambas as autoras, tanto Bernd (1992) quanto Vicentini (2007), entendem que as identidades são móveis e fragmentárias. Já para Bhabha (1998), o local da cultura é um lugar escorregadio e indeterminado, que está sempre em transformação (daí o nome entre lugar). Com isso, Bhabha (1998) busca aprofundar o entendimento da dinâmica pós-colonial para buscar uma melhor compreensão do hibridismo cultural e desses entre lugares.

Dentro dos contos de *Faca* (2003) tem-se um personagem que pode representar esses entre lugares: Chagas Valadão. A representatividade desse homem, diante das outras personagens, se mostra cambiante do início ao fim de sua vida. O personagem é visto, primeiramente, como um criminoso e depois se transforma em um santo por sua valentia. Entende-se, porém, que em *Cícera Candóia*, não existe uma sacralização dos estereótipos nordestinos, visto que estes parecem que se desenvolvem a partir do lugar construído por sua própria mentalidade; e fecham-se tanto em um único diálogo, o seu, como em vários outros diálogos, o deles. Assim, ao dialogar com o outro que está a sua volta, as personagens vivem descobertas e conhecimentos de sua identidade sertaneja a partir do convívio social.

Ainda em *Lua Cambará*, pode-se perceber claramente que a personagem se reveste de uma identidade masculina e carrega vários traços desse gênero: a valentia, a vontade de mando, a crueldade e a soberania. Mas ao longo da história, ao se deparar com o amor não correspondido, essa escolha em ser masculinizada enfraquece e deixa um momento de transitoriedade.

Este pensamento permite que se reflita acerca da identidade como característica plural, necessária para construir a dinâmica da sociedade, já que as diversas identidades que existem formam um arcabouço que sustenta o caminhar da vida. Tal ideia é observada no fragmento do quarto conto do livro *Faca, Deus Agiota*:

Todos se diziam artistas, referindo-se aos ofícios cuja arte dominavam. Aquele era sapateiro, ou artesão do couro; o outro, mestre carpinteiro, plainava a madeira rude, dando-lhe forma de móveis. Um conhecia o ponto exato em que a garapa de cana virava mel e podia ser mexida até transformar-se em pedaços de açúcar preto: era o mestre de rapadura. E tinha o alfaiate, artista do pano; o ourives, artesão do ouro; o que plantava era o músico, quando os dedos cansados da enxada pediam outro instrumento em que tocar. (BRITO, 2003, p.56)

Nesse trecho, a arte de saber dominar um ofício está ligada à sensibilidade e ao

manejo que as personagens possuem para determinadas construções. Infere-se, assim, a complexa pluralidade e polissemia existentes nos espaços da trama.

A Bíblia, por exemplo, é inserida na trama não apenas com a simbologia do religioso, da fé e do bem, mas como um lugar gerador das tensões das famílias e causador de guerras no grupo social. Evidenciam-se esses aspectos nas simbologias religiosas, nos festejos, nas músicas populares e nas celebrações direcionadas aos santos, comprovadas na procissão do Cristo Morto, encontrada no conto *Cícera Candoia*. Observam-se as repetições do culto sagrado advindo do cristianismo. A crença de um tempo linear advindo da visão da criação uma do mundo, com um só julgamento, a divisão das pessoas entre boas e más, Jesus como representação máxima de força e divindade e “a imitação de um modelo transumano, a repetição de um enredo exemplar e a ruptura do tempo profano mediante uma abertura que desemboca no Grande Tempo, constituem as notas essenciais do ‘comportamento mítico’” (ELIADE, 2011, p. 147).

Para isso, Ronaldo Correia buscou, na Bíblia, alguns aspectos explicativos que são resultantes dos hábitos enraizados das personagens em questão. Em suas palavras: “Tive a sensação de que os textos bíblicos possuíam aquele ritmo, aquela respiração cheia de pausas”. Assim, *Faca* (2003) se aproxima dos ditos humanos trazidos, por exemplo, das leis de Moisés (inveja, luxúria, cobiça, dentre outros do antigo testamento). De acordo com Aguiar (2016, p.3):

A Bíblia, a mitologia e as tragédias gregas são referências fundamentais e o escritor cearense utiliza esse substrato mítico para afastar a sua literatura da tendência documental de boa parcela dos regionalismos romântico e moderno. Além disso, ele aproveita o imaginário popular nordestino e a literatura de cordel, com suas histórias de trancoso, pelejas, aparições e malassombrado, e enreda ambos com a cultura erudita.

Nessa perspectiva, a Bíblia traz a essência do humano que habita nas famílias. Com base nesses parâmetros, os contos apresentam o fundamento dos valores católicos e a sua ruptura. Essa quebra de valores é gerada a partir da ressignificação das memórias coletiva dos homens de determinado grupo social. Assim, de acordo com Le Goff (1990), não se estuda o passado da maneira que ele realmente aconteceu, pois ele é resinificado constantemente:

(...) e se a memória mais não fosse que um produto da imaginação? (...) Considerarei os historiadores como os principais intérpretes da opinião coletiva, procurando distinguir as suas ideias pessoais da mentalidade coletiva. Sei bem que ainda continuo a confundir passado com história na memória coletiva. ” (LE GOFF, 1990, p.48)

De acordo com Le Goff (1990), o que permanece dos fatos do passado não é a repetição idêntica daquilo que aconteceu, pois, a vida só acontece uma única vez. Então, o que

permanece do passado é o que os historiadores escolherem para estudar, são as inferências dos historiadores, a partir dos documentos que possuem e de como são compreendidos. E isso permite que se compreenda que a coletividade vive de histórias das quais são alimentadas pelos resquícios do passado, recriando-as no momento presente, não podendo, porém, ser reproduzidas e vividas como fora outrora.

Em *Mentira de amor*, Brito cria um contexto que remete a esses questionamentos. A protagonista, Delmira, fica reclusa em sua própria casa por determinação de seu marido. Esse cárcere dura muitos anos e acaba por forçar na personagem o esquecimento dos momentos bons da vida, pois Delmira apaga da memória prazeres simples, como ir ao cinema ou até mesmo ir à feira. Consequentemente, isso concentrou fobias em seu inconsciente, demonstradas na narrativa pela falta de coragem de sair sozinha e, inacreditavelmente, de sua própria imagem refletida no espelho, que lhe produz dor, angústia e estranhamento. Em meio a esse ambiente inóspito e carregado de violência, o marido de Delmira é ainda mais cruel:

(...) inseguro no amor da mulher, Juvêncio aproveitou-se da sua indiferença para empurrá-la em abismo mais profundo. A cada dia jogava uma pá de areia sobre a cova em que Delmira se enterrava, não reparando que precipitava as três filhas na mesma masmorra escura (BRITO, 2003, p. 100).

Essa multiplicidade de memórias fragmentadas das personagens, resquícios do tempo passado e do tempo presente, formula o olhar estético de Brito acerca do Nordeste e viabiliza a tentativa na pós-modernidade os diversos comportamentos são contestados e as divisas entre o real e o imaginário mostram-se retalhadas nas narrativas, o insólito ganha destaque nos textos ficcionais de Ronaldo de Brito.

No seu sertão ficcional, não é raro encontrar a presença do elemento insólito que é encarado com naturalidade e aceito como legítimo. Brito ancora, nesse contexto, uma memória e identidade, usando como subsídio a criação de uma dinâmica de um mundo imaginado por ele, mas que é alimentado por personagens detentoras de autonomia, capazes de assumir quem são e de que forma devem agir:

(...) aspectos mais sórdidos do humano, como os ímpetos passionais, as inquietações mais profundas, desejos irrelatáveis, sentimentos escusos contados num tempo imemorial do mito, numa narrativa erigida por fragmentos de memória são os principais tópicos de Ronaldo Correia de Brito (SANTOS J., 2014, p. 39).

Portanto, os sujeitos lidam constantemente com suas dúvidas espirituais e apreensões existenciais, percebendo-se atores e partícipes de uma coletividade:

É possível considerar que esse ethos sertanejo inclua a valorização da tradição oral, o peso atribuído aos relatos de geração a geração por narradores anônimos; a carga da primogenitura, no sentido da responsabilidade e de se manifestar em conformidade com a vontade paterna e materna; o respeito às leis da hospitalidade, o caráter sagrado do lar; a defesa da honra maculada; o patriarcalismo. (MELO, 2014, p.19)

Ronaldo Correia de Brito manuseia a língua dos sertanejos e traduz, através de diversos dispositivos, a secura e aspereza do sertão. As tessituras de seu texto constroem um autêntico sistema cultural que promove um contexto de representações que mostra como as personagens lidam com o mundo.

4.3 A literatura como um dispositivo

Nessa direção, os dispositivos negam as possibilidades lúdicas dos seres humanos, pois são instrumentos de submissão de poder, e a arte lança um movimento ou uma linha de fuga da realidade em que os sujeitos se encontram.

