

Fernanda Maria Diniz da Silva
Alexandre Vidal de Sousa
Fernângela Diniz da Silva
Francisco Wellington Rodrigues Lima
(Organizadores)



**PERCURSOS DA LITERATURA
NO CEARÁ**



HOMENZINHO COM CAJADO

Este guache do romeiro data da época das aulas de pintura tidas com o artista plástico Zenon Barreto, em curso por ele ministrado no Conservatório Alberto Nepomuceno, que então funcionava na Praça Fernandes Vieira num prédio em frente ao LICEU. Foram meus colegas de curso Descartes Gadelha, Sérgio Lima e Fausto Nilo, que prosseguiram com a pintura e têm seus nomes firmados na cultura e na arte.

Eu optei pela poesia, pela literatura, e este caminhante é hoje uma doce recordação, um fragmento daquele tempo, apreendido num instante de uso do pincel. O peregrino debuxado em tom laranja parece-me, agora, ser eu.

Roberto Pontes

22/08/2017

**PERCURSOS DA LITERATURA
NO CEARÁ**

PERCORSO DI LETTERATURA
NO CEARA

Ac. 191737

R. 14304333/19

22/02/2019

Fernanda Maria Diniz da Silva
Alexandre Vidal de Sousa
Fernângela Diniz da Silva
Francisco Wellington Rodrigues Lima
(Organizadores)

PERCURSOS DA LITERATURA NO CEARÁ

B869.45

P484

Fortaleza - CE
2017

PERCURSOS DA LITERATURA NO CEARÁ
© 2017 Copyright by Fernanda Maria Diniz da Silva
Alexandre Vidal de Sousa
Fernângela Diniz da Silva
Francisco Wellington Rodrigues Lima
(Organizadores)

Impresso no Brasil / Printed in Brazil
TODOS OS DIREITOS RESERVADOS
Expressão Gráfica e Editora

Conselho Editorial

Presidente

Prof. Dr. Gilmar de Carvalho (UFC)

Conselheiros

Profª. Dra. Elba Braga Ramalho (UECE)

Prof. Dr. Henrique Figueiredo Carneiro (UPE)

Prof. Dr. Ismael Pordeus Jr. (UFC)

Profª. Dr. Maria Neuma Barreto Cavalcante (UFC)

Prof. Dr. Túlio de Souza Muniz (UNILAB)

Diagramação Eletrônica e Capa

Gilberlânio Rios

Revisão de Texto

Os autores

Catálogo na Fonte

Bibliotecária: Perpétua Socorro Tavares Guimarães

Percursos da literatura no Ceará / Organização de Fernanda Maria Diniz da Silva,
Alexandre Vidal de Sousa, Fernângela Diniz da Silva, Francisco Wellington
Rodrigues Lima. - Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2017.

312 p.

ISBN: 978-85-420-1011-4

1. Literatura cearense 2. Obras literárias 3. Escritores cearenses
I. Silva, Fernanda Maria Diniz da II. Sousa, Alexandre Vidal de III. Silva, Fernângela
Diniz da IV. Lima, Francisco Wellington Rodrigues V. Título

CDD: 869.3

O TEOR DOS TEXTOS PUBLICADOS NESTE VOLUME, QUANTO AO CONTEÚDO
E À FORMA, É DE INTEIRA RESPONSABILIDADE DE CADA AUTOR.

SUMÁRIO

PREFÁCIO

SOBRE OS AUTORES

PARTE I - ESTUDOS CRÍTICOS

LENDAS E CANÇÕES POPULARES, DE JUVENAL GALENO: A EXPRESSÃO POÉTICA DO POVO BRASILEIRO

Alexandre Vidal de Sousa

Fernanda Maria Diniz da Silva21

JOSÉ DE ALENCAR: FICIONISTA ANTES DE TUDO

Aline Leitão Moreira

Maria Bernardete Alves Feitosa.....33

OS DRAMAS DE AUTENTICIDADE E O TEATRO NACIONAL BRASILEIRO: UM OLHAR SÓCIO-POLÍTICO NA TRILOGIA DOS DRAMAS URBANOS DE EDUARDO CAMPOS - O MORRO DO OURO, A ROSA DO LAGAMAR E A DONZELA DESPREZADA

André Araújo do Nascimento

André Luiz dos Santos

Francisco Wellington Rodrigues Lima45

DA REALIDADE À FICÇÃO: O CRIME PASSIONAL DE DONA GUIDINHA DO POÇO

Avanúzia Ferreira Matias

Janicleide Vidal Maia65

AIRTON MONTE: O HOMEM E A OBRA SOB O PRISMA DA CRIAÇÃO LITERÁRIA

Cintya Kelly Barroso Oliveira

Francisca Solange Mendes da Rocha77

SERTÃO, UM “MEIO” DENSO E QUENTE PARA AS CRIANÇAS: O SENTIMENTO INFANTIL NO CONTO “O PATO DE LILICO”, DE CAIO PORFÍRIO CARNEIRO

Elayne Castro Correia.....89

“TUDO É SERTÃO É MITO E ENCANTAÇÃO”: O ESPAÇO SERTANEJO NO POEMA “CÂNTICO DOS CÂNTICOS”, DE ARTUR EDUARDO BENEVIDES

Fernângela Diniz da Silva.....101

O CONGRESSO DO ANO DA DESGRAÇA, POR SEU CRONISTA OFICIAL

Francisco David Botelho Linhares.....117

CARLOS CÂMARA E A ALVORADA DO TEATRO NACIONAL: TRADIÇÃO, MODERNIDADE, CULTURA, HISTÓRIA E MEMÓRIA; O CEARÁ CONTADO, RECONTADO E CANTADO EM A BAILARINA E O CASAMENTO DA PERALDIANA

Francisco Wellington Rodrigues Lima.....127

AS MÚLTIPLAS FACETAS DE EDUARDO CAMPOS (Litinho - Manuelito - Manecão - Manolo - Meninão - Edu - Eduardinho)

Gertrudes Costa Sales.....145

A HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO BRASILEIRA EM A NORMALISTA

Gildênia Moura de Araújo Almeida.....153

A MORTE POR ESCRITO: BREVE REFLEXÃO SOBRE A MORTE E O MORRER NO LIVRO DIZEM QUE OS CÃES VEEM COISAS, DE MOREIRA CAMPOS

José Airton Nascimento Diógenes Baquit.....167

AS MENININHAS DE RACHEL DE QUEIROZ: REPRESENTAÇÕES DO COMPORTAMENTO FEMININO EM MEIO A MODERNIZAÇÃO CONSERVADORA DURANTE A DITADURA MILITAR (1964-1975)

Lia Mirelly Távora Moita.....179

CRÔNICA: DO GÊNERO LITERÁRIO TUPINIQUIM À TERRA DA LUZ

Maria Lílian Martins de Abreu.....195

AS MODULAÇÕES TENSIVAS DO DESEJO EM CURRAL DE PEDRAS E PÁSSAROS SEM CANÇÃO, DE JARDS NOBRE

Marilde Alves da Silva.....213

A JUSTIÇA ENCARNADA EM ROBERTO PONTES

Mary Nascimento da Silva Leitão

Cássia Alves da Silva227

IRMÃ MAIS MOÇA DE LINDOYA? – LEITURA E RECEPÇÃO EM IRACEMA, DE JOSÉ DE ALENCAR

Renata Moreira241

O ANTI-HERÓI NA LITERATURA DE CORDEL: UMA ANÁLISE DO COMPORTAMENTO DO PROTAGONISTA NOS CORDÉIS ARTIMANHAS DE JOÃO GRILO, DE ARIEVALDO VIANA, E AS ASTÚCIAS DO FILHO DE JOÃO GRILO, DE FRANCISCO MELCHIADES

Stefanie Cavalcanti de Lima Silva.....251

“O ENTRECruzAMENTO DA HISTÓRIA E DA FICÇÃO”, CONSOANTE PAUL RICOEUR, EM A CABEÇA DO SANTO, DE SOCORRO ACIOLI

Vanessa Paulino Venancio Passos265

PARTE II - PÁGINAS AVULSAS

NÓS

Mary Nascimento da Silva Leitão.....279

HAICAIS

EMBRIAGUEZ

FASCINAÇÃO

Marilde Alves da Silva.....280

QUEBRA-CABEÇA

Vanessa Paulino Venancio Passos283

OLHO DE GATO

Paulo Henrique Passos.....287

O LUAR

Gildênia Moura.....289

O PEDINTE QUE RECITAVA SHAKESPEARE

Lia Leite291

EMBRIAGADA.... EU QUERO DESABAFAR!

Francisco Wellington Rodrigues Lima293

APRESENTAÇÃO

O presente livro faz parte do projeto de um grupo de pesquisadores que visa estudar obras literárias de escritores cearenses. O grupo, agora denominado **Ceará em Letras** tem como objetivos, desde a sua origem, valorizar, revitalizar e dar visibilidade à produção de autores nascidos no estado do Ceará.

O projeto surgiu há cinco anos por iniciativa de Fernanda Maria Diniz da Silva e Jailene de Araújo Menezes que, em 2013, organizaram e publicaram o livro de artigos intitulado **Escritores Cearenses: múltiplos olhares**. Esse primeiro livro é composto por apenas 7 estudos que tratam sobre as obras de Domingos Olímpio, Francisca Clotilde, Linhares Filho, Moreira Campos, Patativa do Assaré, Rachel de Queiroz e Roberto Pontes.

Em 2014, Fernanda Maria Diniz da Silva e Jailene de Araújo Menezes, ao lado de Alexandre Vidal de Sousa e Fernângela Diniz da Silva, organizaram e publicaram o livro **Literatura em Debate: estudos sobre autores cearenses**. A obra conta com doze artigos. Entre os autores estudados estão Ana Miranda, Emília Freitas, Filgueiras Lima, Fran Martins, Horácio Dídimo, Klévisson Viana, Linhares Filho, Mário da Silveira, Patativa do Assaré, Roberto Pontes, Tércia Montenegro.

Em 2015, veio a público o livro **Ceará em Letras: entre o passado e o presente literário**, organizado por Alexandre Vidal de Sousa, Fernanda Maria Diniz da Silva e Fernângela Diniz da Silva. A obra conta com 15 artigos que versam sobre os seguintes autores: Ana Miranda, Antônio Girão Barroso, Antônio Sales, Arievaldo Lima, Eduardo Benevides, Eduardo Campos, Francisco Carvalho, Gerson Augusto de Oliveira Júnior, José Alcides Pinto, Klévisson Viana, Linhares Filho, Milton Dias, Moreira Campos, Patativa do Assaré, Pedro Lyra e Rachel de Queiroz.

A quarta publicação do grupo ocorreu em 2016 e recebeu o título **Literatura no Ceará: diálogos interdisciplinares**. A obra conta com 21 textos, nos quais são abordadas as obras de Adília Albuquerque Moraes, Adolfo Caminha, Alba Valdez, Ana Miranda, Ângela Gutiérrez, Caio Porfírio Carneiro, Eduardo Campos, Gustavo Barroso, Horácio Dídimo, Jáder de Carvalho, Leite Júnior, Melancia, Patativa do Assaré, Pedro Salgueiro, Roberto Pontes, Socorro Acioli, Stélio Torquato e Tércia Montenegro.

Neste ano, apresentamos ao leitor o livro **Percursos da Literatura no Ceará**, uma edição comemorativa dos cinco anos do projeto. A obra é composta por 19 artigos que tratam sobre a obra de Adolfo Caminha, Airton Monte, Arievaldo Viana, Artur Eduardo Benevides, Caio Porfírio Carneiro, Carlos Câmara, Eduardo Campos, Francisco Melchíades, Jards Nobre, José de Alencar, Juvenal Galeno, Oliveira Paiva, Rachel de Queiroz e Roberto Pontes.

Vale ressaltar que essa edição especial apresenta duas partes. Na primeira parte, são apresentados os estudos sobre obras de autores cearenses. Na segunda, publicamos alguns textos literários de pesquisadores do grupo, entre eles estão Mary Nascimento da Silva Leitão, Marilde Alves da Silva, Vanessa Paulino Venancio, Paulo Henrique Passos e Francisco Wellington Rodrigues Lima.

Desse modo, ao longo desses anos, o **Grupo Ceará em Letras** vem se destacando no âmbito da crítica literária com foco na obra de autores cearenses que, embora tenham obras de grande valor artístico, ainda não foram abordados suficientemente pela academia.

Agradecemos a todos os estudiosos e leitores que abraçaram conosco esse projeto de valorização da cultura e da arte de escritores cearenses, cujas obras apresentam importância universal.

Os Organizadores

PREFÁCIO

A literatura cearense acha-se razoavelmente estudada pela historiografia e pelos aportes da crítica e do ensaio literário, graças, principalmente, aos esforços de Dolor Barreira e Sânzio de Azevedo. O primeiro debruçou-se sobre as suas fontes, documentadas por historiadores de outras áreas do conhecimento, e o segundo, fez a condensação de todas essas fontes, sistematizou aquilo que passou ao largo das visões superficiais, e deu à nossa história literária, o seu critério de cientificidade e de rigor metodológico.

Sânzio destaca-se, ademais, pelos estudos sistemáticos dedicados a instituições do nosso passado literário e pelos seus ensaios acerca de poetas e prosadores de talento, cujas produções elevam-se pela sua importância e pela qualidade.

As contribuições de Otacílio Colares (Lembrados e Esquecidos), Artur Eduardo Benevides (Evolução da Poesia e do Romance Cearense), Braga Montenegro (Natureza e Evolução do Conto Cearense) e aquilo que registrei nos meus livros *Leitura e Conjuntura* (1984), *A Metáfora do Sol* (1989), *Crítica Imperfeita* (2001) e *Ensaio e Perfis* (2004) constituem, igualmente, fontes que merecem ser repassadas.

A partir da década de 1970, quando foi publicado o livro *Literatura Cearense*, de Sânzio de Azevedo, o Curso de Letras da UFC passou a assumir uma vanguarda nesse campo de estudos, especialmente naquilo que interessa à análise e interpretação da obra dos nossos escritores, feitas, inicialmente, pelos seus professores e, posteriormente, pelo seu corpo discente.

Ali foram divulgados ensaios e teses de mestrado sobre a produção de autores do porte de Francisco Carvalho, Moreira Campos, José Alcides Pinto, Eduardo Campos, Artur Eduardo Benevides, Pedro Lyra e Rachel de Queiroz; e pesquisas sobre instituições como a Padaria Espiritual e o Grupo Clã.

Difundiou-se, também, no Curso de Letras da UFC, a realização de seminários e a formação de grupos de pesquisa que dirigiram os seus olhares para a literatura cearense, atividade exitosa de que é exemplo este livro que tenho a honra de apresentar e que constitui um dos melhores conjuntos de ensaios sobre a nossa produção literária.

O livro comporta uma visão panorâmica, contemplando escritores de todas as idades, cujas obras, indiscutivelmente, têm a sua relevância e clamam pela sua interpretação e leitura, cabendo, aqui, ressaltar os

exemplos de José de Alencar e Juvenal Galeno, os dois escritores cearenses da minha maior predileção.

As releituras de *A Normalista*, de Adolfo Caminha, e *Dona Guidinha do Poço*, de Oliveira Paiva, pagam tributos à transição de nossa literatura e ao salto de qualidade com a qual ela se impôs, na virada do século dezenove para o século vinte, onde o realismo se fez uma presença mais do que marcante, tendo-se em vista, fundamentalmente, a produção destes romancistas.

Os ensaios dedicados à obra teatral de Carlos Câmara e Eduardo Campos – indubitavelmente, os nossos maiores teatrólogos – chamam a atenção do leitor. A importância destes escritores, para além da qualidade das suas criações, reside num ponto que considero de vital importância: a exposição dos nossos costumes e a denúncia das nossas contradições, no plano social.

No âmbito de todas as culturas, situam-se o mito e a parlenda, a carnavalização da história e os engenhos faustosos do picaresco, que, às vezes, nos levam ao armorial. Nesse caso, um dos artigos reunidos se volta para essa seara, aí contemplando as astúcias e artimanhas de João Grilo, tecidas por Arievaldo Viana e Francisco Melchíades.

A ficção de Rachel de Queiroz, Moreira Campos, Airton Monte, Socorro Acioli, Jards Nobre e Caio Porfírio Carneiro, e a poesia de Roberto Pontes aparecem expostas neste livro, em menor ou maior proporção, destacando-se, entre os ensaios reunidos, um panorama da crônica cearense, traçado por Maria Lílian Martins de Abreu.

Fernanda Diniz, de sociedade com Alexandre Vidal de Sousa, Fernângela Diniz da Silva e Francisco Wellington Rodrigues Lima, cuidam da organização do volume, intitulado *Percursos da Literatura no Ceará* (Fortaleza, 2017), e nos dão, desta forma, um testemunho de amor aos nossos escritores.

Trata-se de livro produzido no âmbito do projeto Ceará em Letras, que é o marco, talvez, de maior expressão da nossa pesquisa literária, nos dias atuais, e a cujas raízes ligam-se os nomes de Fernanda Diniz e Jailene de Araújo Menezes.

Irmano-me com os organizadores deste livro e a todos agradeço o convite para escrever este prefácio. Recebo-o como homenagem ao trabalho de pesquisa que realizei, tendo como foco a nova literatura cearense, pois de outra forma não saberia entender a deferência.

Fortaleza, 20 de agosto de 2016

Dimas Macedo

SOBRE OS AUTORES

Alexandre Vidal de Sousa

Mestrando em História pela Universidade Federal do Ceará (UFC).
Graduado em História pela UFC.

E-mail: avsvidal@gmail.com

Aline Leitão Moreira

Mestre em Letras/Literatura, especialista em Ensino de Literatura Brasileira e graduada em Letras. Professora efetiva da rede pública de ensino do Governo do Estado do Ceará.

E-mail: alineleitaomoreira@yahoo.com.br

André Araújo do Nascimento

Formado em Letras pela Universidade Federal do Ceará, professor da rede pública privada, palestrante, colaborador do Jornal A Notícia do Ceará com a coluna "Literatura", colunista do Blog Soneto Editora sobre educação, literatura, cultura e arte.

E-mail: andrenascimento76@hotmail.com

André Luiz dos Santos

Graduando da Licenciatura em Teatro pelo Centro de Artes da Universidade Regional do Cariri (URCA). Bolsista da Capes no PIBID/Teatro da URCA. Professor da rede privada de ensino em Juazeiro do Norte (CE). Ator, encenador e produtor do Grupo A.R.T.E e Cia Os Carecas.

E-mail: andcastillo.t@gmail.com

Avanúzia Ferreira Matias

Graduada em Letras pela Universidade Federal do Ceará, mestre em Linguística e doutora em Educação pela mesma instituição. Atualmente é professora da Secretaria de Educação do Estado do Ceará.

E-mail: avamatias@gmail.com

Cássia Alves da Silva

Doutoranda em Letras pela Universidade Federal do Ceará, professora de Língua Portuguesa e Literatura do Instituto Federal do Rio Grande do Norte e uma das integrantes do grupo **Converso**, o qual leva a poesia

falada a todos os lugares. Integrante do Grupo de Pesquisa Estudos de Residualidade Literária e Cultural (GERLIC - CNPq).

E-mail: casilvana@yahoo.com.br

Cintya Kelly Barroso Oliveira

Doutoranda em Educação Brasileira (UFC) e Mestre em Letras (UFC), especialista em Ensino de Literatura Brasileira (UECE), graduanda em Pedagogia (FIC) e professora efetiva da rede pública de ensino do Governo do Estado do Ceará.

E-mail: ckletras@yahoo.com.br

Elayne Castro Correia

Mestranda em Letras pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Bolsista CAPES. Graduada em Letras Português Bacharelado pela Universidade Estadual do Ceará (UECE).

E-mail: elaynecastro8@hotmail.com

Fernanda Maria Diniz da Silva

Doutoranda em Letras pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Possui Mestrado em Letras pela mesma universidade, Especialização em Gestão e Coordenação Escolar e Graduação em Letras pela UFC. Professora da rede estadual de Ensino do Ceará. Integrante do Grupo de Pesquisa Estudos de Residualidade Literária e Cultural (GERLIC - CNPq).

E-mail: fernandamdsilva@hotmail.com

Fernângela Diniz da Silva

Mestranda em Letras pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Graduada em Letras Português - Francês pela UFC. Docente de Língua Francesa e Literatura. Bolsista CAPES.

E-mail: fernangela_diniz@hotmail.com

Francisca Solange Mendes da Rocha

Mestre em Letras – UFC; Especialista em Estudos literários e culturais – UFC; Especialista em Ensino de português e literatura – Faculdade Ateneu; Graduada em Letras – UFC. Professora do ensino médio e superior.

E-mail: fsmrocha@hotmail.com

Francisco David Botelho Linhares

Mestrando em História pela Universidade Federal do Ceará (UFC).
Graduado em História pela UFC. Bolsista CAPES.

E-mail: davidblinhares@gmail.com

Francisco Wellington Rodrigues

Doutorando em Literatura Comparada pela UFC, Mestre em Literatura Comparada, Especialista em Estudos Clássicos e Graduado em Letras pela UFC. É ator, diretor e dramaturgo da Cia. Teatral Moreira Campos. Atualmente é professor substituto do Instituto Federal/Sobral e Bolsista FUNCAP. Pertence ao Grupo GERLIC – Grupo de Estudos Residuais em Literatura – UFC.

E-mail: wellrodrigues2012@yahoo.com.br

Gertrudes Costa Sales

Graduada em Letras pela UFC, Especialista em História Cultural, Técnica em Assunostos Culturais da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, trabalhando com Memória da Imprensa Cearense e Pesquisa. Professora de Língua Portuguesa e Literatura.

E-mail: gertrudessales17@bol.com.br

Gildênia Moura de Araújo Almeida

Graduada em Letras (UFC) e Pedagogia (UNIP), Especialização em Literatura (UECE), Mestrado em Letras (UFC), Doutorado em Educação (UFC) e Pós-Doc em História da Educação - linha Biografia Educacional (UFPB). Professora da SEDUC Ceará-CREDE1.