Para que se compreendam esses caminhos pelos quais os dispositivos se desenvolvem nas obras de Brito, buscou-se suporte em Agamben (2009, p. 41), teórico que trouxe no seu ensaio *O que é um dispositivo* conceitos necessários:

(...) chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem se dar conta das consequências que se seguiriam – teve a inconsciência de se deixar capturar

Pode-se dizer que o poder dos dispositivos se manifesta a partir da linguagem cortante dos contos de *Faca* (2003) e se firmam nas caracterizações mais imediatas das personagens e de suas práticas sociais. Para Agamben (2009, p.40), dispositivo refere-se a “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos”. No conto *A espera da volante*, a volante (que em si já traz um nome que remete à peça rotativa) captura, nos sujeitos dessa narrativa, o medo, a sensação de aprisionamento e a obrigação de seguir uma só conduta estabelecida pela polícia,

Os homens, habituados ao maltrato da natureza, recebiam aquele castigo, contritos de uma pesada culpa a expiar. Desde meninos, acostumavam-se à expiação. Toda dor era carpida em nome de algum pecado cometido por eles mesmos, ou pelos seus pais. As

costas curvavam-se ao forte dos soldados. Um crime tinha sido cometido e todos deviam pagar. (BRITO, 2003, p.20).

Por conseguinte, a origem dos dispositivos, nos enredos, está presente no desejo profundamente humano das personagens sertanejas de querer saciarem suas vontades imediatas de bem-estar e felicidade, mas são aprisionadas pelo poder. No caso de *A espera da volante*, sentem no corpo essas represálias: “A volante policial vinha vindo, deixando um rastro de gemido e desfeitas.” (BRITO, 2003, p.11).

É na natureza que as personagens se sentem livres para expressarem, sem palavras, o sentir de seus corpos, encontrando a sua verdade: “As noites quentes demoravam a passar, parecendo mais longas que o de costume. O calor amolecia os corpos, despertando desejos adormecidos. Nos pastos, as vacas emprenhavam entre carreiras e mugidos. Cumpria-se o ciclo da estação.” (BRITO, 2003, p.17).

Em meio a esses dispositivos políticos, as narrativas são povoadas de manifestações da vontade desses humanos/personagens que são reprimidas e envolvidas no mito. Observa-se, ainda no mesmo conto: “Irineia pensava na notícia. A lua era minguante e sua cabeça estava com todo o juízo, os pensamentos em correta ordem. Os dias de alvoroço haviam passado com a lua cheia”. (BRITO, 2003, p.13). Percebe-se que Irineia é o mito de alguém que é influenciada pela lua, representa o mito lunar. Portanto, *A espera da volante*, acaba se manifestando como fenômeno sobrenatural e causando dúvidas no leitor que não sabe se, de fato, tudo aquilo aconteceu ou não.

Trazendo novamente Agamben (2009) para a discussão, entende-se que o momento causa tumulto, pois necessita de um tempo para ser firmado nos atos das personagens. O reajuste das manifestações do tempo presente remete à retomada do passado e gera um retrocesso para ser refletido. Esse confronto é preciso para recriar o atual período. Assim, “somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo” (AGAMBEN, 2009, p. 69).

Nesse sentido, os contos do livro *Faca* (2003) deixam imersos, nas entrelinhas do texto, o que poderia ser cada uma das personagens. Como exemplo, o Velho que na narrativa não tem nome, ou melhor, é chamado apenas de Velho, grafado com “V” maiúsculo. É a partir dos relatos dos outros que se tem a compreensão dos mistérios que envolvem esse sujeito:

(...) a volante, que traz a ordem, pratica crimes; o sertão, que valoriza a hospitalidade, castigará aquele que a praticou; Irineia, doida varrida, é a que traz notícia merecedora de fé; o Velho, homem bom, parece carregar um passado marcado pela culpa. A natureza humana é em sua essência dual. (ROSSI, 2017, p.1068)

Os personagens nos remetem, antes de tudo, à categoria da formação cultural e identitária dos seres humanos que estão sempre em transformação e nunca se identificam por inteiro, visto que refletem profundamente a origem da vida. E saber definir a origem da vida e da morte é tarefa complicada e talvez impossível para os homens: “Ninguém sabia quem existia primeiro, se o velho ou a casa” (BRITO, 2003, p.12).

Nessa perspectiva, a carga semântica desses símbolos que representam o sertão e os sertanejos fazem os leitores compreenderem os demarcadores do espaço geográfico do cearense no livro. Percebe-se em *A espera da volante* que a quebra desses demarcadores sociais (os dispositivos) traz um choque entre duas instâncias, já que a ingerência da polícia desconsidera os hábitos daquele lugar. Assim, os dispositivos assumem a tarefa de direcionar e ordenar as massas, modelando-as, ou seja, por meio da língua que nos conduz a um tipo de aprisionamento que paradoxalmente nos assujeita: “Por meio do engodo e do mascaramento, o dispositivo está na base da produção da persona moderna, uma subjetividade mais próxima à figura escondida por detrás da máscara que da individualidade prometida” (BAPTISTA, 2014, p.15).

Entende-se que os crescimentos dos dispositivos no conto *A espera da volante* estão ligados ao processo do capitalismo e vão de encontro à dinâmica da verdadeira subjetivação dos personagens: “A violência de manutenção é a garantia de que o dispositivo pode continuar exercendo seu poder independentemente das variantes sócio históricas. Uma violência que se manifesta nos atos do poder constituído” (BAPTISTA, 2014, p.12). Assim, o âmbito cultural é desprezado e a fala coletiva do povo é enfraquecida para dar lugar a uma só maquinaria que precisa dominar para exercer sua vontade.

Compreendendo isso, observam-se, nesse livro de contos, leis administrativas comandando a práxis cotidiana das personagens sertanejas que se mostram de maneira heterogênea, pois o texto evidencia múltiplos meios de manifestação dos dispositivos. Como, por exemplo, o discurso dos personagens que disponibilizam diversas interpretações; dependendo do contexto em que estão inseridos; e cada diferente “interpretação criará um tipo de dispositivo apropriado que pode tanto obedecer a padrões estéticos quanto a éticos, a políticos ou a religiosos, submetendo-se aos desejos da própria manutenção do dispositivo” (BAPTISTA, 2015, p.11).

No conto, Irineia mostra-se como uma mulher batalhadora que tenta superar os percalços cotidianos, dos quais o destino dos homens e das mulheres comuns estão inseridos. Mas há um fato interessante em seu viver que está ligado à aparição da lua cheia, pois, enquanto a lua cheia está no céu, Irineia prossegue dentro das suas cantigas alegres, como quem tenta

espantar as dores e os sofrimentos do dia a dia. Quando a lua cheia demorava, Irineia usava o seu tempo “[...] para afazeres certos, ganhar um comer no trabalho alugado. Uma cesta que nunca largava, enchia-se do que ia encontrando pelos caminhos: molambos, pedaços de papel, xícaras sem aro, trapos de seda, caixinhas vazias de pó e ruge. Era tempo de se pôr bonita e andar” (BRITO, 2003, p. 16).

O símbolo da lua, na trajetória da personagem, determina o círculo de seu cotidiano e, portanto, a oscilação frequente de seu temperamento que vai da alegria à tristeza constantemente. O retrato dessa personagem pode remeter às pessoas com distúrbios psicológicos e com ela carrega a ignorância sobre esses assuntos do trato mental. Assim, percebe-se que as personagens dos contos de *Faca (2003)* são seres que representam outros sujeitos situados em qualquer lugar do mundo. E constata-se que “o jogo é jogado e, em meio a ele, os jogadores são apenas peças movidas orquestradamente pelas forças de constituição e de manutenção da ordem sagrada; tudo o que se coloca contra essa particular sacralidade se efetiva como uma conduta de revolucionária profanação” (BAPTISTA, 2014, p.16).

Podemos evidenciar esses fatos em outras narrativas, como em *Cícera Candóia*, em que o texto traz duas personagens (mãe e filha) que possuem uma só vontade, porém, usam dispositivos diferentes para manifestá-las. Tanto a mãe como a filha já estão sentindo-se angustiadas perto uma da outra. Porém a mãe não demonstra o que sente, mas a filha sempre exprime seu estado emocional para a mãe.

A velha resmungou e a sua voz se confundia com o vento que soprava. As horas não passavam para ela tresvariando na rede. Só Ciça tinha o cuidado do tempo e cada instante era um confragimento na alma, uma ruga no rosto. (...) A velha mexeu-se na rede, abriu os olhos esgazeados. Dormira horas. O presente era este tempo quente (...). Sentira que a filha estava muito nervosa, mais que de costume. (...)
 - É verdade que todo mundo vai embora? - Perguntou.
 -É.
 -Povo mole. A outra seca durou três anos. Teu pai e eu nos aguentamos por aqui (...) e depois de três anos o estio chveu e tudo ficou vivo, como se nascesse outra vez. E a gente foi muito feliz.
 - Pare de se lembrar de pai- gritou Ciça-que lembrança é essa? Ficou doida?
 (BRITO, 2003, p.118)

Em síntese, observamos que o primeiro sujeito tem em si uma formação intelectual mais formal e o segundo se mostra mais voltado à cultura popular. Assim, ambos instrumentalizam suas vontades de expressão a partir dos dispositivos culturais que possuem. Conclui-se, em suma, que “a política atual está impregnada de dispositivos que, para além de ordenar a rotina da vida social, formatam a vida individual” (BAPTISTA, 2014, p.1).

Por conseguinte, os desejos das personagens de *Faca (2003)* estão “acorrentados”

ao modo de vida estabelecida pelo poder dominante e reforçado ao longo de muito tempo, por isso algumas vezes não percebem que reproduzem esses atos mecanizados. O religioso é sempre mencionado. O autor sugere nas narrativas os dispositivos religiosos de várias maneiras, uma delas é mostrada através de homens que erigem seus próprios santos e o objetivo é apenas a instauração de uma nova liturgia. Essa liturgia é secularizada por um breve momento, o que nas situações diárias é considerado como objeto de culto e reverência.

Cabe frisar outro conceito caro a essa abordagem: o da profanação. O termo profanação, trazido por Agamben (2009), significa o livre uso dos dispositivos. Nesse sentido, a profanação é uma dinâmica que gera transformação do querer e da busca desses objetivos humanos (observados nas personagens), que gera a necessidade de uma ruptura para reassumir o uso comum das coisas que foram apossadas pelos dispositivos. Para tanto, a profanação é essencial e é percebida constantemente dentro das narrativas de Ronaldo Correia de Brito, visto que o lúdico é um poder de revolução e de ressignificação do mundo objetivo, é um processo constante que deve definir o envolvimento dos seres humanos com a sua vontade não saciada. Assim, o Velho, do conto *A espera da volante*, mencionado anteriormente, mostra-se como um sujeito profanador, já que a sua “bondade, o riso sereno, os braços abertos e a mão que curava não poderiam existir sem mistério de morte, um pecado oculto. A alma clara esconderia salas escuras. Teria o Velho aprendido a serenidade na dor? Ninguém sabia”. (BRITO, 2003, p.18).

É nessa perspectiva que Giorgio Agamben (2009) pontua que o momento contemporâneo é assinalado pela dissolução da vida em múltiplas maneiras de viver, ou seja, a vida está vinculada a diversos rótulos que vão variar a partir do contexto que o homem está vivendo. Nesse sentido, os dispositivos das tramas apropriam-se constantemente de vários sentidos humanos que vão além da ordem estabelecida.

As narrativas de Ronaldo Correia são alicerçadas por diversos códigos, tanto morais quanto amorais, que questionam os dispositivos de poder da língua maior. Nesse contexto, os símbolos, arquétipo e papéis sociais confrontam a realidade vigente dos sentimentos e a verdade dos personagens é colocada em jogo. Em *Mentira de amor*, o leitor percebe que há muitas dúvidas pairando no ar e que sempre haverá a indefinição nas questões sobre a vida e a morte, e assim Ronaldo Correia, como uma faca afiada, “fere” os nossos sentidos com a dor da dúvida e com diversas lâminas para o corte de uma só questão: a indefinição. Nesse sentido, compreende-se que tudo é atravessado pela morte, que traz consigo mudanças, como é posto em *Mentira de amor*: “A perda de uma das filhas foi a razão para tal desprezo pelo mundo e seus desejos” (BRITO, 2003, p.100).

A indefinição, portanto, é um lugar inesperado que sempre aparece na vida das

personagens. As personagens percebem que a vida não se resume apenas nas línguas políticas criadas pelos homens. A mãe que perde a filha de maneira inesperada cria outro dispositivo para representar seus sentimentos, pois, segundo Deleuze, os dispositivos possuem diferentes linhas, as quais evidenciam maquinaria do falar, do ver, do confrontar, do buscar forças e de fuga.

Essa maneira de racionalizar os atos através dos dispositivos sempre chama a renovação deles, pois “todo o dispositivo se define, pois, pelo que detém em novidade e criatividade, o qual marca, ao mesmo tempo, sua capacidade de se transformar ou se fissurar em proveito de um dispositivo do futuro” (DELEUZE, 2016, p. 5-6).

Portanto, entendemos os dispositivos como frutos da conexão entre os sujeitos e as suas vontades. No conto *Faca*, Domísio é um personagem que se mostra diferente dos demais, até mesmo de seu irmão Anacleto Justino, que não compreende suas demoras quando vai a capital:

- Assente o juízo – disse Anacleto Justino. O povo já anda desconfiado dessas suas demoras. O que tem de tão bom nessas terras que faz você esquecer mulher e filhos? Domísio não respondeu. Era muito diferente do irmão. Como ele, tinha riquezas. Também habitava aqueles sertões secos, herdados de gerações antigas. Mas, ao contrário dele, não gostava de estar quieto, assentado num lugar. Preferia correr o mundo, tocar as boiadas pela estrada, em busca da capital. Ver outros rostos e apaixonar-se. Risco que o irmão não compreendia. (BRITO, 2003, p.29)

O desejo de Domísio de conhecer outros lugares e sair do interior para a capital em busca de aventuras se traduz em um dispositivo de fuga onde a “máquina social tem como peças os homens que entram em sinergia com as máquinas técnicas, mas não se confundem com ela” (ZANOTELLI, 2003, p.127). O homem é o desejo invisível e a materialização é algo diferente deste. Pode-se dizer que todas as ações e fatos, desenvolvidos e vividos pelas personagens, tornam-se dispositivos que externam o que os seres humanos pretendem mostrar; mas, de forma fracassada, traduzem os sentimentos. No mesmo conto, a esposa de Domísio, com dor e angústia, não sabe usar outro artifício para buscar ajuda a não ser rezando. Domísio tenta cortar a laço que o aprisiona à mulher, cometendo um ato radical. Vejamos:

– (...) vagava pelos terreiros, o pensamento na mulher de longe. Pensando na volta. – “E depois deste desterro, um caminho me mostre” -, na hora que Donana gritou, o corpo lavado em sangue, tingindo um riacho, e depois um riacho e depois um mar.- “A vós brandamos” -, nas últimas forças correndo, os filhos todos atrás, só Francisca teve coragem de procurar o pai, sabia que ele estava no meio do mato. – Se esconda na casa irmão. Os degredados filhos de Eva alcançaram a mãe quando ela caiu morta, as mãos cheias de umbu. (BRITO,2003, p.32-33)

Observa-se nas tramas uma substância que conecta os personagens, com seus

desejos, através da sua imersão em uma entidade social, através de uma organização política, através de uma linguagem, dentre outros dispositivos. Todavia, tal dinâmica pode ser simbólica por meio de matérias como uma cadeira, um livro, uma caneta. O que está entre o dispositivo e essas manifestações é o sujeito, o qual é fator primordial para que se compreenda a existência do indivíduo como um ser único dentre os demais, pois captura as intenções interiores dos sujeitos e representa, a partir dos dispositivos, a sua própria subjetividade.

Com isso, *Redemunho*, *Faca*, *Inácia Leandro* e *Cícera Candóia* trazem à baila novas concepções acerca do universo socialmente ordenado dos nordestinos e aprofundam as abordagens sobre a desestabilização das identidades. Há resquícios de outros períodos temporais na prosa de Brito, mas retratados sob outra ótica, dissolvidos em diálogo do tempo presente.

Pela fala das personagens das tramas de Ronaldo Correia de Brito, somos conduzidos a compreender que as tradições não são específicas de uma localidade, não são impenetráveis e sólidas. Mas vivem dentro dos próprios sujeitos e viajam para todos os lugares: “O Velho plantara-se ali, como se tronco fosse, e olhava-se para ele como para o juazeiro que dava sombra por dever de natureza” (BRITO, 2003, p.15); “Havia o mundo, onde cumpria sua sina de loucura e, num canto deste mundo, a casa do Velho, repousa dos medos. ” (BRITO, 2003, p.16).

As personagens são fruto do seu próprio interior e enraízam-se no espaço onde vivem. É como um jogo do qual as regras estão entre um discurso significativo a partir de ritual que o encena, pois, o jogo significativo quando se desmancha “quebra essa unidade: como *ludus*, ou jogo de ação, faz desaparecer o mito e conserva o rito; como *jocus*, ou jogo de palavras, ele cancela o rito e deixa sobreviver o mito” (AGAMBEN, 2007, p. 67).

Grosso modo, é a maneira popularmente chamada de "governabilidade" ou de "governo dos homens". Em *Faca* (2003), os dispositivos são manifestações da “medida de segurança, esta ou aquela tecnologia do poder”, ou seja, uma “rede que se estabelece entre estes elementos”. (AGAMBEN, 2005, p.14).

Em decorrência desse raciocínio, o protótipo que diz respeito às personagens é uma estrutura sempre refeita, que se mostra múltipla, diversa e complexa. Em *Inácia Leandro*, o décimo conto do livro, há diversas menções acerca desses dispositivos inconscientes. O leitor percebe, durante a trama, que tais lembranças são reestruturadas de acordo com o momento presente da personagem. O seu pensamento provoca questionamentos do que sente e como esse sentimento se manifesta no seu ser através da memória de um evento:

Não havia tempo certo para o percurso e dependia-se dos caminhos. Algumas palavras e algum tom de voz que o irmão deixou escapar fizeram com que Inácia Leandro se trancasse em casa, que rememorasse os acontecimentos de sua vida até aquele dia, e as origens de seu ódio ao irmão. (BRITO, 2003, p.128).