E-mail: gildeniamoura@gmail.com

Janicleide Vidal Maia

Graduada em Letras (Universidade Estadual Vale do Acaraú), especialista em Psicopedagogia Clínica e Institucional (Universidade Estadual Vale do Acaraú), mestre e doutora em Linguística (Universidade Federal do Ceará). Atua profissionalmente como professora de Língua Portuguesa e suas respectivas literaturas em escolas da rede estadual de ensino do Ceará e na Escola de Gestão Pública (SEDUC-CE).

E-mail: jvidalmaia@gmail.com

José Airton Nascimento Diógenes Baquit

Mestrando em Psicologia PPGP - UNIFOR; Especialista em Teorias da Comunicação e da Imagem - UFC; Graduado em Publicidade e Propaganda- UNIFOR. Integrante do Laboratório de Estudo das Relações Humano-Ambientais - LERHA. Atualmente estuda as interfaces entre a Psicologia Ambiental e a Literatura.

E-mail: airtonbaquit@gmail.com

Lia Leite

Mestranda em Literatura Comparada de Línguas Modernas, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC. Editora da Revista Entrelaces (PPGLetras - UFC) e Editora-chefe da Revista Propulsão.

E-mail: lia.leite@outlook.com

Lia Mirelly Távora Moita

Graduada em História pela UECE, Especialista em História do Brasil pelo INTA, Mestranda em História e Culturas pela Universidade Estadual do Ceará – UECE. Participante do Grupo de Pesquisa Práticas Urbanas (UECE), no eixo de pesquisa Práticas Letradas e Urbanidades. Professora Efetiva do Estado do Ceará.

E-mail: liamoita@hotmail.com

Maria Bernardete Alves Feitosa

Graduada em Letras pela Universidade Federal do Ceará; Especialista em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira pela Universidade Estadual do Ceará e Especialista em Gestão e Avaliação da Educação Pública pela Universidade Federal de Juiz de Fora.

E-mail: bernardetealvesfeitosa09@gmail.com

Maria Lílian Martins de Abreu

Jornalista, professora e tradutora. É mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará. Possui graduação em Letras (Português/Espanhol e suas Literaturas) pela mesma instituição. Especialização em Ensino de Língua Espanhola pela Universidade das Américas. Apresenta e produz o programa literário semanal: Autores e Ideias, da Rádio FM Assembleia (96,7 MHz).

E-mail: lilianabreu_martins@yahoo.com.br

Marilde Alves Silva

Graduada em Letras e Mestre em Literatura pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Doutoranda em Linguística pela mesma instituição. Colabora como professora-tutora semipresencial no Instituto UFC Virtual e participa do Grupo de Estudos em Semiótica - SEMIOCE.

E-mail: marilde@gmail.com

Mary Nascimento da Silva Leitão

Graduada em Letras pela Universidade Federal do Ceará. Mestre e doutoranda em Letras pela mesma universidade. Integrante do Grupo de Pesquisa Estudos de Residualidade Literária e Cultural (GERLIC - CNPq) e componente do Grupo de Performance Poética CONVERSO.

E-mail: maryepoesia@gmail.com

Paulo Henrique Passos

É graduado em Letras pela Universidade Federal do Ceará, é professor da rede pública do Estado do Ceará. Ficou entre os destaques do XVII Prêmio Estadual Ideal Clube de Literatura, de 2015, com o conto Sindicato dos deuses. Atualmente, faz parte do Ateliê de Narrativas, da escritora Socorro Acioli, e dedica-se ao segundo livro de contos. Publicou, em 2015, o livro de contos *Sindicato dos deuses*, pela Editora Substância. Em 2016, publicou, na *Antologia de Contos LiteraturaBr*, o conto A Verdade e a Vida, pela Editora Moinhos.

E-mail: ph.passus@gmail.com

Renata Moreira

Doutora em Estudos Literários pela UFMG. Professora do Departamento de Linguagem e Tecnologia do CEFET-MG e subcoordenadora do curso de Letras-Tecnologias da Edição na mesma instituição. Pesquisadora do Grupo Interdisciplinar de Estudos do Campo Editorial, ligado ao PPG em Estudos de Linguagens do CEFET-MG.

E-mail: rmoreira@deii.cefetmg.br

Stefanie Cavalcanti de Lima Silva

Mestranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Ceará (PPGLEtras - UFC), graduada em Letras Português e Literaturas (UFC). Bolsista Capes.

E-mail: stefanie.silva17@gmail.com

Vanessa Paulino Venancio Passos

Atua como coordenadora pedagógica na rede estadual de ensino. Graduada em Letras-Português e mestranda em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará (UFC), além de pesquisadora do grupo de pesquisa *Espaços de leituras: cânones e bibliotecas*. Exerce ainda atividades ligadas à arte: bailarina, coreógrafa e escritora.

E-mail: vanessaeescritura@gmail.com

PARTE I
ESTUDOS CRÍTICOS

ARTURO OCHOA
PART 1

LENDAS E CANÇÕES POPULARES, DE JUVENAL GALENO: A EXPRESSÃO POÉTICA DO POVO BRASILEIRO

Alexandre Vidal de Sousa
Fernanda Maria Diniz da Silva

Introdução

O presente trabalho tem como objetivo apresentar um estudo acerca dos poemas de Juvenal Galeno constantes no livro *Lendas e Canções Populares*.

A obra *Lendas e Canções Populares*, que foi publicada pela primeira vez em 1865, apresenta 70 textos poéticos. Para a realização desse estudo trabalharemos, sobretudo com os seguintes poemas: “Vaqueiro”, “O Velho Jangadeiro”, “O Votante”, “A Instrução”, “O Velho Caboclo”, “O Pobre Cristão” e “O Voto Livre”.

Como fundamentação teórica, faremos uso das contribuições de estudiosos como Michel de Certeau e Albuquerque Júnior.

Ao longo do trabalho, é possível observar a importância da obra de Juvenal Galeno para a cultura brasileira, a partir da representação do seu povo e de suas experiências.

Juvenal Galeno: vida e obra¹

Juvenal Galeno da Costa e Silva, filho de José Antonio da Costa e Silva e de Maria do Carmo Teófilo e Silva, nasceu a 27 de setembro de 1836, em Fortaleza, na casa nº 66, da Rua Formosa, atualmente denominada Barão do Rio Branco, e faleceu em 1931.

Passou parte da sua infância no interior cearense. Em 1854, retorna à Fortaleza para estudar Humanidades. Já no Rio de Janeiro frequentou a

¹ As informações aqui apresentadas sobre a vida e a obra de Juvenal Galeno foram retiradas do livro *Literatura Cearense*, de Sânzio de Azevedo, publicado pela Academia Cearense de Letras, em 1976.

famosa Tipografia de Paula Brito, que agregava grandes intelectuais como Machado de Assis e Joaquim Manuel de Macedo. Em 1906, em decorrência de um glaucoma, aposentou-se como Diretor da Biblioteca Pública, depois de haver sido editada toda a sua obra poética.

São de autoria de Juvenal Galeno as seguintes obras: *Prelúdios Poéticos* (1856), *A Machadada* (1860), *Quem com Ferro Fere com Ferro Será Ferido* (1861), *Porangaba* (1861), *Lendas e Canções Populares* (1ª ed. 1865; 2ª ed. 1892; 3ª ed. 1965), *Canções da Escola* (1871), *Cenas Populares* (1ª ed. 1871; 2ª ed. 1891; 3ª ed. 1969) e *Folhetins de Silvanus* (1891), *Cantigas Populares e a Medicina Caseira* (1969).

A expressão poética do povo brasileiro

A partir da leitura da obra de Juvenal Galeno, é possível verificar a constante presença do povo brasileiro, por meio da expressão e da valorização de sua cultura e de suas experiências de vida.

O poema “O Vaqueiro”, composto por dezoito estrofes, apresenta, já na primeira estrofe, um eu-poético que anuncia um canto à vida do vaqueiro, cuja rotina de um dia de trabalho pesado é suavizada pelo aconchego dos filhos e da esposa. Assim, ao longo do poema, é descrito o ofício do vaqueiro, ressaltando aspectos importantes da cultura brasileira, como: coragem, seca e relação familiar. Vejamos:

Ai, vida qu'eu levo por montes e vales,
 Catingas e grotas se vou campear;
 E após descansando, cercado dos filhos,
 E junto à consorte nos gozos do lar!
 A vida qu'eu levo,
 Ouvi-me cantar.

(GALENO, 1965, p.48)

Como se nota, a coragem é uma característica bastante valorizada no espaço sertanejo e o vaqueiro acaba por se configurar como um modelo de destemor e luta. É o que se aprecia nos versos a seguir:

Eu vou-me às campinas, por entre os mocambos,
Saltando os barrancos não torço o correr!
Assim campeando meu gado visito,
Sorrindo aos perigos sem nunca os temer!
A vida qu'eu levo,
Ouvi-me dizer.

(GALENO, 1965, p. 48)

Segundo Albuquerque Júnior, “o sertanejo era acima de tudo uma reserva de virilidade, macheza, bravura, capacidade de luta, de enfrentamento [...] o sertanejo era um valente, um brigão, em defesa da honra e do bem” (2003, p. 210). Tal constatação do estudioso paraibano pode ser verificada nos versos abaixo:

Assim nestes campos campeão orgulhoso,
Por entre os perigos, - que fero lidar!
Depois – quase sempre ferido e rasgado,
A casa procuro... lá vou descansar.
A vida qu'eu levo,
Ouvi-me dizer.

(GALENO, 1965, p. 49)

No poema “O Vaqueiro”, podemos visualizar o sertão não apenas como um lugar geograficamente definido, mas, sobretudo como um espaço de construção histórica marcada por diferentes acontecimentos e vivências. Afinal, conforme explica Certeau “o espaço é efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais” (CERTEAU, 1994, p. 202).

Ao tratar sobre o sertão, é importante destacar ainda os contrastes entre o inverno e a seca reforçados nos versos a seguir:

Assim esta vida! ... Se é tempo de inverno,
Bem cedo nós vamos o leite tirar,
E após o almoço... que faça ela os queijos,
Qu'eu saio, a cavalo, qu'eu vou campear.
A vida qu'eu levo,
Ouvi-me dizer.

Se é tempo de sêca que longas fadigas,
Abrindo as cacimbas pra o gado beber!
As ramas cortando, que a rês me suplica
Num berro, mais triste que o triste gemer!
A vida qu'eu levo,
Ouvi-me dizer.

(GALENO, 1965, p. 50-51)

Segundo Albuquerque Júnior, “O sertanejo seria da mesma natureza do juazeiro, única árvore a resistir às prolongadas estiagens, com seus predicados primaciais de resistência, sobriedade, desinteresse e franqueza” (2003, p. 208). É exatamente assim que Juvenal Galeno representa o sertanejo em seus versos.

Outra figura que faz parte do processo da construção histórica do povo brasileiro é o jangadeiro, conforme se vê no poema “O Velho Jangadeiro”. Nos primeiros versos, é apresentado o cotidiano do pescador:

Velho... fraco ... quase cego...
Meus dias passo no mar,
Sôbre a minha jangadinha
À noite volto ao meu lar,
Às vêzes rindo contente,
Muitas vêzes a chorar!

(GALENO, 1965, p. 52)

O mesmo poema mostra também a fome de muitas famílias que buscam no mar a solução para a miséria:

A miséria! não sei como
Nesse tempo não morri...
Quando a espôsa, quando os filhos
Gemendo de fome ouvi!
Então fiz esta jangada,
E uma esmola do mar pedi!

(GALENO, 1965, p. 54)

Outro aspecto bastante marcante é a religiosidade que podem ser vista nos versos a seguir:

Mas valeu-me a Virgem Santa,
A quem depois implorei...
Eia, vamos, jangadinha,
Sôbre estas vagas correi!

(GALENO, 1965, p. 54)

[...]
Mas, confio em Deus... É suma
Sua clemência... bem sei!
Eia, vamos, jangadinha,
Sôbre estas vagas correi!

(GALENO, 1965, p. 54)

Nos versos de Juvenal Galeno, observa-se o clamor do eu-lírico direcionado à Virgem Maria e a Deus em um momento de aflição. De acordo com Galvão, “os santos podem ser considerados como divindades que protegem o indivíduo e a comunidade contra os males e infortúnios (1976, p. 31). Assim, o poeta cearense retrata em seus textos a fé e a crença em santos presentes na tradição religiosa.

Na produção literária de Juvenal Galeno outro aspecto preponderante que não pode ser esquecido é a crítica à dificuldade de se alcançar o voto livre. Os poemas do autor nos remete, pois, ao voto de cabresto, sistema de controle de poder político por meio do abuso de autoridade e da compra de voto, imposto pelos coronéis, que ainda hoje se faz presente de forma mais dissimulada. Isso é essencialmente bastante contraditório, tendo em vista que votar é uma prática democrática enquanto que cabresto (do latim *capistrum*) significa mordança, freio. É assim que as práticas políticas são retratadas em textos do poeta cearense, como “Votante”:

Me afirmam que sou votante,

Cidadão qualificado,

Olé!

Por isso já não descanso,

Dia e noite atormentado

Com pedidos,

Que respondo: - Só eu voto,

Só vou lá

Se me derem boa roupa,

Tá, - rá, - lá...

Sem o que, palavra d'honra,

Não vou lá.

(GALENO, 1965, p. 58)

É válido salientar que, em 1932, entra em vigor o primeiro Código Eleitoral do Brasil, que garante o voto secreto, ação essencial para o início de um processo eleitoral mais coeso. Além disso, a mudança gradual da população rural para as cidades também favoreceu o enfraquecimento do poder dos coronéis. Outra medida importante para a condução de um processo eleitoral mais sério se deu com a instalação do sistema de voto por meio da urna eletrônica em 1996, o que diminuiu as chances de fraude.

A crítica também surge contundente no que se refere à dificuldade de participação política por parte daqueles que são menos favorecidos economicamente. Vejamos o poema “O Voto Livre”:

“Dizem que o povo governa
Das urnas tôda a nação...
Pois, abaixo os opressores...
Castigada a corrupção!
Que triunfe o ilustre honrado
Por nossa livre eleição!”

(GALENO, 1965, p. 110)

E foi o filho do povo
Às urnas... para votar:
Mas, ai, não pôde...que a fôrça
Fê-lo o pleito abandonar:
Lembrou então seus direitos...
Não pode o pobre falar!

(GALENO, 1965, p. 110)

“Ai, Rosa, bem me dizias...
Não é a do povo a eleição!
Triunfou a fôrça bruta...
Gemo agora na prisão!
Eis como é livre êste império...
Como é livre o cidadão!”

(GALENO, 1965, p. 111)

Como se verifica, por meio das passagens citadas, o voto livre não é concedido ao pobre. Além disso, o governo se limita a atender aos mais favorecidos economicamente.

O poema “A Instrução”, que também é de natureza crítica, nos traz uma importante reflexão sobre o contexto histórico-educacional da época, inicia-se com uma epígrafe “A instrução primária é gratuita a todos os cidadãos”. O poema data de 1859, período do chamado Brasil Império. Neste momento histórico, estava em vigência o Ato Adicional de 1834, marco das medidas descentralizadoras do período regencial (1831–1840). Tal Ato Adicional

alcançou a área educacional, resultando na descentralização do ensino público no Brasil e instituindo a divisão de competências: Ao governo Central competia a reponsabilidade sobre o ensino superior em todo o território nacional e, pelos ensinos primário, secundário e profissional apenas no município do Rio de Janeiro; os governos provinciais, por sua vez, passavam a ser responsáveis, pela administração e legislação dos ensinos primário, secundário e profissional, dentro dos seus limites territoriais.

Além disso, a Constituição outorgada em 1824, vigente durante todo o período imperial, destacava que “A instrução primária é gratuita para todos os cidadãos”. Em 15 de outubro de 1827, a Assembléia Legislativa aprovou a primeira lei sobre a instrução pública nacional do Império do Brasil, estabelecendo que “em todas as cidades, vilas e lugares populosos haverá escolas de primeiras letras que forem necessárias”. No entanto, na prática o quadro educacional se apresentava bem diferente, sendo caracterizado por grande dificuldade de acesso aos meios instrucionais. É o que se expressa no trecho seguinte:

Dai ao povo, dai aos pobres
Embora parca a instrução;
Não lhe negueis d'alma o gôzo,
Não lhe negueis d'alma o pão;
Real se torne a promessa
De nossa Constituição!

Nem ler ao menos do Evangelho as letras,
Doutrinas santas que a virtude geram,
O povo sabe! Nem sequer os pobres
O nome lêem que à lustração tiveram!
Assim nas trevas – que destino ingrato!
Sombrios vícios na multidão imperam!

(GALENO, 1965, p. 63)

A tradição oral, que é transmitida de geração a geração, também é uma forte marca da poética de Juvenal Galeno que se faz presente em “O Velho Caboclo”:

Um velho caboclo, bem velho e pendido
Aos anos e afãos,
No alpendre da choça, cercado de filhos,
Queridos, louções,
Cantava o passado, chorava o presente
À luz do luar,
Dizendo ao começo da lenda sentida:
- Ouvi meu cantar!

(GALENO, 1965, p. 80)

É válido salientar que a tradição oral representa um patrimônio cultural fundamental para a condução de diferentes conhecimentos ao longo dos tempos. Segundo Pacheco:

Reconhecer a tradição oral é considerar que o patrimônio cultural brasileiro não se reduz ao que está escrito nos livros e, portanto, não é propriedade de pessoas alfabetizadas ou letradas. É considerar que o patrimônio cultural é também formado por um tesouro vivo de bens imateriais que são transmitidos oralmente de geração em geração em diversas áreas do conhecimento, não apenas nas artes e na religião. Existe um sistema de educação informal, uma cultura que resiste ao ciclo intergeracional da pobreza preservando e produzindo uma riqueza cultural e identitária no Brasil. (PACHECO, 2006, p.41).

Juvenal Galeno tece também fortes críticas à Igreja. É o que se vislumbra no poema “O Pobre Cristão”:

- Louvado seja e pra sempre
Jesus Cristo, o Redentor:
Oh, que os padres dêste tempo
Desprezam Nosso Senhor;
Adoram só o dinheiro,
Êste rei do mundo inteiro,
Que aos templos veio reinar!
Nada tenho?...

(GALENO, 1965, p.89)

Como se nota, a crítica não é voltada à fé cristã nem aos seus preceitos, mas sim à postura inadequada de alguns dirigentes religiosos que não se comportam de acordo com o que pregam.

Ao lermos os versos populares de Juvenal Galeno, não podemos deixar de estabelecer uma comparação entre eles e os textos de Gil Vicente, escritor português do Humanismo que também tecia fortes críticas aos religiosos que não viviam a moralidade que se espera dos líderes religiosos. O livro *O Auto da Barca do Inferno*, por exemplo, apresenta uma função moralizadora ao atacar o comportamento hipócrita do clero, da nobreza e do próprio povo português.

Assim tanto o escritor cearense quanto o dramaturgo português, apresentam obras voltadas não para o combate à Igreja, mas para a necessidade de uma reforma moral, a partir da prática de ações conscientes e valorosas.

Considerações finais

A partir da leitura dos poemas de Juvenal Galeno, é possível observar que o autor cearense consegue abordar com a mesma maestria poética diversos temas importantes não apenas para a cultura do Ceará, mas para todo o Brasil, tais como: as figuras do sertanejo e do jangadeiro que fazem parte do processo de construção de identidade do povo brasileiro.

Além disso, o olhar crítico do autor para a necessidade do voto consciente, bem como para a postura dos dirigentes das instituições religiosas se configuram como denúncias importantes que alertam o povo para a mudança de postura diante do cenário histórico-social em que vive.

Outro aspecto abordado ao longo do texto foi a preocupação do autor com a instrução do povo menos favorecido economicamente que não tinha acesso à educação.

Por tudo isso, verifica-se que a obra de Juvenal Galeno ainda hoje representa uma importante fonte de conhecimento e de valorização da cultura brasileira.

Referências

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **Nordestino: uma invenção do falo—Uma história do gênero masculino** (Nordeste -1920/1940). Maceió: Edições Catavento, 2003.
- AZEVEDO, Sânzio de. **Literatura Cearense**. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1976.
- CERTEAU, Michael. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Editora Vozes, 1994.
- GALENO, Juvenal. **Lendas e Canções Populares**. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1965.
- GALVÃO, Eduardo. **Santos e Visagens: um estudo da vida religiosa de Itá, Baixo Amazonas**. 2ª ed. São Paulo: Ed. Nacional; Brasília: INL. 1976.
- PACHECO, Lillian. **Pedagogia Griô: a reinvenção da roda da vida**. Lençóis, Bahia: Gráfica Santa Helena, 2006.

WILLIAM
1814-1882

JOSÉ DE ALENCAR: FICCIONISTA ANTES DE TUDO

Aline Leitão Moreira

Maria Bernardete Alves Feitosa

“Imagino que seja o mais nobre de nossos sentimentos a esperança de permanecer mesmo quando o destino parece nos ter conduzido para uma total inexistência. Esta vida, meus senhores, é curta demais para nossa alma, como comprova o fato de que todo homem, o menor como o maior, o mais incapaz como o mais louvado, cansa-se de tudo antes de se cansar de viver.”

J. W. Goethe – “Para o dia de Shakespeare”
Escritos sobre literatura.

Olhos fitos na ficção

A epígrafe que abre este artigo pertence ao artigo “Para o dia de Shakespeare”, publicado na obra **Escritos sobre literatura**, de J. W. Goethe. Nesse artigo, o autor nos fala sobre a gênese do eterno buscada por nós, seres humanos. Nesse sentido, os artistas e os escritores, em específico, são a maior representação do eterno de que podemos dispor. Ao escrever, qualquer escritor estende sua vida além do tempo.

José de Alencar escreveu seu nome no infinito e perpetuou sua obra como ímpar no Romantismo brasileiro. O escritor não se prendeu à realidade, mas afirmou-se como um exímio ficcionista. Para Araripe Júnior:

Se houve talento nos idealistas, esse talento consistiu em convencer-nos da verdade de suas caprichosas criações. Não há negar que José de Alencar, no epílogo do Guarani, apesar de romper, a cada passo, com o real, chega a embevecernos na possibilidade daquelas festas da natureza, naquele despontar de amor em Cecília pelo brusco Goitacás” (ARARIPE JÚNIOR, 1958, p. 167)

☉ José de Alencar publicou **O Guarani** em 1857, obra que veio ao público primeiramente em forma de folhetim no **Diário do Rio de Janeiro**, entre os meses de janeiro a abril e, mais tarde, no mesmo ano, em formato de livro.

A obra que tem como personagens principais Peri e Ceci inaugura um modelo de narrativa, a qual muitos dão o nome de Romance Histórico. Contudo, há uma querela no que tange a essa denominação. O que normalmente não causa embates teóricos, no entanto, é a compreensão de que **O Guarani** tem um formato diferente de tudo o que havia até então em nossa literatura, o que o insere num novo conceito, o de Romance.

O autor cearense, nascido em Messejana no ano de 1829, viveu boa parte de sua vida na cidade do Rio de Janeiro, mas formou-se em direito em São Paulo no ano de 1850. No ano de 1854, iniciou sua colaboração no **Correio Mercantil**, já novamente no Rio de Janeiro. Em 1856, trabalhou como redator-chefe do **Diário do Rio de Janeiro** e publicou as **Cartas sobre a Confederação dos Tamoios**, cartas polêmicas destinadas à Gonçalves de Magalhães, com o intuito de criticar a obra do referido autor. No mesmo ano estreou na ficção com **Cinco Minutos**. Em seguida, 1857, como já dissemos, publicou **O Guarani** e, no mesmo ano, **A Viuvinha**, **O crédito, Verso e reverso** e **Demônio familiar**. **As asas de um anjo** é datado de 1858. Em 1860, publicou **Mãe**. **Lucíola** foi publicado em 1862; **Diva** em 1864; **Iracema**, o primeiro volume de **As minas de prata**, **Ao imperador: cartas políticas de Erasmo** e **Novas Cartas políticas de Erasmo** foram publicados em 1865. Em 1866, publicou o segundo volume de **As minas de prata** e **Cartas políticas de Erasmo: O sistema representativo**. **A expiação** é de 1867. Em 1870, publicou **O gaúcho** e **A pata da gazela**. No ano seguinte, o primeiro volume de **Guerra dos mascates** e **O tronco do ipê**. Em 1872, **Sonhos d'ouro** e **Til**. De 1873 são **Alfarrábios** e o segundo volume de **Guerra dos mascates**; **Ubirajara** e **Ao correr da pena** são do ano de 1874. Em 1875, publicou **Senhora**, **O sertanejo** e **O jesuíta**.

Filho de nome homônimo do pai José Martiniano de Alencar, político influente; Cazusa, como era reconhecido na família durante a infância, e José de Alencar como ficou conhecido socialmente, nosso escritor do Romantismo também viveu uma carreira política, tendo sido deputado e

Ministro da Justiça. Foi extremamente conservador e posicionou-se contra o fim da escravidão.

Morreu no ano de 1877, vítima de tuberculose, depois de tentar a cura na Europa e retornar ao Rio de Janeiro.

Postumamente foram publicadas as obras **Encarnação e Como e por que sou romancista**, em 1893.

José de Alencar foi um escritor incansável e firmou-se na história como um dos maiores escritores brasileiros de todos os tempos. Para Antônio Candido “no Romantismo (Alencar) é o grande artista da ficção, dotado não apenas da capacidade básica da narrativa como do senso apurado do estilo” (CANDIDO, 1964, p.229).

O Guarani, um romance

O Guarani está organizado em quatro partes: “Os aventureiros”, “Peri”, “Os Aimorés” e “A catástrofe”. E narra os feitos heroicos do protagonista Peri.

Peri, o índio de Alencar em **O Guarani**, é o súdito fiel e servil de Cecília, a moça branca, representação do colonizador, a quem ele ama incondicionalmente. É esse o mote da narrativa alencarina, que cumpre um papel essencial para a compreensão das origens da prosa de ficção no Brasil.

“Para ele, essa menina, esse anjo louro, de olhos azuis, representava a divindade na terra: admirá-la, fazê-la sorrir, vê-la feliz, era o seu culto; culto santo e respeitoso em que o seu coração vertia os tesouros de sentimento e poesia que transbordavam dessa natureza virgem.” (ALENCAR, 2000, p. 52)

O índio devota seu amor incondicional a Cecília e, desse modo, é capaz de todos os atos em favor dela. Para ele, ela é mais que uma linda mulher, sendo divinizada nesse amor/idolatria.

Peri é caracterizado como extremamente forte, exacerbadamente bom e honrado, o que o aproxima da representação do “bom selvagem” de Rousseau e, simbolicamente, seria, em certa medida, uma busca de aproximação da pretensa índole do homem brasileiro exageradamente bom e

forte diante de um momento em que o país recém-independente precisa afirmar-se como nação.

A essa essência acrescenta-se uma relação servil, própria do *amor-cortês*², que une-se a um retorno de um passado medieval no que tange às características desse período. Cabe a nós observar essa influência medié-vica como um modelo que, rememora em nuances, um passado, de modo a validar uma mentalidade há muito esquecida.

“ – Tu não entendeste Peri, em que senhora: Peri te pediu que o deixasses na vida em que nasceu, porque precisa desta vida para servir. – Como?... Não te entendo! – Peri, selvagem, é o primeiro dos seus: só tem uma lei, uma religião, é sua senhora; Peri, cristão, será o último dos teus; será um escravo, e não poderá defender-te.” (ALENCAR, 2006, p. 200)

Nesse viés, observando a presença de características medievais na obra, podemos compreender não só Peri como esse cavaleiro que devota toda idolatria ao amor que sente por Ceci, mas também em outros elementos, como na habitação de D. Antônio de Mariz, fidalgo português, que no romance de Alencar é o pai de Cecília. A habitação é uma versão das fortalezas medievais. Também as relações de poder e obediência seguem tal modelo.

Alfredo Bosi nos incita a compreender o papel conservador de Alencar no que tange a/o modo como relaciona-se Peri com Ceci, mas afiança que, apesar dessa relação ideologicamente ser bastante questionável, há que se pensar em termos literários, onde cabem a imaginação e a metáfora romântica do mito indianista.

² Sobre o amor cortês há uma obra intitulada *O Tratado do amor-cortês*, de autoria de André o Capelão, escrita provavelmente por volta de 1185 e 1187. O *Tratado* fixa os princípios de toda a metafísica amorosa da época. O amor ao qual se refere n'O *Tratado* não é um amor natural e vulgar, acessível a todos, e sim uma arte a ser aprendida, princípio de valor e de mérito. In: BARROS, M. N. A. *Op.cit.*, p. 231, 233. O *amor-cortês* representava a relação entre uma dama que casava para cumprir um objetivo social e permitia-se amar outro homem como amante. Era uma relação cavaleiro-dama, em que o cavaleiro sempre teria de ser socialmente inferior à dama e esta era idolatrada. O amor aí se estabelecia no plano do desejo, não se realizava carnalmente, apenas espiritualmente.

O que importa é ver como a figura do índio belo, forte e livre se modelou em um regime de combinação com a franca apologia do colonizador. Essa conciliação, dada como espontânea por Alencar, viola abertamente a história da ocupação portuguesa no primeiro século (é só ler a crônica da maioria das capitâneas para saber o que aconteceu), toca o inverossímil no caso de Peri, enfim é pesadamente ideológica como interpretação do processo colonial. Nada disso impede, porém, que a linguagem narrativa de Alencar acione, em mais de um passo, a tecla da poesia. (BOSI, 2006, p. 179)

A obra **O Guarani** é a metáfora da amplidão de seres que revelam-se atrelados a um passado mediéxico conquanto podemos observar a nítida vassalagem de Peri, bem como, as características cavaleirescas atribuídas ao índio. Clara está a percepção dessa submissão do índio em relação a Ceci. Contudo, Alencar, ao atribuir uma relação de vassalagem ao índio, coloca-nos diante de uma querela ideológica: o índio que é subjogado ao branco, aceitando de livre vontade essa relação de submissão.

A concepção que Alencar tem do processo colonizador impede que os valores atribuídos romanticamente ao nosso índio – o heroísmo, a beleza, a naturalidade – brilhem em si e para si; eles se constelam em torno de um ímã, o conquistador, dotado de um poder infuso de atraí-los e incorporá-los. Não sei de outra formação nacional egressa do antigo sistema colonial onde o nativismo tenha perdido (para bem e para mal) tanto de sua identidade e da sua consistência. (BOSI, 2006, p.180-181)

O que Bosi nos revela é uma caracterização excessivamente servil do índio diante do colonizador, o que, como sabemos, não aconteceu. Houve sim uma relação de dominador sobre o dominado, o que não se deu pacificamente, além de uma política clara de se destituir os indígenas de seus direitos originários, promovendo uma homogeneização, por meio do assimilacionismo, numa tentativa de integrá-los à sociedade nacional e assim descaracterizá-los enquanto povos. Segundo Almeida:

A enorme diversidade de populações indígenas no território brasileiro dificultava não só a aplicação de uma política de

caráter geral, como também a construção de uma única imagem de índio condizente com os ideais da nova nação. Do ponto de vista político, pregava-se o assimilacionismo, com procedimentos diversos, como já vinha ocorrendo desde o período pombalino. Do ponto de vista ideológico, discutia-se a possibilidade de tornar o índio símbolo nacional. (ALMEIDA, 2012, p. 27)

E é nessa tentativa de tornar o índio um modelo nacional que Alencar cria seu Guarani: forte, bom e servil aos propósitos do colonizador.

Não bastasse ser subjugado Peri ao amor que sente por Ceci e, desse modo, metaforicamente, o índio subjugado ao branco no que tange a um amor sem paralelo no romance brasileiro até a publicação da presente obra, também Peri é vassalo de D. Antônio de Mariz, o pai de Cecília, capaz de renunciar a suas crenças e seu modo de vida em favor de tornar-se digno aos olhos do colonizador.

O mito de fundação

Conquanto, há que se pensar além desse amor que, por outra via, será considerado mítico enquanto fundador de uma nova raça que se instalará no Brasil dada a miscigenação das raças indígena e branca.

Segundo uma tentativa de definição do mito, Eliade explica que seria difícil proceder numa fórmula aceita por todos os eruditos e, ao mesmo tempo, acessível aos não-especialistas por ser o mito uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares:

A definição que a mim, pessoalmente, me parece a menos imperfeita, por ser a mais ampla, é a seguinte: o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a *ser*. O mito fala apenas do que *realmente* ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os

Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos “primórdios”. Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a “sobrenaturalidade”) de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas dramáticas, irrupções do sagrado (ou do “sobrenatural”) no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente *fundamenta* o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural. (ELIADE, 2007, p. 11)

Eliade procura elaborar uma visualização do que era o mito para o homem primitivo e do que ele é ainda para algumas sociedades consideradas até hoje primitivas. É no sentido de sagrado e verdadeiro que o autor procura vislumbrar o sentido de mito, como destacamos a seguir:

O mito é considerado uma história sagrada e, portanto, uma “história verdadeira”, porque sempre se refere a *realidades*. O mito cosmogônico é “verdadeiro” porque a existência do Mundo aí está para prová-lo; o mito da origem da morte é igualmente “verdadeiro” porque é provado pela mortalidade do homem, e assim por diante. (ELIADE, 2007, p. 12)

Eliade explica o mito na sua essência de sagrado porque verdadeiro, pois ao relatar o mito, este passa a realmente existir enquanto verdade apodítica. Desse modo, Peri e Ceci, ao criarem uma nova raça, tornam-se míticos. Contudo, Peri e Ceci são personagens literários, o que nos leva a considerar o paralelo traçado por Bricout entre mito e conto:

Embora o mito e o conto apresentem-se como narrativas de caráter retrospectivo, ecos do memorável que nos atingem através deles, o passado que apresentam não é da mesma natureza. Ao passado indefinido do conto de fadas (o “era uma vez” funcionando como um sinal textual que nos coloca no cerne da ficção) iremos opor o tempo mítico (“in illo tempore”), o da gênese e da criação, radicalmente desligado do nosso. Ele não pertence à história. Como o mito, o conto é originado da memória coletiva e contado por um grande locutor anônimo de contornos indecisos. Como o mito,

inscreve-se na tradição. (...) Como a lógica da narrativa, a marca do sagrado e a influência da sociedade estão menos impregnadas que no mito, o conto é suscetível ao jogo, à mudança, e essa movimentação relativa favorece seu encapamento por outras formas, sua entrada na literatura. (BRICOUT, 2006, p. 194-5)

Para a autora, o conto nos insere num mundo fictício, enquanto que o mito nos leva ao tempo da criação, longínquo, mas com valor de verdade.

Mítica é ainda a caracterização dada ao índio Peri, capaz de feitos inigualáveis, dono de um poder físico fenomenal, como vemos adiante.

O tigre desta vez não se demorou; apenas se achou a coisa de quinze passos do inimigo, retraiu-se com uma força de elasticidade extraordinária e atirou-se como um estilhaço de rocha, cortada pelo raio. Foi cair sobre o índio, apoiado nas largas patas detrás, com o corpo direito, as garras estendidas para degolar a sua vítima, e os dentes prontos a cortar-lhe a jugular. A velocidade deste salto monstruoso foi tal que, no mesmo instante em que se vira brilhar entre as folhas os reflexos negros de sua pele azevichada, já a fera tocava o chão com as patas. Mas tinha em frente um inimigo digno dela, pela força e agilidade. (ALENCAR, 2000, p.30)

Paradoxalmente contrário à sua força física é o servilismo que sustenta diante do colonizador, capaz de abdicar de sua crença e de sua identidade com o único intuito de salvar sua idolatrada senhora Ceci, como vemos a seguir.

– Se tu fosses cristão, Peri!... O índio voltou-se extremamente admirado daquelas palavras. – Por quê?... perguntou ele. – Por quê?... disse lentamente o fidalgo. Porque se tu fosses cristão, eu te confiaria a salvação de minha Cecília, e estou convencido de que a levarias ao Rio de Janeiro, à minha irmã. O rosto do selvagem iluminou-se; seu peito arquejou de felicidade; seus lábios trêmulos mal podiam articular o turbilhão de palavras que lhe vinham do íntimo da alma. – Peri quer ser cristão! Exclamou ele. D. Antônio de Mariz lançou-lhe um olhar úmido de reconhecimento. – A nossa religião permite, disse o fidalgo, que na hora extrema todo o homem possa dar o batismo. Nós estamos com o pé sobre o túmulo. Ajoelha, Peri! O índio caiu aos pés do velho

cavalheiro, que impôs-lhe as mãos sobre a cabeça. – Sê cristão! Dou-te o meu nome. (ALENCAR, 2000, p.269)

Peri ao abdicar de sua cultura e de sua identidade, podemos imaginar, perde sua essência, o que, porém, pode ser um equívoco, visto que a essência do Peri de Alencar é exatamente o paradoxo acima descrito. A essência de Peri é devotar sua existência a Ceci.

Nesse sentido, nem sempre a literatura favorece uma representação do real. Ao possibilitar a vivência do impossível, ela desloca o leitor para lugares inimagináveis e proporciona “essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem” (BARTHES, 1997, p. 16).

José de Alencar, ao escrever **O Guarani**, vai a lugares para além do tempo, em que vivem seus personagens. Lugares que podemos definir a partir do olhar muito mais ficcionista do escritor, do que propriamente histórico, como nos aponta Bosi. Ele afirma que Alencar cria suas histórias a partir de memórias de sua infância, o que, obviamente, é um misto de lembrança e inventividade. Sendo assim, há que se afirmar que **O Guarani** é uma obra literária antes de ser uma obra histórica.

Recentemente numa entrevista³ feita com a também cearense Ana Miranda, ela afirma a liberdade que tem o escritor diante da obra ficcional. Para ela, o romance histórico, bem como qualquer texto literário, tem toda autonomia na imaginação. Ela assevera ainda que sua busca no intento de seus romances históricos é uma viagem por meio da leitura.

Para Ana Miranda, o que ela faz é um garimpo sobre o passado. E diante desses dados que vão sendo agregados surgem seus romances, os quais ela garante tratar-se de obras ficcionais, mesmo sendo estes considerados romances históricos.

Desse modo, apesar da crítica de Bosi, entendemos como Miranda, que Alencar não tem um contrato com o real, pois seu contrato é com a literatura, contrato esse que nos impede de julgar a força fenomenal de um

³ MOREIRA, A. L.; MARTINS, E. S. Ana Miranda: A multifacetada escritora de sonhos. In: OLIVEIRA, C. K. B.; SILVA, F. M. D.; CHAVES, F. M. (org.). **Ana Miranda entre Histórias e Ficções: estudos críticos**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2017.

herói, quase que super-humano, atribuída a Peri. Também esse contrato nos impede de tachar como que irrepresentável esse amor acima da própria vida que tem Peri por Ceci.

Não julguemos essas características que se apresentam nessa obra. Analisemo-la como que diante de algo literário, fruto do ficcionista Alencar.

Para Ana Miranda, um de seus maiores dilemas foi a desconexão do real e do ficcional em suas obras. Faz-se necessária a compreensão de distanciamento entre real e ficcional à medida que lidamos com fatos reais num contexto ficcional, haja vista que “a linguagem literária pressupõe um deslocamento, e conseqüentemente, a provocação de um estranhamento, por se estar diante de um universo singular, o universo do autor” (NUNES, 2008, p. 53).

Durante muito tempo houve uma preocupação de Ana diante de questões éticas relacionadas às pessoas que eram retratadas em suas obras como personagens.

Até que descobri que quando você escreve um romance tudo é ficção, seja romance histórico, como o romance de Maurice Druon, o romance psicológico, o romance da Clarice [Lispector] que é aquele universo abstrato dela, todos eles são reconstruções de um tempo perdido. A Marguerite Yourcenar⁴ diz que todos os romances são históricos nesse sentido, você está sempre de uma forma meio proustiana fazendo a reconstrução de um tempo perdido. Então uma vez encontrada a solução desse dilema eu me acalmei, é tudo ficção.

Nosso entendimento literário conforma exatamente o que Ana Miranda nos traz à luz: é tudo ficção. Romance histórico é antes de tudo literatura e esta é ficção por excelência.

Conquanto, podemos compreender que Alencar foi um grande escritor, mesmo com sua visão turva diante da realidade, pois cabe ao leitor o julgamento d'**O Guarani** enquanto obra artística, pois “Aprendemos com ele a ter estilo, isto é, a considerar o romance como uma obra de arte, e não simplesmente como um divertimento, um mero jogo de situações,

⁴ Marguerite Yourcenar, pseudônimo de Marguerite Cleenewerck de Crayencour, foi uma escritora belga de língua francesa.

mais ou menos possíveis, ou um punhado de anedotas picantes” (CARVALHO, 1929, p.283), segundo afirmação de Carvalho.

Alencar, sem dúvida nos deixou um legado literário que rompe qualquer estereótipo e seu **O Guarani** cumpre seu destino de obra literária que rompe os limites de tempo, espaço e verossimilhança.

Referências

- ALENCAR, J. A. **O Guarani**. São Paulo: Ática, 2000.
- ALENCAR, J. A. **O Guarani**. Fortaleza: UFC Edições, 2006.
- ALMEIDA, M. R. C. de. “Os índios na História do Brasil no século XIX: da invisibilidade ao protagonismo”. **Revista História Hoje**, vol. 1, nº 2, p. 21-39, 2012. In: <https://rhhj.anpuh.org/RHHJ/article/download/39/29>.
- ARARIPE JÚNIOR, T. A. **Obra crítica**. V.1. Rio de Janeiro: MEC, Casa de Rui Barbosa, 1958.
- BARROS, M. N. A. *Tristão e Isolda – O Mito da Paixão*. São Paulo: Mercury, 1996.
- BARTHES, R. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BRICOUT, B. “Conto e mito” In: BRUNEL, Pierre. **Dicionário de Mitos Literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006, p. 194-5.
- CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**. 2. ed., 2. v. São Paulo: Martins, 1964.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 2ª reimpr. da 6ª ed. de 2000. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- GOETHE, J. W. **Escritos sobre literatura**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.
- MOREIRA, A. L. ; MARTINS, E. S. Ana Miranda: A multifacetada escritora de sonhos. In: OLIVEIRA, C. K. B.; SILVA, F. M. D; CHAVES, F. M. (org.). **Ana Miranda entre Histórias e Ficções: estudos críticos**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2017.
- NUNES, S. R. Sobre livros, leituras e literatura. In: **Facom** - nº 19 - 1º semestre de 2008, p. 52-56.