A reestruturação do momento se dá com determinados questionamentos vindos do susto de um instante que pode lhe provocar uma catarse:

(...) sentia que a trama urgida e há anos estava por ter um desfecho. Sua solidão seria violada, como fora seu amor por Lourenço Estevão. Por que a lembrança de Lourenço tão presente hoje? Por que aquele mesmo fogo na carne, há tanto tempo adormecido? Inácia saiu da lembrança e olhou melhor o estranho (...) O hábito da solidão a fizera esquecer as possibilidades simples. Aquele desconhecido, naquela noite, tinha a face de um destino. Ela já se movia em direção à estrada quando Inácia abriu a meia-porta. (BRITO,2003, p.133)

Assim, um dos traços que destaca essa diferente visão sobre o Nordeste, presente na literatura de Brito, pode ser percebida nas figuras femininas, destacadas como donas de seu destino, mulheres que trespassam o terreno da mulher submissa ao homem e, por vezes, tornam-se mais fortes do que as personagens masculinas. Assim, “as personagens de Ronaldo Correia de Brito são mulheres que expandem a localidade em que estão, que nadam contra a corrente, que transpassam as portas e fronteiras do regional/local” (CLARK, 2011, p. 12).

O autor dá voz a mulheres que, por muito tempo, viveram sob um regime de prisão interior, mas que agora se mostram fiéis a sua natureza e começam a desconstruir a imagem reificada da mulher vista como um ser frágil, serva do marido e que reprime seus desejos. Nas narrativas, encontram-se mulheres cheias de enigmas e surpresas, as quais “são todas elas reais, verossímeis, reconhecíveis e identificáveis. São mulheres, enfim, que dão universalidade à sua leitura” (CLARK, 2011, p.12). Os acontecimentos do passado mesclam-se com os acontecimentos presentes, e, mesmo que haja tradição, esta tradição está sendo confrontada constantemente com o modo de vida moderno. Com as recordações do que foi também um presente, pois atuam como um ato que vive na ação momentânea. Pode-se dizer que “a lembrança é, em larga medida, uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente” (HALBWACHS, 2006, p. 75-76).

A tradição é reescrita nas narrativas sob uma ótica outra, mas que reflete uma maneira de unir os personagens daquele interior sertanejo que Brito tenta retratar. Entretanto, ainda que existam personagens que simulam essa mudança na mentalidade do povo, Melo (2014, p.20) afirma que a honra e o patriarcalismo ainda persistem dentro da narrativa e identificam alguns personagens do conto *Faca*:

(...) os castigos apresentados no conto *Faca* estão legitimados por uma coletividade,

na qual a honra figura entre os valores que precisam ser respeitados. Igualmente emblemática da produção de Brito é a forma pela qual o autor representa, no conto, o patriarcalismo, a indiferença com que o marido se dirige à esposa, sem querer dar satisfação, sequer olhá-la no rosto.

A trama é composta por dois espaços temporais, que giram em torno de um objeto mítico, da qual determina e amaldiçoa os personagens que o tocam. A narrativa começa com um mito do objeto achado por ciganos em um lugar abandonado e é descrito assim: “um punhal de lâmina de prata, cabo em ouro com o formato de duas serpentes” (BRITO, 2003, p.21). Posteriormente, a história traz um *flashback* mostrando que foi habitada por uma família que possuía muitos filhos. Ciganos entram no ambiente noturno da casa e assistem a tragédia familiar que acontece há muito tempo naquele lugar. “O peso do lugar é sentido pelos ciganos, ao percorrerem pelo que restou dos cômodos da casa, gerando uma sensação de incômodo, desconfiança, medo das memórias que reverberam daquele ambiente” (BRITO, 2003, p.27), já que o enredo não segue uma ordem cronológica dos fatos, pois é relatada por um narrador que ora está no passado (no episódio trágico da família), ora está no presente (com os ciganos sobressaltados):

— Selem os jumentos e vamos embora. — E o pernoite? — quis saber um dos ciganos.
— Aqui eu não passo nem meia hora. — Eu nem na calçada. E acho bom jogar esta faca por aí mesmo, onde sempre estive. Muitas águas já correram (BRITO, 2003, p. 27).

Na abertura, o narrador mostra o clímax da história: os irmãos Pedro e Luiz Miranda, carregados de fúria e vontade de vingar o assassinato da irmã Donana, que foi acometido pelo próprio marido. Mas as razões da tensão dramáticas são descortinadas aos poucos, por intermédio de um narrador onisciente, que mostra a trama de maneira fracionada. Compreende-se que o ambiente é rural, já que o cenário se apresenta “o curral, o riacho, os animais (jumentos, bois, cavalos), a flora (umbuzeiro) que contribuem para a configuração do sertão que, no texto do escritor, ganha plasticidade semântica” (BRITO, 2003, p. 27). Mas devemos pontuar a importância do umbuzeiro que surge na narrativa como elemento que neutraliza as dores de Donana nos frequentes sumiços de seu marido (Domísio Justino): “Ela chupava toda a safra de umbu” (BRITO, 2003, p. 27). O fruto azedo era sua vingança. O riacho que corria atrás da casa era o único deleite. Tomava banho nua, os cabelos boiando na correnteza. Só nessas horas, conseguia esquecer o marido que tardava (BRITO, 2003, p. 27).

O silêncio retorna ao debate e traz o sentimento daquilo que já se prevê:

Já havia passado o inverno e o gado estava no tempo de vender. Restava tocá-lo pelas

estradas, no rumo da capital. Enfrentar viagem comprida, sem data certa de retorno. — Não sei dizer quando volto — Domísio Justino falou, de costas para mulher, não se dando ao trabalho de virar a cabeça. Donana ficou calada. O verão ia ser de muita fartura, os paiós cheios de legumes. — E vai demorar muito? — arriscou perguntar. A fala de Domísio nada respondeu. (BRITO, 2003, p. 27).

Por conseguinte, o silêncio de Donana e a brutalidade de Domísio mostram um diálogo entre si que são apenas compreendidos por eles. Na rispidez das falas, Domísio diz que demorará muito na viagem, assim como Donana, calada, emite sua infelicidade diante do episódio. Outro fator que deve ser mencionado é a quebra dos papéis sociais. Observamos que de um lado, há a tirania e o absolutismo do homem que se mostra prepotente e dominador, e do outro a imagem de uma dominada, iludida e desprezada. Mas ao longo da narrativa, acontecerá uma quebra dessa estrutura:

— Voltou? — perguntavam os irmãos de Donana todas as tardes, quando passavam a cavalo. — Não — respondia ela, tristonha. Pedro e Luiz Miranda se calavam. Os trezes filhos de Domísio esqueciam o pai. Francisca, a mais velha, não conseguia esquecer. Da janela, onde quase morava, buscava uma poeira distante, que era o sinal de sua vinda próxima (BRITO, 2003, p. 28).

O fato de Donana colocar o cabelo no riacho, ficar nua e comer desenfreadamente os umbus mostra a quebra de um código, o de que a mulher não deve sentir prazer longe do marido. Mais adiante há um rito de profanação praticado por Donana, que busca desvencilhar-se do seu papel de submissão: “Donana simplesmente se resignava. O fruto azedo era sua vingança. O riacho que corria atrás de casa, o único deleite. Tomava banho nua, os cabelos boiando na correnteza. Só nessas horas conseguia esquecer o marido que tardava” (BRITO, 1996, p. 51).

Os textos se desembrulham numa tessitura textual que procura esclarecer o interior dos homens no que eles possuem de mais primitivo, mítico e universal. “Percebe-se o afloramento dos mais recônditos instintos humanos, no sentido de se deparar com situações ancestrais semelhantes. “ (MADEIRA, 2009, p.3)

Entretanto, tudo parece está em ruínas. Os contos descrevem um mundo que já está em vias de concluir um ciclo. Em suas histórias, as incompreensões dos sujeitos, diante da vida, levam às dúvidas intensas e ao mistério sobre o destino do homem depois da morte, já que a morte acaba tendo um poder absoluto diante dos atos e ações das personagens e representa uma ruptura com todas as crenças e valores da civilização.

Pode-se dizer que o escritor não retrata apenas a natureza e os seres do local de maneira realista, mas tenta trazer também uma representação cheia de facetas e mistérios que beira o realismo fantástico. Assim, conseqüentemente, existirá uma tensão natural entre o

mágico e a razão e, por conseguinte, entre o rural e o urbano.