WILLIAM
1814-1882

OS DRAMAS DE AUTENTICIDADE E O TEATRO NACIONAL BRASILEIRO: UM OLHAR SÓCIO-POLÍTICO NA TRILOGIA DOS DRAMAS URBANOS DE EDUARDO CAMPOS – O MORRO DO OURO, A ROSA DO LAGAMAR E A DONZELA DESPREZADA

André Araújo do Nascimento

André Luiz dos Santos

Francisco Wellington Rodrigues Lima

A dramaturgia moderna nordestina quase sempre não esteve em posição de destaque no cenário nacional ao longo do século XX, permanecendo quase do mesmo modo em pleno século XXI, com suas lacunas e indagações. Mesmo assim, alguns autores se destacaram e tiveram seu merecido reconhecimento a partir de suas produções literárias, tais como Orris Soares, Ariano Suassuna, Raquel de Queiroz, Hermilo Borba Filho e Lourdes Ramalho. Porém, outros de igual valor não tiveram o mesmo reconhecimento merecido, ficando quase esquecidos, à margem da dramaturgia brasileira. (LIMA, 2010). A fim de trazer à tona um autor teatral importante e que têm ficado no quase esquecimento, queremos estudar, pesquisar e repensar, a partir das produções literárias, o teatro de Eduardo Campos, dramaturgo cearense que, no decorrer dos anos, vem se consolidando cada vez mais no cenário do teatro nacional como um dramaturgo de vanguarda sócio-político-ideológico, uma vez que seus textos propõem um olhar cuidadoso sobre assuntos que envolvem questões contundentes da história política e social do nosso país, em destaque, do Nordeste do Brasil, o Ceará, atestando assim, a pertinência de estudarmos a sua dramaturgia.

Não obstante, Eduardo Campos discutiu a corrupção política no Ceará, bem como a miséria, a fome, as guerras e/ou brigas entre famílias ricas e pobres e/ou outras contestações de luta, disputas de poder político, econômico e social, sedução de menores, aliciamento de menores, pedofilia, homossexualidade, a lei dos poderosos e descaso contra os desvalidos,

a politicagem e a compra de votos em nosso Estado, a mídia cearense e o sensacionalismo jornalístico, as mazelas da periferia de Fortaleza, os falsos valores morais-religiosos da sociedade local, as intrigas, as favelas de Fortaleza e suas particularidades, o tráfico nas favelas de Fortaleza, o banditismo, a polícia e o mundo jornalístico etc.

O seu teatro⁵ continua sendo referência para novos autores cearenses, o que o coloca como escritor imprescindível para o conhecimento do desenvolvimento literário no cenário teatral cearense e no restante do país. Sendo assim, suas obras tornaram-se evidentes e incabíveis ao esquecimento dos seus valores literário-dramatúrgicos no âmbito da cultura brasileira, pois este, ao desafiar o tempo, o espaço e a forma de pensar coletivamente o teatro do povo brasileiro, rompeu, de forma vanguardista, com o molde evidente e quase único de fazer teatro no Ceará, buscando inovar-se e politizar a cena teatral cearense, utilizando-se, para tal, de um estilo dramatúrgico que teve suas particularidades, influências, interferências e relevâncias, anos depois, no Brasil e no mundo: o teatro sociopolítico.

Não há uma data específica para o surgimento do teatro sociopolítico. Sabe-se, através de grandes pesquisadores como Ângelo Maria Ripellino (1971), Silvana Garcia (2004), Bernard Dort (1977), que o teatro sociopolítico vem culminar com ações de vários outros estilos e/ou movimentos teatrais. Estudos que investigam a arte, o teatro, os movimentos teatrais, a história do teatro e a dramaturgia em si, apontam que essa modalidade teatral começou a ser pensada para questionar/representar a essência e emoções humanas após o surgimento das vanguardas históricas, tais como o expressionismo, impressionismo, cubismos, futurismo,

⁵ Manuel Eduardo Pinheiro Campos nasceu no dia 11 de janeiro de 1923, na cidade de Guaiuba, Ceará. Foi presidente da Academia Cearense de Letras (1965 a 1974), da Academia Cearense de Retórica, da Comissão Cearense de Folclore, do Conselho Estadual de Cultura, além de fundador da Associação Cearense de Emissoras de Rádio e Televisão e seu primeiro presidente; secretário de Cultura em dois Governos do estado do Ceará; Diretor dos jornais Correio do Ceará e Unitário, Rádio Araripe e TV Ceará Canal 2. Publicou mais de setenta livros, estando no segundo lugar em número de publicações dentre escritores cearenses, sendo superado apenas por Gustavo Barroso. Dentre suas obras destacam-se as peças teatrais *O Morro do Ouro*, *A Rosa Lagamar*, *A Donzela Desprezada*, *Os Deserdados*, *O Demônio e a Rosa e Nós*, *As Testemunhas*; e textos dramáticos como *As Tentações do Demônio*, *O Amargo Desejo da Morte* e *A Morte Prepara o Laço*. Ele também é autor de *A Máscara e a Face*, *A Revolta dos Animais*, *O Andarilho*, *O Anjo* e outras. Veio a falecer no dia 19 de setembro de 2007, na cidade de Fortaleza.

dadaísmo, surrealismo; que caracterizavam não só um movimento, mas uma forma de pensar à frente do seu tempo. (RIPELLINO, 1971). No Brasil, o teatro político-social ganhou força e notoriedade nas primeiras décadas do século XX, quando dramaturgos brasileiros documentaram fatos importantes ocorridos em nosso país e no mundo. (CAFEZEIRO, 1996).

sendo assim, a leitura aqui proposta visa investigar os aspectos sócio-políticos na dramaturgia do autor aqui pautado, em especial, nos três dramas urbanos - *O Morro do Ouro*, *A Rosa do Lagamar* e *A Donzela Desprezada* -, criando assim um elo significativo entre a dramaturgia cearense e o teatro de autenticidade nacional, uma vez que no âmbito da dramaturgia brasileira, há uma enorme carência de estudos sobre os autores considerados fora do eixo Rio-São Paulo, como é o caso de Eduardo Campos, dramaturgo cearense de grande repercussão local, contribuindo assim, para o engrandecimento e o reconhecimento do mesmo na dramaturgia brasileira.

O Morro do Ouro, peça estreada no dia 11 de julho de 1963, no Theatro José de Alencar⁶, narra o conflito de Madalena, prostituta extremamente conhecida do bairro Morro do Ouro⁷, com a chegada da mãe, Elvira, que vem visitá-la na cidade, uma beata típica do Cariri. Madalena é amante do jovem contrabandista e marginal Zé Valentão. Diante de tal circunstância, Madalena, com a ajuda dos amigos, transforma-se numa moça simplória e de bons costumes; numa moça exemplar e temente a Deus, assim como sua mãe queria. No entanto, ela vive os dilemas do seu dia-a-dia, bem como a possibilidade de toda a verdade vir à tona. Madalena, que

⁶ O elenco de *O Morro do Ouro* era composto pelos seguintes atores da Comédia Cearense, grupo que se firmava na década de 1960 como líder absoluto no fazer teatral do Estado: Afonso Barroso (Zé Valentão), Tereza Bithencourt (Madalena), Edilson Soares (Patrício), Haroldo Serra (Seu Fortuna), José Humberto (Aleijado), Hiramisa Serra (Mulher do Aleijado), Zilma Duarte (Lavadeira), Lourdinha Martins (Margot), Leonam Moreira e Edinando Brasil (Carregadores), Eliete Paiva, Laís Freire, Maria da Glória Martins (Assistente Sociais), Eliete Regina (Esmeralda), Mizael Fernandes e José Maria Cunha (Policiais), Gracinha Soares (Elvira), Carlos Paiva (Dr. Gervásio), Fátima Alencar e Hiramisa Serra (Senhoras da Sociedade). Direção: B. de Paiva. Cenário de Flávio Phebo. (COSTA, 1999, p. 10).

⁷ Comunidade localizada lá para os lados da Barra do Ceará. Este lugar ficou conhecido desde os anos de 1950 como Morro do Ouro, pois tratava-se de uma comunidade pobre que surgiu em torno do antigo aterro da cidade de Fortaleza, ou seja, o antigo lixão de Fortaleza, muito tempo antes do aterro do Jangurussu.

antes era quenga, “a mulher mais falada da zona”, com a chegada da Mãe, “algo me aconteceu”; “Não quero que ela de repente tenha uma tristeza dessas, de ver sua filha prostituta”; “perdi o jeito de ser puta”. (CAMPOS, 1999). Arrependida da vida que levava anteriormente, Madalena se transforma, de fato, numa mulher digna, respeitosa, “gostando da diferença que faz quando se é tratada com respeito (...) como uma senhora”. Diante de todos os acontecimentos, Zé Valentão perde a amante; e Madalena, “vai à procura de Elvira, que se volta para receber a filha em seus braços”. (CAMPOS, 1999).

Bem estruturado e dividido em três atos, o autor do *Morro do Ouro* ressaltou, em seu enredo irônico e questionador, temas inquietantes que colaboraram para uma construção dramática de grandes virtudes, preocupado em revelar, diga-se de passagem, a essência natural da realidade enfrentada por aqueles que, desafiadoramente, viviam os perigos e os dilemas urbanos da nossa cidade, como a denúncia do jogo do bicho e a má fé dos bicheiros que, por meio dos sonhos enganadores, induziam o povo às apostas, como bem podemos perceber nas falas de Ezequiel, o bicheiro: “Mas foi o que eu sonhei! Juro verdade! [...] O erro foi da senhora... Erro de interpretação! [...] Eu sonho, conto meus sonhos... e vocês jogam. Se perdem, não tenho culpa. (CAMPOS, 1999, p. 30-44). Outro caso interessante em *O Morro do Ouro*, é a presença dos políticos na humilde favela e as doações para o povo, ou seja, a compra indireta de votos populares:

Mulher – (Vendo a máquina de lavar). É pá vender?

Homem 2 – Que vender! O Dr. Gervásio não é de vender nada. O coração dele é deste tamanho... (Abre os braços dimensionando a bondade do doutor) (...)

Madalena – Uma máquina... de graça! Venha ver! (...)

Homem 2 – Um presente, como lhe disse, do Dr. Gervásio. Já distribuímos esta semana mais de setenta máquinas de costura.

Madalena – Quem é esse Dr. Gervásio?

Homem 2 – Então a senhora não o conhece? É o pai da pobreza, o nosso candidato a vereador. Quem votar com ele não se arrependerá. (...)

Madalena – [...] Também sou eleitora qualificada... tenho título... E além do título, algumas vantagens facilmente apreciáveis.

Mulher – [...] Aposto como se eu quisesse ficar com a máquina, o homem não tinha concordado. Mas a safada rebolou pra ele...

Galinha!(pausa) Você reparou? Agachou-se e de propósito na frente, para mostrar os peitos! (...)

Elvira – (Ao Dr. Gervásio). O senhor é candidato a vereador ou fabricante de máquinas?

Dr. Gervásio – Candidato, minha senhora. Um candidato que já se considera eleito. Tenho um programa nacionalista. (pausa). Quando for eleito, virei morar no O Morro do Ouro. Quero sentir de perto todo o problema do bairro. Só assim teremos sua salvação! (...).

Homem 1 – (Disparando um foguete tipo “Adrianino”) Viva ao Dr. Gervásio, o candidato 1001, o pai da pobreza! (CAMPOS, 1999, p. 33-55).

Valendo-se das oportunidades, Dr. Gervásio e seus assessores, se infiltram na comunidade. Ele mostra-se ser um bom político; o candidato certo para o povo d’o Morro do Ouro. Ele chega, inclusive, a participar da quermesse organizada pela mãe de Madalena, aparentando ser um homem devoto a Deus e à Igreja; um religioso exemplar bem intencionado. E para conseguir atingir os seus objetivos, aproxima-se também do Aleijado, “ajudando-o”, promovendo assim, a sua imagem bondosa e respeitosa:

Homem 2 – (Indo ao Aleijado) O Dr. Gervásio, candidato do povo que será o mais votado de Fortaleza, manda-lhe vinte cruzeiros.

Aleijado – Que Deus lhe dê uma bonita vitória!

Dr. Gervásio – Dê mais dez mil réis. O agradecimento foi bom!

Homem 2 – (Pondo o dinheiro na tigela do Aleijado). É pra fazer a propaganda do doutor! (CAMPOS, 1999, p. 54).

Campos também denuncia em sua obra a vida dos pedintes. Estes simulam situações deploráveis todos os dias, tendo por objetivo, enganar os bons cidadãos e ganhar dinheiro de forma desonesta. Ainda conforme o autor, as ações governamentais para retirar os pedintes das ruas, são ações inadequadas e ineficientes, uma vez que estes se veem perseguidos e impedidos de pedir esmolas:

Mulher – [...] Todo governo que sobe no Ceará, a mulher do governador acha logo de fazer caridade, perseguindo a gente. (...) Da última vez, levou o Aleijado para um tal albergue. (Outro tom). Coisa sem graça! A gente tem comida de manhã, ao meio-dia, de noite. Mas não dá certo. Não se pode pedir esmolas! (...)

Aleijado – [...] Dinheiro chama a piedade dos outros. (CAMPOS, 1999, p. 30-32).

O Aleijado já vivia a tanto tempo na mesma rua, praticando sempre as mesmas ações ao lado da esposa que, de acordo com o texto de Campos, a rua já teria sido até “batizada” com o seu nome: “Homem 1 – (...) Ruado Aleijado, número 22, Morro do Ouro. É aqui, não é?”. (CAMPOS, 1999, p. 33).

No entanto, o que mais predomina nesta obra de Eduardo Campos é o falso moralismo e a clandestinidade da verdade, bem como a hipocrisia. Madalena, personagem central do texto, prostituta e mulher de malandro, temida por muitos no Morro do Ouro, assume, mediante a visita inesperada da mãe, uma falsa identidade, diferente da sua real pessoa: “Tudo nela inspira envolvimento feminino, sexo. Quando anda, quando fala põe um certo “quê” de malícia em seus gestos. Dirigindo-se aos homens com liberdade (CAMPOS, 1999, p. 28). Como relatamos anteriormente, Madalena temia o desgosto da mãe, caso a mesma descobrisse que a filha estava desviada do mundo: “Não quero que ela de repente tenha uma tristeza dessas, de ver sua filha prostituta” (CAMPOS, 1999). No início da trama, ela e o Zé Valentão eram os donos da situação; traficavam muambas e aprontavam com os policiais que tentavam, a todo custo, invadir o morro e prender os meliantes envolvidos na venda e no repasse da muamba. Leiamos:

Zé Valentão – (Confidenciando) Desta vez a polícia quase pegava a gente, quase. Quando saímos com o jipe, trazendo a “muamba”... cada pé de pau era um soldado de fuzil na mão. (Batendo no peito) Eu era besta pra ficar?

Madalena – Os gringos trouxeram muito uísque?

Zé Valentão – O iate encostou cheio, mas só conseguimos negociar cigarros e sandálias (...). Peguei aposta como até o fim do outro mês serei notícia de primeira página... manchete com eles dizem. (...) Vou tentar trazer a muamba e falar com o homem que dá cobertura.

Esmeralda – (...) Quando entrei, vi uns tipos da polícia aí fora. É encrenca?

Madalena – Nem lhe conto! Estão desconfiando que o Zé é quem esconde o contrabando.

Esmeralda – Diga-lhe que é melhor mudar de vida. Isso de contrabando só dá resultado mesmo para deputado e gente rica. No fim, quem se aperreia é o pobre. (...).

Policial! – (Indo ao Investigador). Os engraçadinhos daqui não sabem nem o que é sandália japonesa. São os vigaristas mais inocentes que já vi. (CAMPOS, 1999, p. 24-46);

Sobre a identidade de Madalena, Zé Valentão destaca:

Zé Valentão - (Gritando para Madalena através da porta). Já estou vendo a manchete dos jornais: "Acabou com a novena botando a rapariga nua diante do santo." Vai ser uma esculhambação! (CAMPOS, 1999, p. 65).

Para tal, ela se desfaz de tudo o que poderia revelar a sua real identidade: roupas, revistas pornográficas, imagens de revistas nas paredes do quarto e do guarda-roupa:

Esmeralda - (Depois de um momento, como se procurasse algo nas paredes). Cadê o retrato da mulher em pêlo? Carregaram?

Madalena - (Saindo do biombo, acabando de vestir-se). Nem me lembrava! Está debaixo da cama. Deus me livre de que ela veja! (Começa a rir). E se soubesse que o retrato era uma isca...

Esmeralda - Isca? Que história é essa? Anda... (...) Desculpe. (pausa). Manga comprida ou três quartos?

Madalena - Comprida! Daqui por diante quero ser uma senhora de todo o respeito. Nada mostrar os braços, o colo.

Esmeralda - E os seios?

Madalena - É preciso esconder tudo!

Esmeralda - Você devia ter comprado logo um hábito de freira. (...). (CAMPOS, 199, p. 40).

E ainda, para manter o falso moralismo e a clandestinidade da verdade, bem como a hipocrisia e a falta de honestidade, Madalena convence os amigos - o bicheiro Ezequiel, o comerciante Patrício, a modista Margarida e outros -, a colaborar com a farsa para enganar a própria mãe:

Ezequiel - (Apresenta-se inteiramente transformado. Deixou a barba crescer, pois, diante dos últimos fatos, achou mais conveniente vender santos, medalhas, etc. É um autêntico vendedor de santos, como alguns que ainda percorrem as cidades do Nordeste. No momento em que se abre o pano, juntamente com Margarida, prepara o ambiente para as comemorações da noite: quermesse e novena. Margarida mete-se em um roupão à semelhança de hábito franciscano, e ajuda a pregar cordões de bandeirinhas de papel). Se lhe perguntarem porque está vestida assim, diga que é promessa.

Margarida - E se me perguntarem que graça alcancei?

Ezequiel – Invente uma! O importante é ajudarmos d. Madalena! E com isso vai-se apurando algum dinheiro, que gente besta aparece em todo lugar. Não viu como as noites têm sido animadas? (...)

Margarida – Seu Fortuna... (...)

Ezequiel – Quando vai aprender que agora só deve me chamar Ezequiel? Vendedor desanto; é da regra ter um nome da bíblia. (CAMPOS, 1999, p. 54).

E assim, a grande encenação armada por Madalena para enganar Dona Elvira ganha grandes proporções, chegando, inclusive, a chamar a atenção dos moradores do bairro e, ainda, da senhora Monitora e suas Assistentes Sociais, que acreditam, fielmente, que um milagre acontecera no Morro do Ouro; que a quenga, virou uma mulher de respeito; que o dono do bar, virou um homem de bem; que o bicheiro, virou um homem santo. Leiamos:

Monitora - (Ao entrar em cena avista Patrício com a tabuleta erguida; vê Madalena surgir à porta segurando em cada mão uma vela acesa. O Aleijado, de voz piedosa, ao vê-la, pede um auxílio: Pelos divinos olhos de Nossa Senhora. A Monitora pára perplexa. Entra-lhe pelos ouvidos a música religiosa da irradiadora). Não é possível! Meu Deus, se não é sonho, eu não estou no O Morro do Ouro! (As Assistentes entram também em cena). Por favor, se expliquem! (À Madalena) O que é isso?

Madalena - (Serena) As velas para o altar... para festejar o santo.

Monitora - (Indo a ela, tocando-a com os dedos). Você é você mesma? Na semana passada, quando estive aqui tudo era tão diferente. Ao chegar em casa tive que orar pela salvação das almas dos moradores do bairro. (Às Assistentes). Não foi exato? (...) (Entra, liderando um grupo de senhoras. Acompanha-se das assistentes). É milagre autêntico! (À meia voz). E se dizer que a mulher era uma dessas dodivanas que andam por aí sem pouso certo, Mas Deus, com a sua força prodigiosa penetrou-lhe o coração, bem fundo, fazendo-a repudiar a vida devassa.

Uma senhora - (Curiosa): Então, era assim? Vivia entregue ao peca- do? Que coisa horrível!

Monitora - Inteiramente devassa! Mas depois do que aconteceu, só vendo para crer. O próprio povo se meteu num escrúpulo de admirar! Não fala mais no passado. Está esquecido inteiramente. (Lembrando-se): Tabu! Perfeitamente. É um tabu da comunidade. (...) (Apontando

o sr. Patrícia que surge no boteco). É outro convertido. Vendia cachaça de alto teor alcoólico. Depois do que houve, mudou de negócio. (Dando ênfase). Vende agora os melhores refrescos, as mais apreciadas cambicas da cidade!

Uma senhora - É inacreditável! Deixar de vender cachaça para vender refrescos! (...).

Monitora - (Aproximando-se dele). Tire-me de uma dúvida, cavalheiro. O senhor já foi cambista?

Ezequiel - Fui, sim senhora! Mas graças a Deus estou regenerado! Vi que não devia estar levando diariamente os outros ao caminho do vício.

Monitora - (Exultante). Não lhes dizia! É assim que o homem abre o coração à virtude! (CAMPOS, 1999, p. 53-55)

A Monitora, bem como as suas Assistentes Sociais, são mulheres que representam a alta sociedade e os bons costumes; mulheres bem feitas, recatadas, do lar; mulheres exemplares que buscam fazer o bem ao próximo, mas, como podemos observar na obra de Campos, elas não passam de mulheres ricas, superiores aos mais necessitados e às gentes simples; mulheres de um falso moralismo social e religioso; mulheres que se dizem humildes e solidárias, tementes a Deus, mas, que na verdade, sentem nojo e desprezo dos mais pobres e desvalidos:

Monitora - (Vendo-a, com desprazer). Tudo como imaginava! O Morro do Ouro está precisando urgentemente de uma campanha moralizadora. É um centro de perdição. (Indo à moça). Como é seu nome?

Margarida - (Melosa) Margot!

Patrício - (Intrometendo-se para esclarecer). O nome dela é Margarida. É filha do motorista do caminhão do lixo.

Margarida - (Arrepiada à intervenção de Patrício). Margot, tem que ser Margot. É o meu nome de guerra.

Monitora - Quantos anos você tem, menina?

Margarida - Uns dezessete. Nem sei direito.

Monitora - Ocupa-se em alguma coisa?

Margarida - Não senhora. (puxa um cigarro para fumar. Seus gestos são displicentes). Não tenho tempo...

Monitora - (Irritada). Largue o cigarro! Na minha frente menor não fuma. E mesmo eu sou mais velha do que você. Mereço respeito. (Margarida, sem se alterar, acende o cigarro). Já lhe disse. Largue o cigarro! (Margarida puxa uma fumaçada e solta-a à cara da Monitora. Sai rindo em direção à casa de Madalena). Malcriada! É por isso que

está tudo mudado e os comunistas querem tomar conta do mundo. Que falta de compostura, de respeito ao próximo! (Irritadíssima). Mas não vai ficar assim não! Vamos fazer aqui campanha de moralização! Disciplinar vocês todos. Acabar com os excessos perniciosos.

Madalena - (À porta da sua casa). Pode-se saber que despropósito é um? (À Monitora). Onde a senhora pensa que está?

Monitora - (Horrorizada). Estamos em Sodoma! (Às Assistentes). Ligeiro, meninas. Vamos embora. É fugir quanto antes desse antro de perdição. (Vai saindo acompanhada das moças). (CAMPOS, 1999, p. 55-56).

Em “*A Rosa do Lagamar*” (1964)⁸, Eduardo Campos põe em cena as relações complexas existentes na comunidade cearense em sua gênese, como a exposição do duro e complexo convívio social entre os membros da nossa cidade, marcado pelas desigualdades sociais; da cultura local, fragilizada e quase inexistente; das relações de gênero; das desigualdades e “*status*” sociais. Rosa, personagem que intitula a dramaturgia, é uma mulher nordestina que, supostamente enfastiada com a vida medíocre no

⁸ No dia 5 de novembro de 1964 aconteceu a estreia de *A Rosa do Lagamar*. No elenco original estavam: Hiramisa Serra (papel título), Tereza Bithencourt, Haroldo Serra, Edinardo Brasil, Lourdinha Falcão, Tarcísio Gurgel, João Falcão, B. de Paiva, José Humberto Cavalcante e Antonieta Noronha, todos sob a direção de B. de Paiva. O cenário era assinado por J. Figueiredo. Rosa do Lagamar, em termos de público e mesmo de qualidade, repetiu o sucesso de *O Morro do Ouro*. Em Julho de 1966 a Comédia Cearense viajou para o Rio de Janeiro com *Rosa do Lagamar* apresentando-se no TEATRO NACIONAL DE COMÉDIA. O crítico Yan Michalski comentou: “Mais uma vez foi colocada, diante de nós, a cristalina, mas tão facilmente esquecida verdade. O teatro brasileiro não se restringe apenas a Rio e São Paulo”. A 14 de Outubro de 1975 a Comédia Cearense estréia a versão musical de *Rosa do Lagamar*; de drama realista passou a comédia musical numa versão de Haroldo Serra. Foi com esta nova roupagem que concorreu ao festival da FENATA (Federação Nacional de Teatro Amador) e no I Festival de Inverno de Campina Grande (1976), participou do Encontro de Teatro Nordestino, em Salvador e do Projeto Mambembão, (Brasília, Rio e São Paulo), em 1979. Em julho de 1995 foi montada por um grupo carioca no Teatro Henriqueta Briebe, na Tijuca. *Rosa do Lagamar* propiciou a atriz protagonista, Hiramisa Serra, indicação de melhor atriz (uma das cinco do primeiro trimestre de 1979) para o prêmio Mambembe do Serviço Nacional de Teatro. Excelente e insuperável no papel de Rosa, Hiramisa Serra inscreve seu nome entre as grandes atrizes do teatro cearense.

bairro do Lagamar⁹, envolta à miséria e à vulnerabilidade social, opta por abandonar o seu lar na favela e parte numa busca incessante de melhorias para a sua vida pessoal em um bairro nobre da sociedade fortalezense: o Aldeota¹⁰.

Contudo, o fato de maior importância nesta obra de Campos e, portanto, de maior interesse para o nosso trabalho, é a presente disputa entre pobres e ricos. Mesmo com a batalha diária para juntar dinheiro e construir uma “palhoça” na Aldeota, ter um pedaço de terreno livre e uma vida mais estável, Rosa não é bem-vinda para os seus futuros vizinhos, o casal Dr. Severiano e D. Julieta. Estes estão a fazer uma grandiosa construção ao lado da casa de Rosa, e, portanto, não suportam a ideia de ter uma “favelada” morando ao lado de sua mansão. Então passam a tentar “convencer” Rosa de vender o terreno e sua palhoça, haja vista que o casal deseja, como *socialite* que são, possuir um imenso jardim e uma piscina para fazer reuniões sociais com os amigos.

Vale salientar que o terreno onde reside a nossa protagonista está na ilegalidade. O terreno pertence, na verdade, à Prefeitura Municipal de Fortaleza. Esta informação é do conhecimento de Dr. Severiano que tenta, a todo custo, usar este argumento para convencer Rosa a vender sua propriedade, pois esta havia sido enganada por estelionatários; e a propriedade estava registrada em falsos documentos. Leiamos:

Rosa – (Admirada) Da prefeitura? Essa não! Eu tenho a escritura, doutor!

Severiano – Falsa! Pode verificá-la na calma. É falsa!

Rosa – Mas se vi as testemunhas assinarem! Tudo certo, como diz a lei, por cima dos selos.

⁹ A comunidade do Lagamar é um assentamento precário que margeia os dois lados de um trecho do rio Cocó, principal recurso hídrico da Bacia Metropolitana de Fortaleza. Ela está localizada entre bairros populares como São João do Tauape, Alto da Balança, Aerolândia e Pio XII, à margem da BR-106 no sentido oeste e da Av. Governador Raul Barbosa a leste, duas vias que dão acesso direito ao Aeroporto Internacional Pinto Martins e ao Estádio Castelão. (Mapas de Fortaleza).

¹⁰ Aldeota é um bairro nobre e histórico da cidade de Fortaleza, Ceará. O topônimo “aldeota” faz referência a aglomeração de índios que saíram das margens no Rio Ceará para a região da fonte do Riacho Pajeú (Aldeota). Está localizado na zona norte da cidade, tendo como limites a leste a rua Frei Mansueto e a Avenida Desembargador Colombo Sousa, a oeste a rua João Cordeiro, a norte a rua Pereira Filgueiras e a Avenida Dom Luís e ao sul as ruas Beni de Carvalho e Padre Valdivino. (Mapas de Fortaleza).

Severiano – A senhora caiu no “conto da casa”... Os malandros lhe venderam terreno da municipalidade. (CAMPOS, 1999, p. 90)

Como podemos perceber, a compra e venda de falsos imóveis já era questionada pelo autor em pleno os anos de 1960. Estas ações criminosas são corriqueiras em pleno ano de 2016. Isso demonstra que as leis brasileiras são frágeis, vulneráveis e que o estelionatário age de forma precisa com os ditames da legislação brasileira, fraldando aqueles que são tidos como honestos. Isso demonstra também que o Brasil de ontem nada se difere do Brasil de hoje:

Rosa – [...] Ainda existe lei no país (pausa) Você pensa que eu não tenho documentos? Quem me vendeu a casa passou a escritura... O papel está assinado por duas testemunhas e sobre selos... (...)

Emília – Sei lá! Está tudo mudado! Ouço o rádio dizer, o dia inteiro, que ninguém se entende mais no Brasil, que o Presidente...

Rosa – (Interrompendo-a) Isso é política! Sempre foi assim. (pausa) Olhe, faz tempo que eles querem acabar com o país, e o Brasil ah no duro, resistindo... (CAMPOS, 1999, p. 83 – 84)

À medida que o desenrolar do enredo da trama ocorre, outros acontecimentos complexos são apresentados ao público: Maria Galante, a filha de Rosa, no dia de seu casamento, é surpreendida pela invasão da polícia na “palhoça” de sua mãe. Esta havia sido acusada de roubar um vestido de noiva pertencente à dama de um deputado famoso: “**Beltrão** – (Dá um pulo e segura Maria Galante pelo braço) Não arrede o pé daí, que está presa! [...] A sua filha, d. Rosa, usando vestido alheio! Logo de quem! Da mulher do deputado!” (CAMPOS, 1999, p. 92). O ato da utilização do vestido alheio foi estimulado por Emília, a lavadeira e engomadeira de roupas do bairro, que mantinha o hábito de vestir as roupas de suas patroas enquanto não as devolvia. Diante desta inusitada circunstância, a imagem de Maria Galante é “desonrada”.

Ainda no desfecho da trama, a justiça local recebeu a denúncia de ocupação indevida de propriedade pública por parte de Rosa e requisi-tava ordem de despejo e demolição da construção local da protagonista. Rosa perturba-se, pois acreditava ser a real proprietária da propriedade em questão; não acreditava na ideia de ter sido ludibriada no por falsos

vendedores de imóveis. “**Oficial de Justiça** – A senhora já deve saber de tudo. (Pausa) Vim só comunicar-lhe que precisa abandonar a casa. Se recusar, será despejada”. (CAMPOS, 1999, p. 101), Rosa tenta refutar alegando não ter consciência do crime; que foi vítima por ser analfabeta e apela para o emocional do Oficial, mas logo é surpreendida com a seguinte resposta: “Não é problema meu. Eu sou um oficial de justiça.” (CAMPOS, 1999, p.102). Vale ressaltar que, o analfabetismo de Rosa muito contribuiu para este acontecimento, uma vez que os estelionatários, até hoje, e na maioria das vezes, atacam com maior frequência, pessoas com um nível de escolaridade mais baixo; atuam iludindo esse tipo de pessoas com falsas promessas e precinhos bem em conta, abaixo do preço de mercado; trabalham com pessoas que mal sabem assinar o nome.

Diante de tais circunstâncias, Rosa perde tudo o que construíra. Ela não queria mais ser aquela Rosa... a Rosa do Lagamar! Ela é despejada do lar e sua casa será demolida: “**Oficial de Justiça** – (Quase apoplético, retira-se da casa e do lado de fora acena para os soldados, que se aproximam) Vamos, comecem a retirar os móveis, tudo o que estiver dentro da casa”. (CAMPOS, 1999, p. 103). Maria Galante descobre que está grávida e que o noivo, na verdade, já era casado. Neste caso, o autor destaca a questão do assédio às meninas de boa família e os casos de bigamia, fato polêmico para a época em questão: os anos de 1960. A cena final mostra Rosa em frente à casa prestes a ser demolida, falando aos oficiais de justiça, que age impiedosamente: “Mas... os móveis... as coisas... não ficam? Responda! [...] (Encontra-se, trêmula, a um dos móveis, como se fosse ela mesma um pedaço de madeira, uma tábua, uma coisa, e não uma criatura humana)” (CAMPOS, 1999, p. 105).

Em *A Donzela Desprezada*¹¹, Eduardo Campos põe em cena uma questão extremamente polêmica: a mídia sensacionalista. O enredo da

¹¹ Escrito em 1964, o texto passou, segundo Costa (1999), trinta e um anos para ser encenado. No dia 13 de agosto de 1995, data em que se inaugurou, em Fortaleza, o Teatro do IBEU-CE, o Grupo Balaio trouxe à cena esse texto inédito de Eduardo Campos. Conforme Costa (1999), a estreia da peça “foi um triunfo!”. O elenco da peça era composto pelos seguintes atores: Kátia Camila, Martha Vasconcelos, Socorro de Carvalho, Leonardo Martins, Rodrigo de Freitas, Aurora Miranda Leão, Deugiolino Lucas, Jorge Rithie, Jota Arraes, Castro Segundo, Ivany Gomes, Augusto Abreu, Arnaldo Cerkas, Cícero Medeiros, Edvaldo Lira. Direção: Marcelo Costa. (COSTA, 1999, p. 18).

obra se passa num bairro periférico de Fortaleza, o Pirambu¹², bairro pobre e cheio de problemas, assim como o Lagamar e o Morro do Ouro. A trama, conta a história de Amélia, uma jovem donzela apaixonada pelo motorista do caminhão da entrega sistemática de gás, Edmundo. Esta acusa o jovem rapaz de tê-la seduzido e de tê-la desonrado dentro da boleia do caminhão da entrega sistemática de gás do bairro. Sob a guarda e os conselhos da mãe, Dona Valdelice, Amelinha vai até a delegacia e denuncia o suposto agressor/sedutor/desonrador de menores. O delegado, homem sensacionalista, ambicioso e desonesto, transforma a história da jovem Amelinha, num grande fato jornalístico: (ao Jornalista Benedito) “Uma rainha perdeu a honra no dia da coroação. Imagine! A rainha de quermesse do Pirambu... desencaminhada pelo motorista da entrega sistemática de gás...” (CAMPOS, 1999, p. 122). O suposto “estupro” ganha as páginas dos principais jornais de Fortaleza; Amelinha vira notícia e fica famosa no bairro: (Benedito coordenando a ação do fotógrafo e imaginando as fotos no jornal) (...) A primeira foto, à esquerda da página, é da infeliz Amelinha, retrato do álbum de recordações da família, quando pedia a Deus a graça de um bom esposo. (Pausa) À direita, o que vamos fazer agora, a infortunada moça desesperada está certa de que não chega mais aos pés do padre. (CAMPOS, 1999, p. 125).

A partir de então, tenta, a todo custo, tirar proveito da tal situação, ganhar muito dinheiro e ficar famosa de vez.

Entretanto, a vida de Edmundo fica bastante complexa e tumultuada. Contudo, mediante a tantos escândalos e um alto grau de comicidade e ironia, Amelinha tem um final inusitado: depois de ser usada pela mídia sensacionalista e pelo ambicioso delegado de polícia, entrega-se às suas reais fantasias e some com Edmundo; “Amelinha realiza o seu sonho freudiano de fazer amor num caminhão carregado de botijões de gás vazios”. (COSTA, 1999, p. 19). Ela deixa assim, tudo para trás, inclusive, a mãe, senhora supostamente honrada e bastante religiosa; zeladora da Igreja e dos

¹² O bairro do **Pirambu** é um bairro classe média e classe média-baixa e está localizado na área litorânea da zona oeste da cidade de Fortaleza - Ceará. A praia é sua maior extensão limítrofe. Alguns mapas, quando referem-se ao bairro, abrangem áreas que se localizam além dos limites configurados pela Prefeitura de Fortaleza, incorporando os bairros do Pirambu e Cristo Redentor, além de uma parte de outro bairro chamado Barra do Ceará. Isto ocorre porque esta área, no passado, era denominada de Grande Pirambu. (Mapas do Ceará).

bons costumes; uma mulher de fé e de plena justiça; também utilizada pela mídia sensacionalista. Segundo Marcelo Costa, *A Donzela Desprezada* é o “menos realista dos três textos. (...) prevalecem cenas curtas, telegráficas, cenas simultâneas, ritmo ágil”. (COSTA, 1999, p. 18).

Como bem vimos acima, a mídia sensacionalista na obra de Campos, torna-se, no contexto de *A Donzela Desprezada*, o tema principal do enredo. O ponto de partida, é o suposto estupro de Amelinha:

Amelinha - Chamem minha mãe, chamem! Chamem o padre! Avisem as filhas de Maria, aos membros da liga da decência social! Digam a todos que a rainha do partido azul da quermesse, que rendeu duzentos mil reais aos cofres da igreja, acaba de perder a honra. (...) (...) ele me apertava em seus braços fortes, sem mais querer me soltar. Meu Deus, era bom demais eu sofria. Eu me sentia tonta, desfalecida, principalmente pelo som infernal dos botijões... e por cima de tudo, eu tinha medo de morrer. (...) (...) Paramos em um lugar distante, como se diz mesmo? ...ermo...onde era? Onde? Ainda hoje me pergunto, sem resposta... nem sei direito. Mas sei que havia uma árvore muito frondosa, e tinha um rio largo, perto... e ...acho que havia também uma cabana. Um velho pescador estava sentado, longe, longe, numa pedra(...) (CAMPOS, 199, p. 111-127).

Induzida pela mãe, pelo Delegado e pelos demais policiais, e ainda, seduzida pela possibilidade de ficar famosa, virar notícia e sair nos jornais, Amelinha transforma a sua história num verdadeiro episódio dramático; tudo é engrandecido e fica sensacionalista:

Amelinha - (Ao Jornalista e ao Delegado. Enlevada, mais fantasiosa) Ele me apertava em seus braços fortes, sem mais querer me soltar. (Tom) Meu Deus, era bom... mas eu sofria. (Pausa) Eu me sentia tonta, desfalecida, principalmente pelo som infernal dos botijões... E por cima de tudo, eu tinha medo de morrer.

Benedito - (Animando-a) Mais, mais, vai para a primeira página.

Amelinha - Paramos num lugar distante, como se diz mesmo? ...ermo... (Pausa) Onde era? Onde? Ainda hoje me pergunto, sem resposta... (pausa) nem sei direito. Mas sei que havia uma árvore muito frondosa, e tinha um rio

largo, perto... e ... acho que havia também uma cabana. Um velho pescador estava sentado, longe, longe, numa pedra... (...) Como estavam todos muito distante, ninguém pôde me acudir. E eu vi que não podia resistir. (...)

Benedito - Vá contando, me agrada! É matéria de primeira página.

Amelinha - Por fim, rasgou. minha combinação de nylon... (...)

Delegado - Pelo que vejo a história é mesmo interessante. Vai fazer sucesso.

Benedito - Espere até amanhã...Vai ficar no cartaz umas duas semanas. O título da reportagem já desenhei na minha cabeça: para o entregador de gás a donzela honrada não passava de um botijão.. (...) (CAMPOS, 1999, p. 127-128).

Para a mídia sensacionalista, não interessa ou importa os fatos verídicos. Tudo deve ser aumentado. E assim, Amelinha sentia-se incentivada a mentir, inclusive, na frente do Edmundo, do Delegado, da mãe e dos Jornalistas. A imaginação da protagonista se amplia; a ambição de ficar famosa toma conta da cabeça de Amelinha. Campos denuncia assim, o falso moralismo, a falsa notícia jornalística, a mídia sensacionalista e a falta de compromisso para com a verdade dos fatos e a relação de má conduta e da falta de seriedade entre a mídia jornalística e alguns delegados de Fortaleza:

Delegado - (A Edmundo) Sua sorte, meu rapaz, agora depende dela. Repita o que me disse.

Edmundo - (principia a falar com indecisão, procurando achar as palavras) Amelinha, eu... queria que você compreendesse... Por favor conte ao Delegado o que em verdade se passou entre nós dois... Sei que você é direita... (Pausa) Fale.

Amelinha - (Em tom indefinido, como se na verdade vivesse outro personagem) Será que você já esqueceu? (..) Oh, Edmundo... Vocês, homens, esquecem tão ligeiro!

Edmundo - Mas, não esqueci nada! Lembro que você me chamou à sua casa. E me abraçava, me queria... E eu então não pude resistir.

Amelinha - Não, não. Edmundo! Você contou tudo diferente demais! E o caminhão? (...) Oh, ao menos hoje, não seja cínico! O caminhão, os botijões vazios! Vamos, não diga que não se lembra! Você me carregou, eu não queria...

Me convidou para ver os enfeites da boléia, e de repente, acionou o motor, partiu veloz. Ah. Foi quando eu gritei, gritei: Não faça isso. Edmundo! Pare! Pare! E você correndo, nem me deu atenção!

Edmundo - (Ao Delegado) Isso não! Menos verdade!

Amelinha - (prossegue, indiferente) E quando você se aproveitou de mim como bem entendeu, me trouxe... me trouxe de volta como um botijão vazio, e me largou diante da casa. Não cobrou nada. Mas o preço que paguei foi alto demais, Edmundo, alto demais!

Edmundo - (Indo a ela, segurando-a) Meu Deus! Isso não se passou! (Pausa) O que lhe deram a beber?! (Ao Delegado) Ela está louca! Perdeu o juízo... (À Valdelice) A senhora, por favor, desminta essa história de caminhão, de botijão... botijão vazio!!! (CAMPOS, 1999, p. 132-133).

Como bem ressalta Costa (1999), Amelinha não está agindo com boa fé. Na verdade, foi ela quem seduziu Edmundo e acabou por gerar toda esta situação constrangedora. Nesta obra, conforme Costa (1999, p. 19), “a mulher frágil tem papel ativo, rompe barreiras preconceitos. É ela quem toma a iniciativa”. Quando a mãe viúva saía para trabalhar na Igreja, “Edmundo vinha conversar com ela”. (Campos, 1999). Contudo, ela não deseja a destruição ou degradação moral total de Edmundo. Ela o deseja e sonha em casar com ele. No entanto, a oportunidade de ficar famosa, torna-lhe conta do juízo. Contudo, depois de ser usada e abusada pela mídia, Amelinha cai no esquecimento, e assim é tratada pelo jornalista:

Amelinha - (Metendo-se) Menos verdade. A Lô era infeliz mas amava a vida!

Benedito - (Brusco, afasta a moça) Por caridade, criatura! Dê o fora! Você é notícia velha, é de ontem! Volte pra casa! (...)

Valdelice - (Encarando-os) E minha filha?! Que vão dizer dela depois? Por acaso será uma qualquer? (pausa.) Não é hora de abandoná-la!

Benedito - (Atira uma cédula à mulher) Veja se dá para contentar-se! A senhora parece querer aplicar o golpe da moça desonrada!

Valdelice - Não, o senhor se engana! Não é dinheiro que interessa...

Benedito - (Mais compreensivo) Está bem. E agora me desculpe. Mas entenda. A vez da sua filha já passou.

Infelizmente é assim. Há sempre um novo fato que empurra o de ontem para longe... (...) (CAMPOS, 1999, p -138-141).

Esquecida e humilhada, Amelinha, diante de tal situação, começa a cair na realidade e a se encontrar consigo mesma, com aquela menina de 17 anos que ama e deseja casar-se com Edmundo; com aquela menina simples e verdadeira. Dona Valdelice, mãe da nossa protagonista, ainda tenta inventar uma nova história: uma falsa gravidez. Os jornalistas logo se animam; imaginam um novo título para a nova história bombástica de Amelinha: “Grave revelação da Donzela Desprezada: ESTOU GRÁVIDA DE DOIS MESES!”. (CAMPOS, 1999, p. 142). No entanto, Amelinha dá fim as suas inverdades e as inverdades da mãe; corre para os braços do seu grande amor, deixando assim, todos para trás:

Valdelice - (A Edmundo) Você botou tudo a perder! Ia ser o maior sucesso! (pausa) E agora? Até meu emprego perdi...