É a partir da morte, que as narrativas dos contos conhecem o ápice de tudo. As personagens percebem que estão vivas e compreendem os fatos e mistérios da trama. Em *Redemunho*, mãe e filho, Leonardo Bezerra e Catarina de Albuquerque Bezerra, vivem sozinhos em um casarão que parece ser um lugar em ruínas coberto de resquícios de antiguidade. Há uma dúvida dentro da narrativa que ronda o irmão:

Chorava sozinho o abandono da mulher. Ausente numa viagem, só soubera dos traços do cigano, por quem fora trocado, pela descrição da mãe. Usava cavanhaque, brinco de argola, cabelo comprido, preso como o das mulheres, e falava arrastado como seu povo. Eram poucos sinais para reconhecê-lo e castrá-lo. No retorno também sentiu falta do irmão. Morrerá de uma febre repentina, sem esperar que ele voltasse. A mãe o enterrara, sozinha. Leonardo o amava, apesar de sabe-lo preferido. (BRITO, 2003, p.44)

O leitor infere, portanto, que a mãe de Leonardo participa dos dois eventos: a morte do filho predileto e a partida da esposa de Leonardo Bezerra. A morte é trazida na trama como um refúgio protetor que Catarina usa para defender o filho que talvez tenha fugido com a esposa de seu irmão ou ele realmente morreu como disse a mãe? O texto não revela. A morte fica nas mãos do leitor. Esse fato pode ser percebido no trecho em que Leonardo, furioso, confronta a mãe:

- Dona Catarina Macrina Cavalcante de Albuquerque Bezerra, com que fugiu minha mulher Elzira do Monte?
A velha procurou a cadeira de balanço, onde sentou-se de frente para o filho. Tinha olhos vidrados de uma morta.
- Com os ciganos – respondeu com frieza. - Você não encontrou ela?
- A senhora está vendo este sangue no meu corpo? – Perguntou mostrando-se. –É sangue daquela raça de malditos. Cortei o pescoço de todos os que encontrei na minha frente e eles negaram conhecer Elzira. Com quem ela fugiu responda! Só a senhora sabe.
- Com os ciganos- insistiu a mãe, como se recitasse o rosário.
- Dona Catarina Macrina, por que a senhora nunca pranteou seu filho Manoel?
- Com os ciganos – foi a resposta da mãe.
(...) A terra estava seca da estiagem, mas ele cavaria com afinco, revolvendo o mármore da sepultura das avós. A mãe tivera forças para enterrar seu irmão. Mais forças teria ele para desenterrá-lo, se estivesse ali. (BRITO, 2003, p.49-50-51)

Ali, a morte encontra-se nebulosa. Não há a certeza de que ela aconteceu, o cadáver precisa ser encontrado para afirmá-la. Procurar a ruína, o registro do que já se foi, é a marca mais forte desse conto. Nessa direção, no conto *Redemunho*, Brito descreve, de maneira condensada e soturna, o poder que o sentimento de amor doentio possui dentro dos seres humanos e quais os fatores mais fortes que afetam o estado de espírito que giram em torno de

histórias de famílias que são umas das categorias mais fortes da escritura do autor, como vimos *a priori*. As palavras do autor retomam a afirmativa:

Há muitos velhos nessas histórias, pessoas com Alzheimer, porque, quando fiz esse livro, eu estive acompanhando minha mãe, que estava morrendo, e meu pai, que começou a morrer quando a obra estava sendo concluída. De uma certa maneira, é um livro sobre o meu luto. E luto se vive em silêncio. (BRITO, 2015, p.10)

A morte é sentida pelo autor e repassada como um excesso de vida e transborda em personagens que parecem estarem sempre de partida. O tempo é o fator determinante dos passos das personagens e de tudo que foi construído e destruído por elas. Observa-se o início do conto *Cícera Candóia*:

Quando começou a última retirada de Parambu, Cícera Candóia já morava sozinha com a mãe, numa casa miúda. A família fora encurtando e, de tão curta findara nas duas. Com o estio de anos, estavam todos indo embora, e a vila ficava sem pé de gente, um descampado de casas vazias. (BRITO, 2003, p.114-115)

Nessa perspectiva, há uma forte ligação entre a terra, o homem e as manifestações da vida. As personagens mostram-se metaforicamente como as vegetações que crescem e se desenvolvem e se adaptam a terra, ao clima, aos outros seres e são conscientes de seu fim. Com isso, criam um olhar realista sobre o transcorrer do tempo:

Não indo a mãe, não ia Ciça, que debruçada na janela via as pessoas passarem e escutava as notícias da retirada. Entre mãe e filha agravava-se um silêncio que sempre fora intenso. Parecia que o vento seco da estiagem ressecava as suas gargantas pobres de fala. A mãe cochilava na rede cantarolando canções esquecidas e matando piolhos. A filha olhava pela janela, esperando vir por ali qualquer solução. Um vento quente e contínuo marcava os minutos para ela. (BRITO, 2003, p.114)

Os sujeitos se tornam o próprio lugar, que é construído por suas lembranças. Momentos fixados nas memórias que se refletem como símbolos do sertão e de seus ancestrais, passando de geração para geração.

Há um tipo de personagem que se repete nas tramas: os ciganos. Esses personagens, na literatura de Brito, tomam a forma de seres que desconstroem e constroem um contexto mágico onde é possível compreender, a partir de cada personagem, a manifestação do destino que deixa resquícios em objetos, nas paredes, nas roupas (como fragmentos do passado). A predestinação está especialmente envolvida com a onisciência de Deus, ao qual domina de acordo com seu desejo e completa primazia, em relação aos seres humanos e as situações que

eles vivem.

A partir da memória sobre o rio São Francisco, conhecido como *Velho Chico*, o leitor é conduzido a um corte que mostra uma face do nordeste de secas, de misérias e de retirantes, dramatizados por diversos romances, escritos em outros tempos e é este carregado de mistérios os quais ficam imersos nas entrelinhas dos textos de Brito. Mas Brito faz outro corte na narrativa e traz a face dos dias atuais, possibilitando imaginar a possível realidade nordestina dentro desse contexto.

Uma poderosa experiência com o sagrado, mediada pelas águas do Rio São Francisco, brota do imaginário simbólico de velhos pescadores artesanais do sertão.

A seca é uma característica determinante que buscou fundamentar o discurso do sertanejo retirante e esquecido pelo governo. Retratado em textos literários, especialmente da geração de 30, na busca de alertar os leitores acerca dos flagelos da seca e como esta pode transformar os sujeitos vitimados por esse fenômeno.

Porém, Delmira não se deixa dominar completamente pelo marido, usa a imaginação como refúgio, lugar inacessível ao marido. O som da música mostra-se também como uma válvula de escape e a conduz a fragmentos de memória de sua juventude, onde Delmira sente reminiscências de prazer e felicidade:

De longe chegavam os acordes de um bolero, despertando inquietações esquecidas. Recompunham-se pedaços de melodia. O corpo entorpecido agitava-se em estremecimentos da dança. As mãos procuravam outras mãos e a cabeça pendia para um ombro imaginado. As madrugadas tornavam-se um hábito de insônia. Delmira sonhava com salões de baile, indiferente ao homem que dormia ao seu lado (BRITO, 2003, p. 102).

Percebe-se que a estética de Brito prima por um Nordeste com mesclas teatrais, que se evidenciam no uso das recorrentes falas das personagens e a pouca manifestação do narrador que está quase oculto no texto. Para tanto, “o autor remexe os universos arcaicos e em dramas universais, apresentando-os ao seu leitor” (SANTOS J., 2014, p.39). Evidenciam-se paisagens interiores das personagens retratados de maneira quase fatalista e trágica. Traços do suspense estão postos em suas narrativas, em que as personagens buscam descobrir algo ou estes estão envolvidos em uma trama cheia de lacunas a serem preenchidas pelo leitor, além de serem narrativas detentoras de profundidade psicológica, que constroem um mundo existencialista no texto. Em suma, o ser humano é retratado bem próximo do real. Aliás, “observamos nas personagens, a tentativa de interpretar o presente, rememorar o passado e nos revelar o futuro, para se tornarem imortais. E acabam se tornando, pois criam, a todo instante, categorias do

eterno que são atualizadas a cada leitura realizada” (LIMA, 2013, p.37)

Portanto, é interessante dizer que a polissemia e a polifonia presente na obra se mostram nos lugares, memórias, pessoas e acontecimentos (dentre outras referências) tomam aspecto identificáveis em um sertão costurado “por temas de natureza míticos- simbólicos, pois seus contos atualizam os mitos e as sabedorias dos antigos (...) o foco de sua narrativa reside numa mescla de temas nascidos da tradição oral, com uma forte influência de textos eruditos.” (SANTOS J., 2014, p.33).

O espaço ultrapassa o componente estruturador das narrativas. Na verdade, constitui aquilo que diferencia sua proposta literária de outras, ao mostrá-lo sob o prisma da significação da natureza, refletidos a partir de traços costumeiramente desvendados pelos personagens que surgem no conto *Cícera Candóia*, os quais são conhecidos como “redemunhos” e em *A espera da volante*: “o Velho plantara-se ali, como se tronco fosse, e olhava-se para ele como para o juazeiro que dava sombra por dever de natureza” (BRITO, 2003, p.15).

Em ambos os contos, Brito traz um sertão como matéria abstrata, mas real; que, “no universo das letras, é uma ‘faca’ que corta, perfura e rasga uma linguagem singular e, por isso, persiste e continuará sendo tema para a literatura” (SANTOS J., 2014, p.77). Em meio a um ambiente arcaico e mitológico, se desenrola o silêncio e as falas das personagens, que atuam no palco da vida sertaneja, são cheios de fragmentos de memórias de seus antepassados e de uma vida em ruínas que parece querer criar um novo espaço nordestino, onde o homem do sertão é o mesmo em toda parte.

No conto *Cícera Candóia*, Brito constrói o retrato uma terra que, em alguns períodos, acabam por expulsar os seus habitantes:

Nesse tempo, já não se tinha mais o que fazer no Parambu. A terra não servia para plantar, não havia lavouras para colher, nem roçados para brocar. Os redemoinhos corriam os descampados, as pessoas apressadas escondiam os rostos e arrumavam os poucos pertences para a viagem. Os caminhões 40 seguiam carregados dessa gente magra como o gado que morria de fome e sede nos pastos secos (BRITO, 2003, p. 115)

Na trama, são vistos diversos relatos acerca de seres que transitam de lugares a outros lugares, onde o nomadismo é traço típico existente desde tempos remotos da origem da família.

Depara-se com situações nas quais as personagens estão inseridas em um contexto de destino e predestinações, já que “o tempo, cerca de um século separando o desaparecimento

do utensílio de sua descoberta pelos ciganos, atribui à história uma dimensão mítica.” (MELO, 2014, p.19).

Outra imagem observada é a estruturação dos cenários em diálogo com a trama das narrativas. O sertão, a natureza, os bichos e o tempo são ordenados e ligados aos demais eventos e/ou aos sentimentos das personagens. Esses componentes possuem uma dinâmica e dançam conforme a batida e a cadência dos passos dado pelo narrador. O sentimento de tragicidade é muito forte, bem como a pintura das cenas que mostram sempre um aspecto cinematográfico de brutalidade, dor e vingança no seio da própria família. É assim que se vê, constantemente, no conto *Faca*. Mais adiante, o trecho mostra as marcas desses aspectos, quando é narrada a morte da protagonista:

Os dois cunhados levantaram as cabeças a um só tempo, os olhos faiscantes. Os cavalos riscavam o chão, umas léguas de terra que eram riqueza e o poder da família. Os arreios de prata tiniam. [...] – Por estas e outras eu posso afirmar que minha mulher Donana está me traindo. [...]. Os cavalos balançaram as cabeças. [...]. Os cavalos sentiram as esporas dos seus donos (BRITO, 2003, p.32)

São vários os símbolos que tentam traduzir o envolvimento da terra e dos animais com o homem e suas intenções. O cavalo, por exemplo, por muito tempo conviveu com o homem, estabelecendo uma cumplicidade com seu dono, o que evoca a afirmação de seu destino. Dois personagens, da mesma família, estão vinculados e intuitivamente levantam a cabeça ao mesmo tempo, mostrando o elo familiar (ancestrais, antepassados, memória afetiva). A terra é um sinal que reflete o emocional das personagens e é composta de infinitas memórias que estão imersas em um universo fragmentado e móvel, como os retirantes que não se encontram mais em nenhum lugar. “Expressão que detém o sentido de arraigamento e, juntamente com elas, o Nordeste, enquanto territórios relacionais, comporiam um plano movediço. Nessas perspectivas, as identidades estão entrecortadas por outras identificações de espaço, tempo e costumes” (LESQUIVES, 2012, p.6). Os hábitos se enraízam e tornam-se o próprio homem. Assim, quando acontece algo que desestabiliza os grupos envolvidos nos mesmo códigos, assinala-se o curso natural do lugar: o de reconstrução.

Ao desconsiderar as normas elaboradas pelo dispositivo, tem-se o uso revolucionário e a quebra da estabilidade do dispositivo, que culmina em mudança para uma diferente realidade. Pela profanação se mobiliza outras formas de vida.

A dinâmica do tempo cria os discursos, acerca do sertão e dos sertanejos, já que os sujeitos dos discursos tomam a região e o povo como objetos de narrativas, sendo mitos fundacionais e performáticos inscritos em um tempo presente.

5 CONCLUSÃO

Destarte, observa-se que a estruturação do ambiente sertanejo da obra *Faca* (2003) é formada a partir de aspectos simbólicos e metafóricos encontrados na tessitura dos contos. Há uma reescrita sensorial e artística sobre o interior cearense e sobre os seus habitantes. As diversas personagens das narrativas traçam esse itinerário formador de imagens. Assim, as representações, associadas ao sertão, são construídas pelos convívios humanos desses sujeitos.

Evidenciam-se múltiplas identidades no sertão dos Inhamuns, gerando os confrontos entre as personagens e trazendo reflexões acerca do tempo e do imaginário popular. O contraste entre as gerações passadas com as gerações presentes é o fator primordial para entender a construção imagética do sertão e dos sertanejos no livro. No entanto, o tempo não é assinalado de modo explícito, sequenciado e cronológico, o que transforma os episódios em intemporais. Com isso, as organizações das narrativas se mostram flutuantes e sempre reconstruídas a partir das memórias afetivas desses habitantes. São seres que buscam na memória o sentido da vida e dos acontecimentos acerca da miséria das secas e a dedução do futuro nordestino do interior sertanejo.

Os contos mostram o sertão sob um clima nebuloso, repleto de incógnitas, numa atmosfera típica de relatos extraídos da oralidade (desenvolvido através da tradição e desconstruído ao longo do tempo). De acordo com o antropólogo francês Claude Lévi-Strauss (1981), a identidade do grupo social teria suas raízes no processo histórico-cultural de formação da coletividade. Logo, o ofício da memória, como agente construtor das identidades, torna-se evidente na forma como a memória da cultura sertaneja constitui uma miscelânea de referências que percorrem o tempo. Verifica-se que, não apenas na obra examinada, mas no interior de toda a análise em que o conceito de identidade se evidencia, o seu questionamento acontecerá em confronto com a memória.

Nesse sentido, os contos estão carregados de fragmentos de memórias, genealogias familiares, sentido de coletividade, ligações com o passado de seus ancestrais e com os lugares onde viveram, trazendo distintas atmosferas temporais.

Por conseguinte, os novos símbolos sertanejos trazidos por Brito se remetem a um Nordeste desconhecido, onde os lócus da terra gira em torno das personagens, de seus receios, suas debilidades e de suas fraquezas humanas. Dentro deste mundo de mistérios, a presença da morte é uma manifestação extraordinária que traz, no íntimo das personagens, a compreensão de seu próprio universo humano.

Procurando os movimentos entre a estética e o social nos contos, observamos a

presença da alteridade entre os campos e outros desdobramentos imaginativos. Pensar a obra *Faca* (2003) como literatura menor pressupõe entendê-la como uma arte que se torna apenas um “suspiro” e que se “desequilibra” no intervalo entre o olhar do leitor e a crítica antecipada acerca de sua conceituação. É a partir do “devir minoritário” que a obra traz essa mensagem da qual as minorias aparecem no seio de um discurso majoritário e rompe as politizações dos atos estabelecidos pelos dispositivos políticos. A criação de novas formas de expressões e agenciamentos surge nesses discursos individualizados das personagens e os traços profanatórios se mostram a partir da ruptura com as convenções sociais dessa sociedade. Algumas das personagens não se submetem aos comportamentos patriarcais impostos, não se conformando com os acontecimentos que atravessam suas vidas. Estes relatos dentro da literatura de Brito trazem reflexões das mais vastas acerca do homem sertanejo criado dentro de um trânsito de alegorias que constroem várias “verdades” que, embora imaginadas, acabam tornando-se reais.

Portanto, a análise sobre a perspectiva cultural da memória e da identidade permite compreender como a consolidação de elementos culturais nos imaginários dos sujeitos atualiza a ideia do papel que exercem no grupo social que habitam. Isso acontece quando estão conscientes das histórias, dos hábitos e dos sentimentos que compõem cada um desses imaginários. Por conseguinte, as interações entre os dispositivos e a literatura esclarecem e apontam os dilemas acerca dos desenvolvimentos do sertão e dos sertanejos, especialmente, sobre a ideia de poder no seio da sociedade. Assim, é possível perceber a manifestação de uma concepção política da língua nos 11 contos de *Faca* (2003) que evidenciam os dispositivos de poder existentes na memória coletiva do grupo.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2005.
- _____. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2009.
- AGOSTINETI, Kaíque. **Outros grandes sertões**: Cruzamentos entre Sertão Literário, Nação e Fotografia Documental. 2013. 136 F. Dissertação (Mestrado) – Centro de Humanidades, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.
- AGUIAR, Cristhiano. **Bereshith ou o que se fala aos homens**. Disponível em: <<http://www.ronaldocorreiaebritobrito.com.br/site2/wp-content/uploads/2016/04/Artigo-Cristhiano-Aguiar-sobre-Livro-dos-homens.pdf>> Acesso em: 18 jul. 2016.
- ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 1999.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.
- ARRIGUCCI JR, Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. **Novos Estudos**, São Paulo, v.1, n.40, nov. 1994.
- AUDIGIER, Émilie. Os desafios de traduzir Faça de Ronaldo Correia de Brito. *In*: ENCONTRO DA ABRALIC INTERNACIONALIZAÇÃO DO REGIONAL, 8., 2012, Campina Grande. **Anais ABRALIC**, Campina Grande, 2012.
- AZEVEDO, Ariston; ALBERNAZ, Renata. A "antropologia" do Guerreiro: a história do conceito de homem parentético: em memória a Eliana Guerreiro Ramos (1949-2003). **Cad. EBAPE.BR**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 3, p. 01-19, Oct. 2006
- BAPTISTA, M. R. Notas sobre o conceito de vida em Giorgio Agamben. *In*: **Revista Profanações**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, p. 53-74, jan./jun. 2014
- BARROS, Marília. **Faça, Ronaldo Correia de Brito**. Disponível em: <http://plzsiriwantsomemore.blogspot.com/2011/11/faca-ronaldo-correia-de-brito.html>. Acesso em: 03 fev. 2018.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e Ambivalência**. Tradução Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.
- BERND, Zilá. **Literatura e identidade nacional**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1992.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço et Gláucia Renate. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BRAGA, Grégoire Silva. **Livro dos homens**: intertextualidade e vozes narrativas. 2013. 103 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Uruelândia. Uruelândia, 2013.