Amelinha - (Agarrada a Edmundo) Não me largo mais de você. (Refletindo, em outro tom) Como são terríveis os maus vizinhos, os maus jornalistas, os maus delegados...

Edmundo - (Com a mão nos lábios da moça, fazendo-a calar-se) Lembra-se daquela história do caminhão do gás, carregado de botijões vazios, que você contou?

Amelinha - Eu inventei, Edmundo! Você não me levou a lugar nenhum! (pausa, como se lamentasse) Eu sempre o desejei tanto! Era amor, amor! (...)

Edmundo - Sei, é irreal a história, mas o caminhão existe. Está aí fora, esperando por nós. (Vai com ela até a extremidade do palco, ao fundo, onde se imagine esteja a rua) Antes de recolher o carro, vim ver você. Queria saber até onde aguentava ir... (CAMPOS, 1999, p. 144).

Diante da realidade a sua volta, Amelinha rende-se ao suposto amor de Edmundo. Ele a perdoa e ambos se encaminham para um final feliz. Neste momento do texto, Eduardo Campos ressalta as fraquezas humanas e torna os seus personagens mais humanizados, fato que não permite ao público odiá-los, como bem destaca Costa (1999). Além da mídia sensacionalista destacada pelo autor neste texto, outros temas também afloraram na dramaturgia do autor, dentre eles, a questão da prostituição e a violência contra menores; questões religiosas e morais, como a dedicação

de Dona Valdelice à Igreja e à sociedade, com o seu falso moralismo; questões sociais, como o alcoolismo, a condição da mulher na sociedade, a violência sexual contra a mulher; a corrupção dentro das delegacias de polícia etc. São temas que polemizam e, ao mesmo tempo, provocam uma comicidade no enredo da obra.

Segundo B. de Paiva (1964), em um breve artigo publicado na Revista da Comédia Cearense, n. 1., Eduardo Campos abre a sua imaginação para a criação do que poderíamos chamar de dramas da cidade, revelando assim, “os personagens do subúrbio”, bem como a “estranha e necessária moldura que acompanha o progresso das grandes cidades”. (CAMPOS, 1999, p. 177). A autenticidade de seu teatro e de seu talento, conforme aponta Marcelo Costa (1999), é algo inquestionável e “coisa nunca contestada” na dramaturgia cearense e nacional. *O Morro do Ouro, A Rosa do Lagamar e A Donzela Desprezada* são obras que melhor representam os dramas vividos pelas gentes simples da periferia de Fortaleza. Estas obras apresentam personagens tipos que, de modo enobrecedor, mexeram com a cabeça do público da época em que foram encenadas pela primeira vez. Ainda conforme Costa (1999), “nesta trilogia, além do autor dramático, o jornalista, o repórter, o contista e principalmente o folclorista, que existem em Eduardo Campos, se juntam para pintar um rico mural da cidade de Fortaleza. Um precioso painel dos subúrbios de Fortaleza”. (COSTA, 1999, p. 20).

Referências

CAFEZEIRO, Edwaldo. GADELHA, Carmem. **História do teatro brasileiro**: de Anchieta a Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: EDUERJ: FUNARTE, 1996.

CAMPOS, Eduardo. **Teatro completo**. Volume 1. Fortaleza: Edições UFC, 1999.

_____. **Teatro completo**. Volume 2. Fortaleza: Edições UFC, 1999.

DANTAS FILHO, João. **Homens nordestinos em cena: relações/tensões de masculinidades em *As Velhas***, de Lourdes Ramalho. Paraíba: Marca de Fantasia, 2016.

DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. 1ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

GARCIA, Silvana. **Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político**. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

LIMA, Francisco Wellington Rodrigues. **A Representação do diabo no teatro vicentino e seus aspectos residuais no teatro quinhentista do Padre José de Anchieta e no contemporâneo de Ariano Suassuna**. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, Ceará, 2010.

RIPELLINO, Angelo Maria. **Maiakóvski e o teatro de vanguarda**. 1ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 1971.

ROSENFELD, Anatol. **A arte do teatro: Aulas de Anatol Rosenfeld (1968)**. 1ª Ed. São Paulo: Publifolha, 2009.

DA REALIDADE À FICÇÃO: O CRIME PASSIONAL DE DONA GUIDINHA DO POÇO

Avanúzia Ferreira Matias
Janicleide Vidal Maia

Introdução

O romance *Dona Guidinha do Poço* permaneceu no anonimato durante muitos anos, uma vez que sua escrita do romance foi iniciada por volta de 1891 e somente em 1951, após a morte do seu autor, a obra foi editada e publicada.

A história é ambientada em Quixeramobim, lugar onde Oliveira Paiva se deparou com a história verídica de uma mulher que mandara assassinar seu marido. A partir desse relato, o autor escreve o romance *Dona Guidinha do Poço*, no qual narra um crime passional, que, conforme Bezerra (2006), trata-se de uma temática transgressora para os padrões da época. A inovação do romance se deve também ao fato de trazer para a cena central a figura feminina, que substitui a imagem romântica do sertanejo pela imagem de uma mulher bravia e voluntariosa (BEZERRA, 2006).

De acordo com Bosi (1994), a vivacidade do contexto cultural da seca e do cangaço permitiram virem à luz alguns romances regionais, dentre os quais se destaca o romance *Dona Guidinha do poço*, de Oliveira Paiva.

É interessante compreender o romance como um documento histórico pelo qual se faz o registro de costumes, da cultura e do comportamento das pessoas em determinada época, ao mesmo tempo em que nos ajuda a entender e a manter a memória da sociedade. *Dona Guidinha do poço* é uma relevante fonte de informação para retratar a vida na zona rural, lugar onde os grandes proprietários de terras (coronéis) eram considerados figuras públicas, com grande influência na região e, muitas vezes, temidos pelos mais humildes. Evidenciam-se, por meio da obra, os traços ideológicos que permitem ao leitor fazer uma leitura reflexiva dos fatos e da realidade nela retratados.

Autor, vida e obra

Manuel de Oliveira Paiva nasceu em Fortaleza, mas viveu boa parte de sua vida no Rio de Janeiro, onde faleceu com apenas 31 anos de idade no ano de 1892. Na juventude, frequentou o Seminário Episcopal e seguiu a carreira militar, embora por pouco tempo, uma vez que problemas de saúde o fizeram abandoná-la.

Em relação à sua vida literária, podemos destacar a criação da Revista *A cruzada*, em que Oliveira Paiva publicou seu primeiro folhetim, intitulado *Tal filha, tal esposa* (1882). O autor publicou, ainda, versos e pequenas composições.

Oliveira Paiva também seguiu carreira jornalística no jornal *Liberador*, no qual também publicou boa parte de sua produção literária, incluindo o romance *A afilhada* (1889).

Em 1886, Oliveira Paiva participou da fundação do Clube Literário na capital cearense. Ele também colaborou, com crônicas e contos, com a revista literária *A Quinzena*.

Em síntese, a produção literária de Oliveira Paiva reúne as seguintes obras:

Folhetos:

Zabelinha ou *A tacha maldita* (1883), *Vinte e cinco de março* (1884)

Folhetins:

Tal filha, tal esposa (1882), *Dois túmulos* (1884), *A afilhada* (1889)

Obras póstumas:

Dona Guidinha do Poço (1952), *A Afilhada* – edição em livro (1961), *Contos* – publicados pela Academia Cearense de Letras (1976)

Numa época em que assistia-se ao declínio do Nordeste, destacaram-se na literatura cearense os autores Domingos Olímpio, Rodolfo Teófilo, Antônio Sales e Oliveira Paiva, que é considerado por Alfredo Bosi o melhor escritor do grupo. Segundo Bosi (1994, p. 196), Oliveira Paiva se destacou por ser um “prosador terso, que sabia descrever e narrar com mão certa e intervir no momento azado com talhos irônicos de inteligência fina e crítica”.

Dona Guidinha do Poço: a imbricação entre o real e o ficcional

Escrito num contexto social em que as irregularidades das chuvas marcavam o cenário do sertão nordestino, e o Ceará colonial apresentava a escassez de uma agricultura abundante, o livro *Dona Guidinha do Poço* retrata esse estágio de tensão entre a sociedade cearense e as questões climáticas que marcavam a natureza do semiárido.

Bezerra (2006) caracteriza a obra como sendo um romance “fora do lugar”, por considerar que a narrativa transita entre o Naturalismo e o Regionalismo. Já Alfredo Bosi, ao abordar este trabalho literário, se refere a ele como um romance naturalista de inspiração regionalista.

Desse modo, de inspiração regional e fisionomia literária bem marcada, de acordo com Pordeus (2004, p. 13), o romance, revela essa imbricação entre o real e o ficcional. Para o crítico “de todo não era o tema versado obra ficcionista, mas história romanceada de um triste fato, há cem anos, ocorrido naquele município, assim como de Quixeramobim eram ainda as principais personagens de que se serviu o autor”.

Ademais, Bezerra (2006) cita Gustavo Barroso, que, no artigo *A verdadeira Dona Guidinha do Poço*, publicado na Revista O Cruzeiro em 1956, estabelece relações dialógicas entre o romance e a história real de Marica Lessa – rica fazendeira da cidade de Quixeramobim, presa pelo assassinato do marido –, conforme transcrição dos três primeiros parágrafos do referido artigo:

Na última década do século passado, entre os tipos populares da cidade de Fortaleza, capital do Ceará, minha terra natal, andava uma velha desgrehada, farrapenta e suja, que a molecada perseguia com chufas, a que ela replicava com os piores impropérios deste mundo. Vi-a muitas vezes na minha meninice, ruas abaixo e acima, carregando uma sacola cheia de trapos, enfurecida, quando os garotos gritavam:

– Olha a mulher que matou o marido! A gente adulta chamava-lhe a Velha Lessa. Tinha terminado de cumprir sua pena na cadeia pública e andava assim de léu em léu, sem teto e sem destino, como um resto de naufrágio açoitado pelo mar. Sua figura acurvada e encanecida me impressionava, mas naquele descuidoso tempo, longe estava eu de supor que contemplava na mendiga semitrôpega a figura central duma tragédia real e dum romance destinado a certa

celebridade literária. O romance é o de Manoel de Oliveira Paiva, escritor cearense nascido em 1861 e falecido em 1892, seminarista, cadete, abolicionista, jornalista e funcionário público: “Dona Guidinha do Poço”. Essa obra de ficção teve duas edições póstumas, a 1ª na “Revista Brasileira” do Rio de Janeiro, em 1899, a 2ª mais recente, logrando grande êxito e pondo em foco a personalidade esquecida do romancista da terra de José de Alencar (...). O que até recentemente se não sabia sobre esse livro notável é que não passa de uma história romanceada com a maior fidelidade possível aos elementos humanos, sociais e paisagísticos da realidade. O romance narra simplesmente, com nomes e topônimos diversos, o crime cometido pela Velha Lessa, a mulher que matou o marido, da molecada fortalezense de há mais de meio século. Fez essa identificação interessantíssima com exaustiva documentação na imprensa da capital do Ceará o ilustre historiador Ismael Pordeus, sem favor, um dos maiores pesquisadores dos arquivos e documentários da terra do sol.

Confirmando o dialogismo entre o literário e o real, em 1963, Ismael Pordeus, renomado historiador cearense, publica o livro *À margem de Dona Guidinha do Poço*, valioso documento histórico no qual atesta ser o romance de Oliveira Paiva baseado em fatos reais desencadeados nas circunstâncias de um crime passional ocorrido na cidade de Quixeramobim, no Ceará.

Seguindo a lógica de Bakhtin (1992, p. 109), a verdade não é encontrada diretamente no meio, entre a tese e a antítese, ela “manifesta uma idêntica recusa tanto da tese como da antítese e constitui uma síntese dialética”. De acordo com o autor, não há enunciação pura, o que há de fato é uma interação entre o que já foi enunciado e o que está sendo enunciado. Nessa perspectiva, não basta compreender uma enunciação, tampouco afirmar que ela é um ato subjetivo. É preciso compreender que qualquer enunciação mantém um diálogo com outras enunciações, de outros enunciadores. Portanto, o dialogismo é o princípio constitutivo da obra, é a condição para dar sentido ao enunciado.

Barros (1994, p. 3) afirma que “a persuasão e a interpretação envolvem sistemas de valores, do enunciador e do enunciatário, que, como afirma Bakhtin, participam da construção dialógica do sentido”. Nos fatos narrados por Oliveira Paiva em *Dona Guidinha do poço* essa concepção é

extremamente utilizada, pela representatividade de fatos reais sob a perspectiva literária. Devemos entender os acontecimentos narrados como um mecanismo de exposição de eventos que evidenciam manifestação de poder, meio pelo qual uma emblemática família dona de grande propriedade rural atesta seu prestígio econômico e social. No mesmo contexto, dá-se ao leitor a possibilidade de refletir acerca de seus valores e dos valores do enunciador com o propósito de construir o sentido dialógico do assunto de forma que prevaleça a racionalidade.

De acordo com algumas reflexões de Bakhtin sobre o pensamento, a consciência individual é construída a partir da interação, por isso o universo cultural também terá grande influência para essa construção, pois, dialogicamente, através da elaboração de enunciados e fazendo-se ouvir em diferentes contextos, a comunicação certamente proporcionará aos interlocutores a composição de relações que confirmarão ou questionarão o já dito e possibilitarão acrescentar o ainda não dito, pois se trata de um conjunto de fatores que constrói a cultura e a história social como um grande e infinito diálogo.

Para Fiorin (2008, p. 27), a teoria de Bakhtin leva em conta as vozes sociais e as vozes individuais, o que possibilita que as relações dialógicas sejam examinadas sob o olhar filosófico, político, estético, econômico, mas também como fenômeno da fala cotidiana. Contudo, os conceitos de social e de individual não são simples nem estanques, pois as pessoas quase sempre opinam socialmente. Por outro lado, “os enunciados não se dirigem tão somente a um destinatário imediato, mas também a um superdestinatário cuja compreensão responsiva, vista sempre como correta, é determinante da produção discursiva”.

Sendo assim, o que nos interessa na ideia de dialogicidade é a possibilidade de interpretar os enunciados de acordo com as relações que eles têm uns com os outros, estando em contato direto ou não, estando separados pelo tempo, pelo espaço, pela cultura etc.

O dialogismo entre o crime passionnal de Marica Lessa e Dona Guidinha

De acordo com Pordeus (2004), Maria Francisca de Paula Lessa, também conhecida por Marica Lessa ou Marica de Abreu, era uma mulher rica e da alta sociedade, filha de um dos mais importantes fazendeiros de Quixeramobim daqueles tempos.

Marica Lessa planejou o assassinato do próprio marido, Coronel Domingos d'Abreu e Vasconcelos, homem pacato e bem-sucedido que se tornou conhecido nos sertões de Quixeramobim após ter se casado com a filha do Capitão-mor José dos Santos Lessa.

O Coronel Abreu morreu em sua própria casa, localizada no coração da cidade. A autoria do assassinato é atribuída a um escravo seu, conhecido por Carumbé, que realizou o crime a mando da própria esposa, Marica Lessa, no dia 20 de setembro de 1853.

Coronel Abreu era natural de Pernambuco. O casamento com Marica Lessa ou Marica de Abreu o transformou em um rico fazendeiro no Ceará, admirado e respeitado por todos os moradores da cercania. Quando percebeu uma estranha relação entre sua esposa e seu sobrinho, Senhorinho Antônio da Silva Pereira, tratou de deixar a fazenda e passou a morar na Vila de Campo Maior de Quixeramobim. Essa atitude foi provocada pelos fortes indícios de que sua mulher estava tendo uma relação amorosa com Senhorinho.

Mesmo morando na Vila, o coronel Abreu sentia que estava em perigo, uma vez que conhecia o gênio de sua esposa e sabia que ela guardava rancor e, por essa razão, seria capaz de mandar assassiná-lo. Por isso viajou para Fortaleza, onde pediu garantias de vida às autoridades, de quem obteve ajuda para custodiar seus passos em Quixeramobim.

Quando retornou à Vila, passou a ser seguido de perto por um dos soldados ali destacados. Mesmo assim, poucos dias depois de seu regresso à região, foi apunhalado pelas costas em sua própria casa, e o autor do delito foi seu afilhado e agregado, conhecido pela alcunha de Curumbé, que, minutos antes havia chegado lá e solicitado a bênção do padrinho.

Uma velha escrava gritou por socorro. Rapidamente veio o vigário da Freguesia, que “retirou a arma homicida ainda cravada no ombro

esquerdo da vítima, ouvindo, então, esta mencionar, algumas vezes, o nome do seu assassino. (PORDEUS, 2004, p. 43).

Ao ser preso, o assassino foi levado à presença das autoridades locais, para quem confessou o crime com desembaraço e cinismo; narrou sua perversa ação, acrescentando ter agido a mando da sua madrinha, Marica de Abreu, esposa do coronel Abreu.

Após a prisão e confissão do assassino, o delegado dirigiu-se à fazenda Canafístula, onde residia a mulher do coronel. Marica de Abreu duvidava que pudesse ser presa, pois acreditava que seu dinheiro, sua influência e sua prepotência a fariam se livrar da prisão. A acusada achava que as pessoas fariam com ela o mesmo que faziam com seu pai, Capitão-mor José dos Santos Lessa. Quando ele dava ordens, o povo cumpria, devido ao alto cargo que exercia na Vila.

De acordo com registros locais, Marica de Abreu teria sido condenada a 30 anos de prisão e teria vivido os últimos anos de sua vida na mais extrema miséria, contando com a solidariedade das pessoas pelas ruas de Fortaleza.

No romance de Oliveira Paiva, Dona Margarida Reginaldo de Oliveira era a primeira neta do imigrante português Reginaldo Venceslau de Oliveira. A ela coube como herança a fazenda Poço da Moita, localizada na ribeira do Curimataú, afluente do Jaguaribe.

Dona Margarida, conhecida como Guidinha ou Guida, casou-se com o Major Joaquim Damião de Barros, natural de Pernambuco, um homem pacífico e tranquilo. De acordo com a trama, Dona Guidinha planejou a morte do marido porque estava apaixonada pelo sobrinho dele, Luís Secundino de Sousa Barros.

Desconfiado de que a mulher estava envolvida com seu sobrinho, o Major Quimquim (assim era chamado) resolve colocá-lo para fora da fazenda e entregá-lo à polícia. Depois que foi expulso da fazenda, Secundino desapareceu e ficou apenas na lembrança de Guidinha. Rancorosa, ela contratou um assassino da região para matar o marido, mas o homem desistiu de última hora e, sem alternativa, ela pediu para Naiú (filho de um empregado e seu afilhado) para efetivar o serviço.

Naiú foi até à Vila, lugar onde o padrinho estava morando e, em um momento de distração deste, cravou-lhe um punhal no pescoço. Foi o vigário quem retirou o punhal do pescoço do major.

Assim que Naiú foi preso, admitiu o crime e revelou o nome da mandante. Guidinha, detida, foi conduzida à prisão sob as vaias da multidão. Nestas circunstâncias, perdeu a confiança de toda a população da vila, porém, mesmo presa, continuou demonstrando todo o seu jeito superior, sua aura pomposa, como se não fosse ficar ali por muito tempo. Isso se devia ao fato de ela ter uma forte imagem matriarcal e poderosa, vista em toda a trama.

Uma obra de profundidade psicológica e sociológica, Dona Guidinha do Poço apresenta relações de poder que ocorrem em um tempo e em um espaço determinados. A personagem principal tem a função de apresentar características reais de uma mulher que não aceitou a submissão e isso provocou uma desaprovação por parte da sociedade da época, tendo em vista que o povo, influenciado por uma cultura preconceituosa e desigual, apoiava um único perfil feminino a ser seguido, o qual exigia da mulher docilidade, submissão e pureza.

O crime recebeu maior repercussão porque foi cometido por uma mulher. A impressão que se tem é que se o marido tivesse matado a esposa, seria menos agressivo do que a mulher mandar matar o esposo. Os jornais da época noticiaram o acontecimento em tom de condenação, transformando o crime da “mulher que mandou matar o marido” em um escândalo apavorante, mesmo em uma província marcada pelo cotidiano de assassinatos e espancamentos.

De acordo com Braga Júnior (2014, p. 181), Dona Guidinha do Poço é uma anti-heroína, e sua história, ao mesmo tempo que choca a sociedade de sua época, traz suas marcas de valores desejados e comportamentos esperados.

A sexualidade, o gênero feminino e as relações de poder evidenciados em *Dona Guidinha do Poço*

Segundo Giddens (1993), ao longo dos séculos, os homens têm sido considerados como o gênero que necessita de variedade sexual para a sua saúde física. Antes de casar, era aceitável seu envolvimento sexual com algumas mulheres. Após o matrimônio, o relacionamento duplo era um fenômeno real e, em certa medida, compreensível. Entretanto, um único ato de adultério por parte da esposa, segundo Stone (1990, p. 7), era “uma violação imperdoável da lei da propriedade e da ideia de descendência hereditária”. A descoberta de tal ato ocasionava consequências severas para a mulher, com fins punitivos. Contrariamente, em relação aos maridos, esta era “uma fraqueza lamentável, mas compreensível” (STONE, 1990, p. 7).

Segundo Stearns (2010), durante o período de colonização, era comum que os colonizadores tivessem filhos ilegítimos com as nativas. Isso ajudou a difundir a incidência de sexo fora do casamento, com impactos culturais em toda a América Latina, incluindo, é claro, o Brasil. Como o modelo de família era tipicamente patriarcal, ao homem era dado o direito de trair e ser perdoado, uma vez que detinha o poder econômico e garantia o sustento da família. A mulher não, esta jamais seria perdoada, era necessário que ela pagasse o preço da traição, algo muito sórdido para uma dona de casa.