BRITO, Clislane Ramos de. A escolha, de Ronaldo Correia de Brito: um estudo sobre a personagem Aldeora Novaes e uma abordagem para o nível médio. *In: SIMPÓSIO NACIONAL DE LINGUAGENS E GÊNEROS TEXTUAIS*, 4., 2014, Paraíba. **Anais IV SINALGE**, Paraíba, 2014.

BRITO, Ronaldo Correia de. **As Noites e os Dias**. Recife: Bagaço, 1996.

_____. **Faca**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. **Livro dos homens**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. **Galiléia**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2008.

_____. **O Amor das Sombras**. São Paulo: Editora Alfaguara, 2015.

_____. **Entrevista concedida ao Paiol Literário**. Disponível em : <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/ronaldocorreia-de-brito/>. Acesso em: 15 out. 2013.

CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2007.

CARVALHO, Patrícia Rufino de.; SANTINI, Juliana. **O sertão não é mais o mesmo: o regionalismo e a prosa brasileira contemporânea**. Minas Gerais, Prope, 2008. Disponível em: <http://www.prp2.ueg.br/06v1/conteudo/pesquisa/indicien/eventos/sic2008/fronteira/flashsic/animacao/VISIC/arquivos/resumos/resumo138.pdf> Acesso em: 08 abr. 2018.

CECCARELLO, Vera Helena Picolo. **O debate acerca do regionalismo nos dias atuais: o caso da obra de Milton Hatoum**. Salvador: Facom, 2010.

CHIAPPINI, Ligia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 1-7, abr. 1995.

CLARK, Nathália Perry. **Faca-face de um feminino sertanejo - impressões de um regionalismo contemporâneo em Ronaldo Correia de Brito**. 2011. 208 f. Dissertação (Mestrado) – Centro de artes e literatura, Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

CORREA, Thiago. **Faca-Ronaldo Correia de Brito**. 11 maio 2009, São Paulo. Disponível em: www.vacatussa.com/Faca-ronaldo-correia-de-brito. Acesso em: 02 mar. 2018.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à Literatura no Brasil**. 16. ed. São Paulo: Bertrand Brasil, 1995.

DAMACENA, Rodrigo.; DERING, R. . Contística e imaginário cultural: a identidade perdida no conto Milagre em Juazeiro, de Ronaldo Correia de Brito. **Revista Litteris**, v. 4, p. 350, 2012.

DELEUZE, G., GUATTARI, F. **Kafka: por uma literatura menor**. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

_____. **Mil platôs**, Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

_____. **O que é um dispositivo.** Disponível em:

<<http://escolanomade.org/2016/02/24/deleuze-o-que-e-um-dispositivo/>>. Acesso em: 24 fev. 2016.

DALCASTAGNÈ, Regina. **A personagem do romance brasileiro contemporâneo 1990-2004.** Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, Brasília, n. 26, p. 13-72, jul./dez. 2005.

DIEGUES JUNIOR, Manuel. **Literatura de Cordel.** Rio de Janeiro: FUNART, 1977.

ELIADE, Mircea. **História das crenças e das ideias religiosas II:** de Gautama Buda ao triunfo do Cristianismo. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

FEITOSA, Fátima Lucia de Andrade. **Potencialidade turísticas do sertão de Taua- região dos Inhamuns.** 2005. 111 f. Dissertação (Mestrado profissional) -, Centro de Ciências e Tecnologia, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2015.

FERNANDES, Rinaldo de. O conto Brasileiro do séc.XXI. **Revista Graphos,** João Pessoa, v. 14, n. 1, 2012.

FERREIRA, Carla Érica Oliveira. Regionalismo na contemporaneidade: as vozes da crítica no em torno de Galileia. *In:* SIMPÓSIO NACIONAL E INTERNACIONAL DE LETRAS E LINGÜÍSTICA, 2011, Uberlândia. **Anais do SILEL,** Uberlândia, v. 2, n. 2, 2011.

FERREIRA, Gustavo Henrique. **Memória, história e ficção sertões, metáforas e periferias da globalização:** olhares e interpretações sobre as artes de Ronaldo Correia de Brito. 2013. 244 f. Dissertação (Mestrado) – Centro de Humanidades, Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais, 2013.

FERRONI, Marcelo. **No princípio era o sertão.** Rio de Janeiro. Ed. Alfaguara. Disponível em: <www.ronaldocorreiaebritobrito.com.br/site2> Acesso em: 05 mar. 2018.

FREITAS, Almir de. **Os segredos que restaram.** São Paulo. Disponível em: <www.almirdefreitas.com.br/Almir/faca-ronaldo-correia-de-brito.html>. Acesso em: 27 março de 2018.

FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica.** Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1984.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Figurações da narrativa atual. **O Estado de S.Paulo,** 2011. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,a-producao-nacional-vista-em-perspectiva-imp-,757956>>. Acesso em: 09 mar. 2018.

GARCIA JR, Afrânio. Meninos de engenho. Tradição e dramas familiares feitos símbolos da brasilidade. **Antropolítica,** Niterói, n. 30, p. 21-47, 2011.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

GONÇALVES FILHO, A. Uma viagem ao mundo arcaico. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, out., 2008.

GUEDES, D. Ronaldo Correia de Brito lança Galiléia. São Paulo. **Paisagens da crítica**, 2010. Disponível em: <<http://www.continentemulticultural.com.br/index.php?>> Acesso em: 31/05/2010

HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização**: do fim dos territórios à multiterritorialização. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

HALBWACHS, Maurice. **A memória Coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HATOUM, Milton. **Dois irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

HEIDEGGER, M. **In cammino verso il linguaggio**. Trad. A. Caracciolo e M. Caracciolo Perotti, Mursia, Milano, 1990.

HILLESHEIM, Betina. **Por uma literatura menor**: produção literária para a infância. Canoas: ULBRA, 2008.

IANNI, Octavio. **Teorias da Globalização**. Rio de Janeiro: Editora Civilização, 2002.

KEHL, Maria Rita. **Ressentimento**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2015.

KESTLER, Izabela Maria Furtado. O conceito de literatura universal em Goethe. **Revista Cult**, São Paulo, 2017. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/o-conceito-de-literatura-universal-em-goethe/>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

LAJOLO, Marisa. **Monteiro Lobato**: um brasileiro sob medida. São Paulo: Moderna, 2000.

LE GOFF, Jacques, **História e Memória**. Trad. Bernardo Leitão. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LEITE, Sylvia Helena Telaarolli. Vertentes do realismo na literatura brasileira contemporânea. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL CUESTIONES CRÍTICAS/ROSÁRIO, 2., 2013. **Anais do III Congresso Internacional Cuestiones Críticas/ Rosario/Argentina**, 2013.

LEONEL, Maria Célia.; SEGATTO, José Antônio. Persistência do regionalismo na prosa brasileira contemporânea. **Léguas & meia**: Revista de literatura e diversidade cultural. Feira de Santana, v. 7, n. 5, p. 136-145, 2010.

LEONEL, M. C. de M.; SEGATTO, J. A. **Confluências, contrastes e resistências no regionalismo brasileiro**: Guimarães Rosa e Ronaldo Correia de Brito. VI Congresso Nacional Associação Portuguesa de Literatura Comparada / X Colóquio de Outono Comemorativo das Vanguardas – Universidade do Minho 2009/2010. Disponível em: <http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes/pub_maria_leonel.pdf> Acesso em: 21/05/2010.

LESQUIVES, Juliana Oliveira. **Sertões, diásporas e parabólicas**: estudo de representações do Nordeste contemporâneo no romance Galiléia, de Ronaldo Correia de Brito. 2012. 111 f.

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2012.

LEVÍ-STRAUSS, Claud. **La identidade**. Trad. Beatriz Dorriots e Marcos Galmarini. Barcelona: Petrel, 1981.

LIMA, Isabelly Cristiny Chaves. **Tecidos messiânicos em Galileia de Ronaldo Correia de Brito**. 2013. 101 f. Dissertação. (Mestrado em Literatura e interculturalidade) – Centro de Letras e Artes. Universidade Estadual do Paraíba, Campina Grande, 2013.

LOCATEL, Celso Donizete. Da dicotomia rural-urbano à urbanização do território no Brasil. **Mercator**, Fortaleza, v. 12, número especial (2), set. 2013.

LOPES, Chico. Leitura em 2006: um espaço de retrospecto. **Cronópios**, São Paulo, 2007. Disponível em: <Paulo.cronopios.com.br.br/contente.php?artigo=8228/portal=cronopios> Acesso em: 04 abr. 2018.

LÚCIO, Ana Cristina Marinho.; VIEIRA, Diógenes André Maciel (org). Memórias da Borborema: Reflexões em torno do regional. **Abralic**, Campina Grande, 2013.

LYOTARD, Jean- François. **A condição pós-moderna**. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. 12º ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

MACEDO, Dimas. **Crítica dispersa**: Anotações sobre Livros e Autores. Fundação de Cultura, Fortaleza, 2003.

MACHADO, Cassiano Elek. Faca Amolada. **Revista Folha de São Paulo Ilustrada**, São Paulo, 2003. Disponível em: <site:www.folha.uol.com.br/lfsp/ilustrada/fq1502200325.htm> Acesso em: 18 mar. 2018.

MACIEL, Nilto. Panorama do Conto Cearense. Parte III. **Cronópios**, São Paulo, 2006. Disponível em: <http://cronopios.com.br/contente.php?artigo=7538/portal=cronopios> Acesso em: 27 mar. 2018.

MADEIRA, Wagner Martins. Sertão Desdobrado. **Revista Pandora Brasil**. São Paulo, v.1. n. 12. nov, 2009.

MARTINS, Analice de Oliveira. Um mundo desterrado. *In*: DEALTRY, Giovanna; LEMOS, Masé; CHIARELLI, Stefania (orgs.). **Alguma prosa**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 99-110.

MASINA, Léa. **Alcides Maya**: um sátiro na terra do Currupira. São Leopoldo: Unisinos, 1998.

MATHIAS, Érika Kelmer. **Implicações políticas nas formas discursivas de uma literatura menor**: o caso João Gilberto Noll. *In*: ENCONTRO REGIONAL DA Associação BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA (ABRALIC), 11., 2007, São Paulo. **Anais do ABRALIC**, Canoas, n. 3, v. 1, ago., 2007.

MEDEIROS, Gabriela.; ALVES, Loyanne F.; DUARTE, Daniela Bordalo. A Representação da mulher sob perspectivas: contos de marina Colasanti e de Ronaldo Correia de Brito. **Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa**. Brasília, 2016. Disponível em: <http://nippromove.hospedagemdesites.ws/anais_simposio/arquivos_up/documentos/artigos/2da803d1189eef2dc65d5e70f2864b1e.pdf> Acesso em: 27 fev. 2018.

MELO, Mônica do Santos. **A resignificação do sertão em Galileia, de Ronaldo Correia de Brito**: problematização da dimensão regional do romance no contexto da contemporaneidade. 2014. 101 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

MENDES, André Gustavo Barbosa de Paz. **A intenção da terra da luz**: história, literatura e paisagem. 2008. 180 f. Dissertação (Mestrado em História) - Centro de Ciências Humanas Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2008.

MENEZES, Aldair Smith. Os desvalidos: Imagens do sertão nordestino. **ANPUH-XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA**, 25. Fortaleza, **Anais ANPUH**, Fortaleza, 2009.

MORAES, Raquel Souza de. A Reinvenção do Nordeste em contos de Ronaldo Correia de Brito e Antônio Carlos Viana. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DA FACULDADE DE LETRAS UFRJ LÍNGUAS, LITERATURA E DIÁLOGO, 2. Rio de Janeiro. **Anais...**, Rio de Janeiro, 2013.

MOURA, Maria Cândida Santos e. **As dimensões da memória e suas inter-relações no romance Galileia de Ronaldo Correia de Brito**. 2014. 128 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto Ciências Humanas e Sociais. Programa de pós-graduação em Letras, 2014.

PELINSER, André Tessaro. Olhares sobre o regionalismo brasileiro: uma perspectiva de estudo. **Antares**, Caxias do Sul, n. 4, jul/dez, 2010.

PELLEGRINI, Tânia. Milton Hatoum e o regionalismo revisitado. **Cronópios**, São Paulo, 2017. Disponível em: <<http://cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=1766>> Acesso em: 20 jul. 2017.

PEREIRA, Rogério. Obsessivo pela exatidão. **Rascunho**, Paraná, 2012. Disponível em: <rascunho.com.br/obsessivo-pela-exatidão> Acesso em: 06 mar. 2018.

PIEIRO, Jorge. **O sertão existencialista de Ronaldo Correia de Brito**. Disponível em: <http://www.germinaliteratura.com.br/2010/colunapanaplo_jorgepieiro_jun10.html> Acesso em 06 de junho de 2018.

PINTO, André de Sousa. **Genealogias e histórias de antepassados de Galileia de Ronaldo Correia de Brito**. 2016. 111f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2016.

POTIER, Robson William. Sertão praticado, Sertão representado: a caatinga como espaço de fartura ou privação, de ficar ou de passar. **Outros tempos**, Natal, vol. 10, n. 5, 2013.

RIBEIRO, Andrea. Panorama do conto cearense parte III. **Cronópios**, São Paulo, 2003. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/content.php?artigo=7538&portal=cronopios>> Acesso em: 03 abr. 2018.

RIBEIRO, Elizabeth Francischetto. **A paródia bíblica em Galileia de Ronaldo Correia de Brito**. 2011. 101f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Núcleo de Pós-Graduação em Letras, Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa, Universidade Federal de Sergipe, 2011.

RODRIGUES, Nathalia Maria Vieira da Costa. **Vítima da ‘Mentira de amor’**: a opressão feminina no conto de Ronaldo Correia de Brito. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras Português) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2016.

ROSA, Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.

ROSAS, Celso Antônio da Fonseca. **A (des)construção da dicotomia rural-urbano no extremo noroeste paulista**. 2010. 246f. Tese (Doutorado em Geografia) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Geografia, São Paulo, 2010.

ROSSI, Érica Alves. A concepção mítica perpetuada no sertão de Inhamuns: uma leitura do espaço e do tempo no conto *A espera da volante*, de Ronaldo Correia de Brito. **Revista Estudos Linguísticos**, São Paulo, 2017.

SANTANA, Inácia Rita Maria Larissa Barros de. Lua Cambará: corporeidade, mito e tragédia nos sertões de Ronaldo Correia de Brito. **Arte da cena**, Goiânia, v. 3, n.1, p.108-127, jan-jun. 2017.

SANTINI, Juliana. Entre a memória e a invenção: a tradição na literatura brasileira contemporânea. **Revista Cerrados**, Brasília, v. 18, n. 27, p. 253-270, 2009.

_____. A palavra que faz o passado: narrativa e tradição na literatura e no cinema brasileiros dos últimos anos. **Rev. Let. & Let.** Uberlândia, v. 27, n. 2, dez, 2011.

_____. Realidade e representação no romance regionalista brasileiro: tradição e atualidade. **O eixo e a roda**, Belo Horizonte, 23, n. 1, 2014.

SANTOS, Gildeone de Oliveira. **O Engenhoso Reino do Sertão**: nova expedição sagratória ao Quinto Império do Brasil. Appris Editora, Curitiba, 1ª. ed., 2016.

SANTOS, Joelson Santiago. **Faca e seus cortes**: o sertão trágico e feminino de Ronaldo Correia Brito. 2014. 133f. Dissertação (Mestrado em Estudo de Linguagens) – Centro de Ciências Humanas, Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2014.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SCOVILLE, André Luiz Martins Lopez de. **Literatura das secas**: ficção e História. 2011. 241f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do Pará, Curitiba, 2011.

SILVA, Carla Piovezan da. A construção da regionalidade no conto Livro dos homens, de Ronaldo Correia de Brito. In: SIMPÓSIO DE LITERATURA BRASILEIRA

CONTEMPORÂNEA (SILIC) - O REGIONAL COMO QUESTÃO NA CONTEMPORANEIDADE OLHARES TRANSVERSAIS, 3. **Anais do 3º SILIC – Simpósio de Literatura Brasileira contemporânea**, Vilhena, RO, Brasil, 2012.

SILVA, Claudicelio Rodrigues da. O lugar do não-lugar: ruídos na narrativa de Ronaldo Correia de Brito. **Abralic**, Belém, set. 2014.

SILVA, Raimundo José da. **Identidades e representações do Nordeste na literatura de cordel**. 2008. 85f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Letras, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Três Lagoas, 2008.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Literatura Brasileira**. 10ª ed. Rio de Janeiro: grafia, 2002.

TEIXEIRA, Rogerio Tolomei. Apontamentos para uma literatura menor. **Godart City**, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <<http://godardcity.blogspot.com.br/2011/08/apontamentos-para-uma-literatura-menor.html>> Acesso em: 09 mar. 2018.

VALLERIUS, Denise Mallmam. Regionalismo e Crítica: uma relação conturbada. **Antares**, Caxias do Sul, n. 3, jan/jun, 2010.

VASCONCELOS, Carlos Roberto Nogueira de. **Sertão de Pedra e Argila: tradição, ruptura e modernidade no romance Galileia**, de Ronaldo Correia de Brito. 2013. 89.f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2013.

VICENTINI, Albertina. Regionalismo literário e sentidos do sertão. **Sociedade e Cultura**, Goiânia, v. 10, n. 2, jul.dez, p. 187-196, 2007.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZANOTELLI, Claudio. Desterritorialização da violência no capitalismo globalitário: o caso do Brasil e do Espírito Santo. **Revista Terra Livre**, Espírito Santo, 2003.

ZIN, Rafael Balseiro. Literatura e afrodescendência no Brasil dos oitocentos: uma proposta de investigação a partir da análise interna do romance *Úrsula* (1859) de Maria Firmino dos reis. In: SEMINÁRIO DE PESQUISA DA FUNDAÇÃO ESCOLA DE SOCIOLOGIA E POLÍTICA DE SÃO PAULO, 2., São Paulo, n. 2, **Anais II Seminário de Pesquisa da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (V Seminário de Iniciação Científica e II Seminário da Pós-Graduação)**, São Paulo, 2013.