De acordo com Giddens (1993), no século XIX, estudos sobre o sexo desencadearam discussões sobre as relações de poder. Uma delas dizia respeito às mulheres. No mesmo instante em que a sexualidade feminina é reconhecida, imediatamente, é também reprimida, pois consideram-na uma patologia da histeria.

Foucault (1987) menciona que a sexualidade no período vitoriano (período da história da Inglaterra em que a rainha Vitória I governou – entre 1837 e 1901) era um segredo, porém um segredo aberto, discutido de forma incessante em vários textos e em diversas fontes médicas. Mas seria um grande erro acreditar que o sexo era amplamente representado, analisado ou avaliado em fontes acessíveis à massa do público. O aprisionamento da sexualidade às áreas técnicas de discussão era uma estratégia

para censurar o fato. Tal censura atingia sensivelmente mais as mulheres do que os homens. Muitas jovens casavam-se sem antes ter nenhum contato com o noivo, inclusive sem ter qualquer conhecimento sobre sexo, exceto o de que este era um ato relacionado aos impulsos dos homens, portanto, deveriam ser suportados.

A cultura sexual, os valores e as crenças aplicados à sexualidade modificam os comportamentos afetivos que, por sua vez, desencadeiam a predisposição para o adultério, dependendo do tipo de relação e das condições sociais.

No caso de Dona Guidinha, a traição representou a materialidade da mudança no comportamento sexual da mulher da sociedade ocidental após a primeira revolução sexual, como uma reação aos ditames do período vitoriano.

Para Braga Júnior (2014), o conflito decorrente do autoritarismo de Guida em oposição à amabilidade do marido, elemento visível na obra de Oliveira Paiva, fortaleceram as transgressões dos papéis do homem e da mulher. Segundo o autor, outro traço na personalidade de Guida que recebe a atenção de Oliveira Paiva é a sexualidade. Em uma das passagens é evidente a pulsão sexual da personagem:

Os mancebos, que freqüentavam a casa, freqüentavam-na sem dúvida por causa da moça, por via de ser ela muito de liberalidades [liberdades], muito amiga de agradar, não poupando nem mesmo as pequenas carícias que uma donzela senhora de si pode conceder sem prejuízo da sua física inteireza. (PAIVA, 1952, p.21).

Na descrição atribuída à Guidinha, consta que ela era feia e sem atrativos físicos, porém isso não impedia que os homens cedessem às suas vontades. No romance, o vigário descreve essa atração dos homens pela moça como alguma forma de feitiçaria, ao que Oliveira Paiva, acrescenta: “Margarida era muitíssimo do seu sexo, mas das que são pouco femininas, pouco mulheres, pouco damas, e muito fêmeas. Mas aquilo tinha artes do Capioto” (PAIVA, 1952, p.21). Esta é a prova de que Dona Guidinha

sempre foi transgressora, uma mulher firme, decidida, encorajada por ela mesma a buscar sua satisfação sexual.

Animalizando a conduta de Guida frente ao que se esperava dela, Oliveira Paiva deixa claro sua preocupação em criticar aquela que transgredia. Esse comportamento do autor reforça o ideal “positivo” de feminilidade que se espera de uma mulher.

Considerações finais

Em *Dona Guidinha do Poço* as formas discursivas se engendram de modo a revelar uma paisagem sertaneja menos subjetiva, na qual o contexto sócio-econômico e político são revelados por meio de abordagens que abrangem as relações de poder subjacentes ao matrimônio.

Pelo enredo, percebe-se que existem certos padrões a seguir, e alguns comportamentos são extremamente renegados à figura feminina, a exemplo da libertinagem, da sexualidade, da traição. Por esse comportamento transgressor, Guidinha pagou um preço caro, pois ficou sendo a única responsável pelo assassinato do marido. Além de perder a altivez diante da população da região, perdeu também seus bens e sua sanidade, e terminou seus dias na miséria e no abandono.

E assim, de forma inesperada, encerra-se a trajetória de uma mulher que foi transgressora por seus comportamentos, por seus amores, e que foi punida por ter se desviado do padrão de comportamento feminino esperado. Para a sociedade da época (e porque não também as das épocas posteriores) a maior das transgressões foi, sem dúvida, provocar a morte do marido. Guidinha carregou, por isso, em si, até o fim de seus dias, a mácula de ter infringido as estruturas discursivas referentes ao papel do homem e da mulher.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi. São Paulo: Hucutec, 1992.

BARROS, Diana P. de. Dialogismo, Polifonia e Enunciação. In BARROS, D. P. de. e FIORIN, J. L. (orgs.). **Dialogismo, polifonia e intertextualidade**: Em torno de Bakhtin. São Paulo: Edusp, 1994.

Bosi, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. Editora Cultrix, São Paulo, 1994.

Literatura brasileira II. Disponível em:

<http://literaturabrasileiraii.blogspot.com.br/2007/09/d-guidinha-do-posso-oliveira-paiva.html> Acesso em: 27/04/2017.

BRAGA JÚNIOR, Walter de C. Entre história e literatura: revisitando dona guidinha do poço. **Revista Ártemis**, Vol. XVIII nº 1; jul-dez, 2014. pp. 172-183.

BEZERRA, Marta Célia Feitosa. **Dona Guidinha**: o poço dos desejos. Universidade Federal da Paraíba. Dissertação. João Pessoa, 2006.

FIORIN, José L. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2008.

FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade II**. O uso dos prazeres. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade**: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

PAIVA, Manuel de Oliveira. **Dona Guidinha do Poço**. São Paulo: Edições Saraiva, 1952.

PORDEUS, Ismael. **À margem de Dona Guidinha do Poço**: história romanceada – história documentada. Edição fac-similar (1963). Fortaleza. Museu do Ceará, 2004.

STEARNS, Peter N. **História da sexualidade**. Trad. Renato Marques. São Paulo: Contexto, 2010.

STONE, Lawrence. **The road to divorce, England 1530-1987**. Oxford: Oxford University Press, 1990.

AIRTON MONTE: O HOMEM E A OBRA SOB O PRISMA DA CRIAÇÃO LITERÁRIA

Cintya Kelly Barroso Oliveira
Francisca Solange Mendes da Rocha

“Que importa nós, escritores, escrevermos sempre a mesma coisa, diria Kafka. O que muda é o jeito de se arrumar as palavras, de ordenar as fugidias emoções”
(Airton Monte. *O poeta naturista*)

“Eu não sou um. Sou tantos quanto meu coração suporta.”

Antonio Airton Machado Monte veio ao mundo a 16 de maio de 1949, numa madrugada de temporal, entre raios e trovões, no Solar dos Montes, localizado no bairro do Benfica. Porque nasceu com cordão umbilical enlaçando o pescoço feito uma forca, recebeu o Antonio em seu nome para que não corresse o risco de morrer afogado, superstição antiga. Na rua D. Jerônimo nasceu e cresceu, passando a maior parte de sua existência no bairro, com o qual mantinha uma relação quase fraternal. Mesmo quando saiu do Benfica, continuou em suas cercanias: Gentilândia, Otávio Bonfim e Parque Araxá.

Airton Monte foi alfabetizado em casa por sua avó paterna D. Maroca, concluindo o curso primário no Grupo Escolar Roçolfo Teófilo. Recebeu educação marista no Colégio Cearense Sagrado Coração, onde fez o ginásial e as suas primeiras incursões literárias através do Grêmio Estudantil José de Alencar, que à época era responsável pela edição da revista **Verdes Mares**. No Colegial, o então estudante do Colégio Padre Champagnat, ao mesmo tempo em que se preparava para o vestibular, participava do **Clube dos Poetas Cearenses**, cuja direção ficava a cargo de Carneiro Portela. Em 1970, ingressa na Universidade Federal do Ceará no curso de Farmácia, abandonado no ano seguinte quando passou para Medicina no vestibular da mesma instituição, especializando-se em Psiquiatria.

O engajamento no Grupo de Estudos de Psiquiatria e Psicanálise e o estágio nos diversos hospitais psiquiátricos de Fortaleza, – dentre eles o conhecido Mira y Lopes – além do atendimento psiquiátrico no Projeto Acadêmico Pacatuba, ajudaram a ganhar experiência na área. Depois de formado, Dr. Airton trabalhou durante alguns anos na Secretaria de Saúde do Estado do Ceará, atendendo no Hospital de Saúde Mental de Messejana, mas devido à sua desenvoltura com as letras, foi posteriormente transferido para a Assessoria de Comunicação da mesma Secretaria.

Airton Monte não era um, era muitos, um “monte”: médico psiquiatra de formação, jornalista, cronista, comentarista de rádio, redator de programas de TV, letrista, teatrólogo e essencialmente poeta e contista. Sua vida acadêmica foi movimentada, não só pelos compromissos que o curso de Medicina lhe exigia, mas também porque o futuro médico psiquiatra já se descobrira escritor. Tendo se enveredado também pelo lado musical, no final da década de 1970 dividiu a autoria de várias músicas com amigos, tais como Antonio Luiz Macedo, Paulo Gurgel Carlos da Silva, Antonio José Mendes Fortes e Chico Barreto.

Como literato, efetivamente, iniciou-se publicando contos na revista **Etc.**, editada por Ângela Linhares, Paulo Linhares e Cartaxo de Arruda Jr.. Por seu caráter editorial irreverente e revolucionário, a revista foi duramente censurada e obrigada a fechar as portas no terceiro número. Ainda na década de 1970, Airton Monte passou a ser colaborador de **O Saco**, revista criada por Nilto Maciel, Manoel Raposo Coelho, José Jackson Coelho Sampaio e Carlos Emílio Barreto Correia Lima. Assim como a **Etc.**, **O Saco** também foi alvo de intensa censura do regime militar.

Airton Monte foi, junto com Rogaciano Leite Filho, um dos fundadores do grupo literário **Siriará**, movimento cuja repercussão se deu em 1979. Teve vida curta e deixou como legado a **Revista Siriará**, o **Manifesto Siriará**, o recital **Essa história de poesia** e a publicação de livros de alguns autores pela Editora Moderna. O grupo cresceu muito numericamente e parece não ter se preocupado com a criação de um perfil ideológico de seus participantes. Para Macedo (2001), esse foi o motivo pelo qual o **Siriará** não deixou uma contribuição que fosse considerada significativa como movimento de renovação estética e literária.

No final da década de 1970, Airton Monte publicou o livro de contos **O grande pânico** (1979), seguido de **Homem Não Chora** (1981) e **Alba Sanguínea** (1983), **Os Bailarinos** (2010) e **Queda de Braço**, uma antologia do conto marginal. Participou de algumas coletâneas, como **Os Novos Poetas do Ceará III**, **Antologia da Nova Poesia Cearense**, **Verdeversos** e **10 Contistas Cearenses**. O livro de crônicas escolhidas **Moça com Flor na Boca** foi lançado em 2005 e posteriormente selecionado para integrar a lista de livros do vestibular da UFC. Airton Monte também escreveu o livro de poesias **Memórias de Botequim** (1980), prefaciado pelo médico e escritor Paulo Gurgel e **Rogaciano Leite Filho** (2002), lançado pelas Edições Demócrito Rocha.

Na década de 1980, fez parte do encarte **Pixote**, suplemento multi-temático do **JD**, o **Jornal do Dorian**. Era um tabloide do tipo do **Pasquim** – mas sem a repercussão deste – editado por Neno Cavalcante e Gervásio de Paula. Nele Airton escrevia contos, poesia e ficção, tudo na base da colaboração. Segundo o próprio autor, o **Pixote** foi seu grande aprendizado, pela obrigação de fazer um texto toda semana, o que o ajudou no seu trabalho como cronista.

Airton escreveu crônicas para o **Jornal O Povo** durante quase vinte anos substituindo Rogaciano Leite Filho, falecido em 1992. À época, vários autores se revezaram para substituir Rogaciano na coluna que ele escrevia no jornal. Cada um era responsável por um dia da semana e Airton ficou com o sábado. Depois de seis meses, ele se tornou o único escritor e sua crônica passou a ser diária.

Airton Monte faleceu em Fortaleza em 2012, vítima de um câncer no fígado, deixando órfãos os leitores contumazes de suas crônicas diárias. Quase três anos após sua morte, as Edições Demócrito Rocha lançaram o livro **A primeira esquina**, que reúne 42 crônicas do autor publicadas entre 2003 e 2012 no caderno “Vida e Arte” do jornal **O Povo**.

Os motivos da crônica de Airton Monte

Airton Monte se declarava o ateu mais fajuto que existia, pois era devoto de São Francisco de Assis e carregava consigo um escapulário do santo. Ele admirava “Chiquinho”, como carinhosamente o chamava,

porque considerava Francisco o ser mais revolucionário e cristão que existiu, perfeito para mediar a sua relação com o “homem lá de cima”, como Airton mesmo afirmava. Em uma de suas últimas crônicas, intitulada *Feitio de oração*, diz que em vários momentos o seu ateísmo vacila “como a Torre de Pisa no meio de um terremoto, balança, balança, balança, mas não cai de todo”¹³.

Assim como os pacientes de um psiquiatra não podem ter pudores ao conversar com seu médico, Airton Monte também não os tinha ao escrever seus textos, falando verdadeiramente o que pensava a respeito de qualquer assunto, por mais polêmico que fosse e muitas vezes se deixava transparecer em seus escritos, numa espécie de autobiografia. Na crônica *A imprescindível*, Airton Monte confessa ser dependente das figuras femininas, pois diz que desde menino fora “cercado por mulheres, primogênito, filho do primeiro amor ou do primeiro descuido, tornei-me um inútil irreparável, um doméstico trambolho” (MONTE, 2005, p. 11-12), que de coisas práticas nada sabia, nem mesmo dar nó em gravatas ou trocar lâmpadas, ações quem estão relacionadas ao universo masculino.

As mulheres, a boêmia, os bares por ele frequentados, a cidade onde nasceu e cresceu, são temas recorrentes em suas crônicas. Era em suas incursões pela cidade que buscava inspiração diária, no vai e vem das pessoas e em fatos comuns transformados com ironia e humor sutis em crônicas que eram escritas à mão e passadas a limpo em sua sambada máquina de escrever, depois de um dia de trabalho. Na crônica *A voz das emoções*, o autor diz maltratar as teclas de sua *Underwood*, catando a voz das emoções mais ocultas, emoções estas que perpassavam a alma do cronista; pois para ele, um escritor, por mais que tente esconder-se por trás de metáforas e personagens, sempre está presente com seus mais íntimos segredos naquilo que escreve.

Airton Monte sabia como mostrar a Fortaleza que ele amava em suas crônicas. A cidade aparece travestida de mulher, e Fortaleza é mulher – “Loura Desposada do Sol, que nem loura é, mas morena jambo feito Iracema” – afirma ele. A cidade que abriga o mar, os bares, as mulheres é

¹³ <http://www20.opovo.com.br/app/colunas/airtonmonte/2012/08/07/noticiasairtonmonte,2893804/feitio-de-oracao.shtml>. Acesso em 09/05/2017.

também a cidade que abriga seus sonhos e que ele ama, assim como ama a mulher que escolheu para esposa, sem as quais ele não saberia viver. “Adeus, adeus, só o nome ficou/ Adeus praia de Iracema /Praia dos amores que o mar carregou...” A música de Luiz Assunção retrata o sentimento do cronista em relação a um de seus bairros favoritos. Em uma entrevista para o jornal **O Povo**, ele afirma que

A Praia de Iracema morreu. Eu tive de aprender a conviver com essa Fortaleza. Uma cidade em que vivo com medo, medo por mim, por meus filhos; uma cidade em que não posso me arriscar muito e ir numa esquina, a caminhar pela cidade, coisa que adorava fazer. De dez anos pra cá, passei a viver nessa Fortaleza que ensandeceu, enselvageceu, onde nós perdemos aquilo que era a democracia da gentileza, a democracia do lirismo. Hoje não somos mais próximos, nós somos ilhas. Ilhas de solidão, de desconfiança (MONTE, 2007, s/p).

Esse sentimento de que a cidade lhe é desconhecida, ou mesmo alheia a seus moradores, acaba influenciando o autor, quando a solidão da vida urbana aparece em seus textos. Muitas crônicas têm o próprio Airton como protagonista, visto ora como personagem ou como uma reflexão sobre o ato de escrever, num diálogo metalinguístico com seus leitores. Em *A casa cheia de palavras*, o cronista tece comentários acerca da falta de assunto, da impassividade diante de uma folha em branco. Já em *Licença poética* observa que escrever trata-se fundamentalmente de brincar, mesmo sendo, algumas vezes, um jogo perigoso e arriscado, que pode levar à perda da paz.

Airton Monte dizia que não era modelo para ninguém, pois não tinha cuidado com sua saúde, como se pode comprovar em uma entrevista para as Páginas Azuis do jornal **O Povo**:

Não vou a médico, não sei a quantas vai meu colesterol, minha glicemia. A única coisa que me incomoda, fisicamente, de vez em quando, é a asma, que o cigarrinho corrige, não tem problema. Eu bebo do mesmo jeito que bebia quando era jovem. Como as mesmas coisas que comia. Eu quero ficar velho. Se puder até ver meus netos crescerem eu queria.

Agora, do meu jeito. Não me interessa viver uma vida sem poder sair, sem poder fazer as coisas de que gosto. De clínico geral eu tenho pavor porque você entra lá saudável e sai doente (risos). Tenho muitos amigos médicos, sou da máfia, mas reconheço que não sou exemplo pra ninguém. Se alguém quer viver muito, não siga meu exemplo. Comigo está dando certo. Estou praticamente com 58 anos, com corpo de bailarino espanhol e um fígado de 20 que nunca me deu problema (MONTE, 2007, s/p).

Em *Declaração de Princípios* o autor assume esse seu lado avesso a cuidados com a saúde. Atribui seu desleixo à profissão, sugerindo que médicos são invulneráveis. A possibilidade de ter seus prazeres limitados o impede de consultar um colega médico a fim de ter ciência de seu estado geral de saúde. Enumera seus hábitos gastronômicos e boêmios dos quais não se sente capaz de abrir mão e evidencia uma irracionalidade teimosamente consciente que toma conta de seu ser, de forma controversa, até paradoxal. O usufruto imediatista da existência não tem preço, mesmo que lhe custe o contato com os seus. “Claro que amo a vida, quero viver o maior tempo que me for possível, seria bom ver os netos crescerem, mas só se for do meu jeito. Nasci hedonista, quero morrer hedonista, o resto não importa muito” (MONTE, 2005, p. 92).

Infelizmente Airton não era invulnerável, talvez o seu hedonismo tenha lhe custado uma existência mais curta. Não viu seus netos crescerem, mas viveu intensamente os prazeres que a vida pode lhe proporcionar.

Considerações sobre o ato de escrever

Escrever demanda talento, imaginação e capacidade de lidar com as palavras e de criar personagens à moda do real. Essa atividade é vista sob vários aspectos pelas pessoas em geral e também pelos próprios escritores. Alguns grandes nomes da literatura mundial expressaram as suas impressões sobre o ato de escrever literariamente, a exemplo de Hemingway, Proust, Kafka, Fernando Pessoa, Clarice Lispector e tantos outros. Hemingway, por exemplo, defendia que terminada a leitura de um livro, sentimos que o enredo do objeto lido passa a nos pertencer sob forma do bem e o mal, resultando em êxtase, remorso e mágoa. Para ele, conseguir dar essa

sensação às pessoas é o que afiança um bom escritor (HEMINGWAY, 1934, s/p.). Já Clarice Lispector declarava que era preciso tentar escrever sempre, não esperar um momento melhor porque este simplesmente não vinha. Para ela, vocação é diferente de talento, na medida em que “pode-se ter vocação e não ter talento, isto é, pode-se ser chamado e não saber como ir” (LISPECTOR, 1999, p. 439).

No caso de Airton Monte, as considerações sobre o ato de escrever aparecem em variadas crônicas, como é o caso de *Licença poética; A casa cheia de palavras; O desertor da poesia e Auroras dentro de mim*. O autor declarava que escrever é um ato solitário e não uma arte coletiva. Sobre seu processo criativo, o amigo Carlos Augusto Viana, em texto sobre o escritor, explica:

Airton Monte é dos bons moços, que acha “frescura” essa lenga-lenga de escritor reclamar do ato de escrever. “Escritor tem mania de sacralizar o que escreve, dizer que é doloroso...”, resmunga. É que Airton é de outro naipe de escritores e cronistas, que adoram escrever, mesmo que o tema seja bizarro e triste, quanto as mazelas brasileiras estampadas nos olhos das crianças que perambulam entre esquinas e sinais de trânsito. Aliás, são essas, as mazelas, o que mais toca o cronista (VIANA, 2005, s/p.).

Questionado em entrevista sobre o ofício poético ser proveniente de inspiração ou de trabalho com a linguagem, o escritor cearense explica:

O texto de ficção eu não tenho nenhum prazo para entregar. Então, é uma coisa que eu vou maturando, posso passar três anos refazendo, cortando. Já a crônica é diária. E é um gênero literário (...) a crônica, eu tenho que entregar o texto. (...) Apesar de toda essa anarquia, eu sou muito profissional nas coisas. Então, eu tenho que chegar e escrever. Em termos de inspiração, os textos que você escreve ou saem de parto natural, quando você escreve um conto em dois minutos, ou saem de parto a fórceps, quando você tem que dar uma forçada. E tem dia que só sai na porrada, só vai na cesariana (MONTE, 2007, s/p.).

Para o autor, os textos mais pessoais, escritos sob forte emoção, esses saem em decorrência de inspiração, embora, até mesmo nesses, a

demanda peça cuidados. Em algumas de suas crônicas o cearense se volta para o próprio ato de escrever, questiona o processo de sua criação e declara seu apreço por brincar com as palavras, como em *Licença poética*:

Sim, escrever trata-se fundamentalmente de brincar, embora muitas vezes seja um jogo perigoso, arriscado, que pode nos levar à paz dos precipícios, à bem-aventurança dos infernos que em nós mesmos residem, silenciosos e ocultos sob a pele das palavras ainda não escritas. Por outro lado, num outro texto – “O mar é mulher” – se mostra angustiado por não ter sobre o que escrever. Além de considerações sobre o ato de escrever, em suas crônicas estão presentes questões sobre o “ser poeta”, como ocorre em “O desertor da poesia” (MONTE, 2005, p. 23).

A metalinguagem ou o ato criativo de expressar-se a respeito da própria escrita geralmente é associada a textos ditos modernistas de Mário de Andrade e Oswald de Andrade, considerados à época um procedimento experimental. Barthes (2003) nomeia esse processo de reflexão do autor sobre a obra que escreve de metaliteratura:

Durante séculos nossos escritores não imaginavam que fosse possível considerar a literatura (a própria palavra é recente) como uma linguagem, submetida, como qualquer outra linguagem, à distinção lógica: a literatura nunca refletia sobre si mesma (às vezes sobre suas figuras, mas nunca sobre seu ser), nunca se dividia em objeto ao mesmo tempo olhante e olhado; em suma, ela falava, mas não se falava. Mais tarde, provavelmente com os primeiros abalos da boa consciência burguesa, a literatura começou a sentir-se dupla: ao mesmo tempo objeto e olhar sobre esse objeto, fala e fala dessa fala, literatura-objeto e metaliteratura (BARTHES, 2003. p. 27-28).

A crônica *Licença poética* é inteiramente metalinguística. Nela, o autor declara-se satisfeito pelo escrever desacorrentado do relógio, dos prazos do editor e livre da falta de assunto e do cansaço, assim como destaca o seu modo de brincar com as palavras. Para ele, escrever é um jogo por meio do qual tenta descobrir o desconhecido na busca da possibilidade de nomeá-lo e entendê-lo, comparando ainda sua escritura a uma mania ou uma forma de entretenimento. Por outro lado, Monte reafirma

que escrever não é trabalhoso, ainda que tenha compromissos profissionais provenientes desse ato. Um outro viés de comparação envereda por aproximar a potência criadora da escrita à sexual, transitando para a reflexão sobre o envolvimento amoroso:

Hoje, não sei por que razão mágica ou dádiva de volúveis musas magnificamente posso escrever e fazer amor até mais tarde como se nada mais me importasse. O papel em branco, reluzente dentro da noite, como o corpo ainda não possuído da mulher que você ama desesperadamente ou da paixão circunstancial que se faz preciso doidamente desfrutar antes que a vida acabe subitamente (MONTE, 2005, p.24).

Para o autor, o prazer de escrever só finda com a falta de liberdade, proveniente das obrigações e ressalta a necessidade da escrita natural com condições livres para sua produção. Afirmo que sua ação de escrever é ritualística e ininteligível: “Apenas me vem uma ideia, um fato, uma imagem, um estalo de juízo e pronto. Sento à máquina de escrever como se fosse a coisa mais natural do mundo” (MONTE, 2005, p.24). A figura do autor é vazia de sacralidade, já que para ele os escritores são indivíduos comuns e destituídos de poder para mudar o mundo. A licença poética que intitula o texto refere-se à essa ilusão de que os escritores são indivíduos capazes de modificar a realidade.

A casa cheia de palavras é uma crônica relativa à solidão do narrador, como tantas outras, mesclando a vida pessoal e o ofício de escrever. Ocorre um relato comparativo entre o escritor no momento da escrita solitária e o que antecede o prazer físico. É uma construção metafórica entre a folha de papel em branco prestes a ser escrita e o corpo nu de mulher o qual o escritor está próximo de possuir, sendo essa mesma imagem também recorrente na crônica *Licença poética*. Num outro momento de *A casa cheia de palavras*, à medida em que teoriza sobre sua escritura, nega o interesse por especulações especificamente teóricas a respeito do ato de escrever. Se acaso escrever é vocação inevitável, de outro lado ele confessa escrever por estar submetido à sobrevivência.

Respondi entediado que isso carecia de importância, importante mesmo era escrever. Teorizar sobre o ato de

escrever não é comigo, nunca foi. Simplesmente, escrevo porque não posso deixar de escrever e para faturar mais uns trocados e garantir o aluguel e a cervejinha das crianças (MONTE, 2005, p. 82).

Em *O desertor da poesia* há uma enumeração de artigos que gerem a constituição de sua vida pessoal. Ali estão arrolados todos os comportamentos e visões de mundo a que se propõe converter. Em outras palavras, é uma lista de 16 artigos irrevogáveis, sob a forma de um texto jurídico, de promessas pessoais a serem cumpridas. É possível perceber, por meio desse texto irônico, sua aversão à composição literária descuidada, à obediência aos bons costumes, às virtudes do “bom-mocismo”, à sisudez dos homens compenetrados e ao moralismo sem medida. O “desertor da poesia” a que o autor se refere consiste na impossibilidade de se produzir poesia quando se leva uma vida longe dos vícios e dos excessos da boemia. Para ele, no fim das contas, uma vida desregrada e entregue aos excessos é o que produz a boa literatura.

Na crônica *Auroras dentro de mim* o autor confessa que compor “é um mal necessário que os poetas contraem ao nascerem. Escrever um poema é feito um grito mudo no meio da noite e que nem grito é, mas puro medo” (MONTE, 2005, p. 97). Airton Monte depõe que as pessoas andam apavoradas com o contágio das emoções alheias e se trancam com medo das palavras. No fim dessa crônica o autor anuncia o lugar que encontra a matéria-prima de seu ofício: “Eu quero mais é ver as coisas do mundo, saber das coisas, pois de onde se espera que nasça um poema, meu amigo? De onde se espera que nasça vida, senão da vida? (MONTE, 2005, p. 97).

Considerações finais

A crônica monteana varia sobre os mesmos tons e temas: descreve seu amor saudosista por uma Fortaleza que já não existe mais, pelos bares boêmios dos encontros entre amigos, pelas mulheres à beira-mar. A solidão do escritor também é contada, colocando-se como um ser deslocado que escreve em busca de completar-se e que, ao mesmo tempo, necessita estar sozinho para que possa produzir artisticamente. Em meio a isso, seu texto também opta pela metalinguagem ao falar de seu interesse sobre o

ofício de escrever. Do mesmo modo, sua temática permeia a libido e o erotismo, o culto à marginalidade e a crítica ao sistema político e socioeconômico. Airton Monte foi um cidadão literário que produziu sobre sua terra, suas mulheres e seus excessos.

Referências

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CAMPELO, Kilpatrick. “A heterodoxia como matriz temática na cronística de Airton Monte (II)”. **Revista Philologus**, Ano 15, Nº 44. Rio de Janeiro: CiFEFiL, maio/ago.2009.

HEMINGWAY, Ernest. “Escrito de um Velho Jornalista”. In: **Esquire**, 1934.

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MACEDO, Dimas. **Literatura e Escritores Cearenses: Crítica imperfeita**. Imprensa Universitária: Fortaleza 2001.

MONTE, Airton. “Duas doses de memória”, in: **O Povo**. 2007. Disponível em: <http://www20.opovo.com.br/app/opovo/paginasazuis/2007/01/07/noticiasjornalpaginasazuis,660413/duas-doses-de-memoria.shtml>. Acesso em 09/05/2017.

_____. **Moça com flor na boca**. Fortaleza: Edições UFC, 2005.

VIANA, Carlos Augusto. “Crônica para o cantador de sua aldeia”. In: **Cultura – Diário do Nordeste**, 2005.

WILLIAM
1814-1882

SERTÃO, UM “MEIO” DENSO E QUENTE PARA AS CRIANÇAS: O SENTIMENTO INFANTIL NO CONTO O PATO DE LILICO, DE CAIO PORFÍRIO CARNEIRO

Elayne Castro Correia

Introdução

A obra *Trapiá* (2008), do escritor cearense Caio Porfírio de Castro Carneiro (1928), é uma coletânea composta de 12 contos que retratam a vida sertaneja desempenhada por diversos ofícios, arreios, tropeiros, vaqueiros, coronéis, velhos solitários. Conforme o descrito, percebemos que *Trapiá* não é um livro infantil nem tematiza as crianças em si. Todavia, fora o primeiro conto, Como nasceu Trapiá – considerado uma espécie de conto-prefácio –, percebemos marcas infantis na obra. Em O pato do Lilico, nosso *corpus*, O gavião, O padrinho e Candeias, a criança é protagonista. Nos outros contos, mesmo que não seja protagonista ou que não desempenhe papel de destaque, a criança aparece e funciona como peça essencial para o desfecho ou desenrolar de muitos deles.

Apesar de todos esses indícios infantis na obra, não se encontrou estudo específico quanto às crianças literárias de *Trapiá*. Os trabalhos de Cyro de Mattos (2006; 2007)¹ e Cristina Ramos (2005)², a exemplo, tratam de características do conto porfiriano, do painel sertanejo encontrado na obra e da formação intelectual do autor, respectivamente. Por conseguinte, a partir daí, surgiu o interesse de contribuir de forma consistente para um estudo sobre, com o título *Infância sertaneja: imagens infantis nos contos de Trapiá, de Caio Porfírio Carneiro* (2014)³.

¹ MATTOS, Cyro de. *Os Contos Comoventes de “Trapiá”*, 2006. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/cmattos18.html/>. Acesso em 04/05/2017; MATTOS, Cyro de. *Trapiá, de Caio Porfírio Carneiro*, 2007. Disponível em: <http://www.passeiweb.com/estudos/livros/trapia/>. Acesso em 04/05/2017.

² RAMOS, Cristina de Vasconcelos. *Caio Porfírio: a formação intelectual e literária do contista cearense*. 2005, Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2005.

³ CORREIA, Elayne Castro. *Infância sertaneja: imagens infantis nos contos de Trapiá, de Caio Porfírio Carneiro*. 2014, Monografia (Graduação em Letras) – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2014.

A literatura do livro de Caio, caracterizada como regionalista, tem como elemento norteador o sertão, símbolo que congrega em uma só palavra espaços, valores, culturas, pessoas, dentre outros. O trabalho referido analisou, por meio dos contos de *Trapiá*, como a extensão da aridez da vida sertaneja se configura tendo um infante ao centro, em vista de que a obra literária que contém identidade sertaneja é propiciadora para o surgimento de olhares infantis diversificados. As marcas do sertão, sejam físicas, sejam simbólicas, afetam diretamente a perspectiva em que a criança se insere. O presente artigo, por conseguinte, apresenta-se como um recorte do trabalho monográfico *Infância sertaneja: imagens infantis nos contos de Trapiá*, de Caio Porfírio Carneiro (2014) a partir da análise do conto O pato de Lilico.

Em o Pato do Lilico, Lilico, menino do interior sertanejo, presença do mel ao fel, do amor ao desprezo, da compreensão à incompreensão. A ludicidade infantil é capaz de propiciar momentos abstração à criança, como a brincadeira com um cavalo feito de tala de carnaúba; de encanto e ingenuidade, como ficar ludibriado diante de um pato de brinquedo que parecia um pato de verdade, pois Lilico nunca tinha visto um. No entanto, essa ludicidade das crianças só é reconhecida quando sentida, quando enxergada, o que não é o caso do conto de Caio Porfírio. O reconhecimento do sentimento infantil em O pato de Lilico não é enxergado porque é rasteiro, superficial, assim como a própria noção de família. Isso nos leva a tecer relações com a teoria basilar de Philippe Ariès de que não havia sentimento infantil nas famílias europeias da Idade Média por conta das crianças crescerem num ‘meio’ denso e quente. No conto, essa teoria parece ter peso duplo: o meio não simbólico, físico, do sertão, transforma-se no meio simbólico, capaz de propiciar imagens diversificadas da infância.

Caio, o eterno menino de *Trapiá*

“Nasci numa boa casa, propriedade do meu pai, na Rua 24 de Maio, lado da sombra, entre as ruas Clarindo de Queiróz e Meton de Alencar, às 11 horas da manhã, na Fortaleza pacata de 1928” (CARNEIRO, 1998, p.15). Evocamos as memórias de Caio Porfírio de Castro Carneiro em *Contagem Progressiva* (1998) para ilustrar os seus primeiros registros em

vida na pacata Fortaleza. Contudo, muito jovem, em 1955, deixou a cidade para alçar voos em São Paulo. Lá, trabalhou em uma imobiliária do irmão, foi redator em programas de rádio até encarregar-se do setor interior da Editora Clube do Livro Ltda, onde passou vinte anos (CARNEIRO, 1998, p.163).

Apesar de estar sitiado no Sudeste, Caio Porfírio jamais esqueceu seu Nordeste. A forma de reencontrar o sertão que vivenciou em infância seria por meio da memória literária. Foi aí que o jovem literato escreveu diversos contos sobre o sertão nordestino. Ainda iniciante, o autor não conseguiu adesão de nenhuma editora para publicá-los, e a saída encontrada foi participar de alguns concursos literários. Com grande êxito, ganhou sete prêmios de sete contos, respectivamente. Em 1961⁴, enfim, publica sua obra de estréia, *Trapiá*, coletânea dos contos premiados e outros inéditos.

A publicação de *Trapiá* abriu as portas para a vida literária do autor. Hoje, Caio Porfírio, com os seus 89 anos, conta com uma fortuna de mais de 30 livros publicados, entre contos, novelas, romances, crônicas, livros infantis. *O Sal da Terra* (1965) e *O menino e o Agreste* (1969) são algumas das obras mais conhecidas e reconhecidas. Apenas a título de ilustração, com *Os meninos e o agreste* (1969), o autor conquistou o prêmio Afonso Arinos.

As crianças estão em toda parte

No livro *História Social da Criança e da Família* (2012), Philippe Ariès angariou registros históricos que pudessem sustentar a tese de que não havia *sentimento de infância* na Idade Média. Esse sentimento, para ele, não significava um desprezo da sociedade à criança, mas uma ausência da consciência da particularidade infantil, eliminando, dessa forma, a oportunidade para se fazer a distinção dos adultos das crianças. Essa distinção podia ser identificada por meio de diversos aspectos (trajes, jogos, brincadeiras, músicas, danças, peças, assuntos sexuais). De par com as ideias do autor, somente depois da Idade Média, principalmente com instituição da escola e com a consciência do sentido de família, legitimada

⁴ A edição que utilizamos de *Trapiá* neste artigo é a 5ª, de 2008, editada pelas Edições UFC.

pelo julgamento de moralistas, de educadores e de religiosos, a criança passou a ocupar um lugar de destaque entre os adultos.

Antes, não havia consciência do sentimento de infância, pois a própria família não era enxergada como uma instituição sentimental. A sociabilidade externa daquela época era mais forte que a sociabilidade interna, entre paredes, caseira: “na rua, nos campos, no exterior, em público, no meio de uma coletividade numerosa – era aí que se tendia a situar naturalmente os acontecimentos ou as pessoas que desejava retratar” (ARIÈS, 2012, p. 190). A partir do século XVIII, um “movimento visceral”, desencadeado principalmente pelas pressões dos moralistas, destruiu relações entre senhores e criados, amigos e clientes, em favor de um aconchego paternal e maternal aos filhos (ARIÈS, 2012). Propiciou que os pais se preocupassem com a educação dos seus filhos, brotando, processualmente, um sentimento de infância, particularidade que necessita de afeto e diferenciação dos adultos.

Mary Del Priore, na introdução do livro *História das Crianças no Brasil* (2010), justifica que a tese defendida por Ariès não se sustenta em território brasileiro pelo tardiamiento que rondou e ainda ronda o país em consideração aos países europeus. A descoberta em 1500 e a colonização em 1530 já prenunciavam o distanciamento daquilo que, na França, poderia já estar no auge.

Em primeiro lugar, entre nós, tanto a escolarização quanto a emergência da vida privada chegaram com grande atraso. Comparado aos países ocidentais onde o capitalismo instalou-se no alvorecer da Idade Moderna, o Brasil, país pobre, apoiado inicialmente no antigo sistema colonial e, posteriormente, numa tardia industrialização, não deixou muito espaço para que tais questões florescessem. Sem a presença de um sistema econômico que exigisse a adequação física e mental dos indivíduos a esta nova realidade, não foram implementados os instrumentos que permitiram a adaptação a este novo cenário. (DEL PRIORE, 2010, p. 10)

Aqui, a necessidade da especialização escolar e, conseqüentemente, da atenção dos pais ficaram em segundo plano para a exacerbação da agricultura exigida pelo antigo sistema colonial. Se pousarmos no sertão,

nosso foco, perceberemos que os questionamentos de Del Priore fazem ainda mais sentido. Um caso exemplar é o que acontece com o incompreendido Lilico, personagem principal do conto *O pato do Lilico*, a ser analisado mais a frente. No entanto, Del Priore reconhece que a contribuição de Ariès, apesar de não ser aplicável *ipsis litteris* em terreno brasileiro, é condição favorável para que o(a) pesquisador(a) brasileiro(a) possa suscitar a sua própria contribuição às crianças brasileiras.

No sertão brasileiro, em especial, encontramos relações com a tese do historiador. Segundo ele, as crianças europeias até a Idade Média cresceram “num ‘meio’ denso e quente” (ARIÈS, 2012, p. X, grifo do autor). O meio denso e quente do qual ele falava se referia à sociabilidade das famílias fora de suas casas, a deixar as crianças também imersas no meio, sem cuidados, sem atenção. Transportando essa ideia para o sertão nordestino de *Trapiá*, nos idos da seca do setenta e sete (CARNEIRO, 2008, p.7), encontramos esse meio denso e quente simbólico e próximo do que Ariès apontou, mas também encontramos um meio físico, sentido.

Podemos dizer que o meio denso e quente do sertão em *Trapiá* provoca a ausência do sentimento de infantil? Essa e outras perguntas serão respondidas ao longo da análise do conto *O pato de Lilico*, na tentativa de seguir a recomendação de Del Priore, e de também suscitar um estudo particular sobre o sentimento infantil no sertão. Teremos como apoio as ideias de Ariès, contudo, sem a imposição arbitrária. Mapearemos, antes, as condições específicas do espaço, pois acreditamos que o sertão, símbolo geográfico, histórico, social e, principalmente, cultural, pode ser gestor de instâncias infantis diversificadas via literatura.

Cafundós do sertão

Antes de tudo: que sertão é esse que encontramos no livro, em especial no conto? Cafundós. Caio Porfírio utilizou esse termo ao caracterizar espacialmente uma vila distante, “no rumo dos cafundós do sertão” (CARNEIRO, 2008, p. 7), e assim também reutilizamos esse termo para resumir o que por muito tempo ficou enraizado quando se tratava da palavra sertão. A história do sertão é marcada essencialmente por polaridades: terra distante do litoral x terra próxima do litoral; lugar inabitado x lugar

habitado etc. Essas polaridades só foram construídas por conta do olhar estrangeiro ao se deparar com localidades que não condiziam com a sua, como nos diz Ivone Barbosa (2000, p. 33): “o espaço sertão foi construído a partir de experiências concretas dos homens” e “os sentidos do sertão são o amálgama de experiências históricas variadas, muitas vezes e quase sempre ambíguas, contraditórias e antagônicas”.

Para a autora, o sertão seria, portanto, não só uma realidade empírica, a noção primeira, mas uma realidade advinda das experiências humanas, que torna o sertão uma categoria simbólica/cultural/imaginária. Resgatar os passos que configuraram o espaço sertão nos níveis geográfico, espacial e político, mas também simbólico, cultural e imaginário, seria buscar as experiências que deram substancialidade ao caminho sertão (BARBOSA, 2000). Conforme essa visão, as experiências sociais seriam possibilidades espaciais, pois, na medida em que possibilitam um percurso, um novo espaço é socializado e passível também de ser sertão.

Para concretizar essa percepção, Ivone Cordeiro inicialmente traz a distinção espaço/lugar de Michel de Certeau, contido em *A invenção do Cotidiano: artes de fazer* (1998) para, depois, dar prosseguimento a problematização acerca da construção da imagem do sertão. Para Certeau, *lugar* revela rigidez, fixação em um determinado território, ao passo que o *espaço* seria delimitado ou marcado conforme os contornos humanos, sociais. Ivone Barbosa ainda inclui a classificação de espaço de Bachelard (*apud* BARBOSA, 2000, p. 34): “O espaço compreendido pela imaginação não pode ficar sendo o espaço indiferente abandonado à medida e reflexão do geômetra. É vivido. E é vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação”, que enfatiza o espaço revelado pela imaginação e declara que, apesar de não ser vivido em sua realidade, é vivido por conta das parcialidades da imaginação.

A palavra sertão que, inicialmente, era utilizada para designar um lugar ausente de marcas humanas converteu-se em espaço, marcado essencialmente pela presença humana, instável e movente num percurso direcional. Dessa forma, o sertão não só se configurou enquanto categoria espacial reveladora de presença humana, mas também categoria imaginativa, em que o imaginário atua, no plano abstrato literário, como um

espaço, pois também porta marcas subjetivas através de práticas sociais, o que se permitiu, assim por dizer, surgir esse símbolo do sertão, que inicialmente comportou lugares e agora comporta também espaços reais, pode, por fim, ser um imaginário sertanejo. O sertão é, com base nessas associações, uma “categoria de sentido espacial, de pensamento social e cultural” (BARBOSA, 2000, p. 35).

A visão de sertão que Ivone Barbosa propõe, baseada nos postulados de Certeau e de Bachelard, se aproxima da visão de sertão que encontramos nas veredas de *Trapiá*, um sertão não engessado, não empírico, como o descrito em muitas obras do Regionalismo de 30 brasileiro, mas motivado, imaginativo, capaz de ascender o meio e dar sombra ao sentimento, à infância, à criança.

Sertão d’infantes

As trocas afetivas e as comunicações sociais eram realizadas portanto fora da família, num “meio” muito denso e quente, composto de vizinho, amigos, amos e criados, crianças e velhos, mulheres e homens, em que a inclinação se podia manifestar mais livremente. Os historiadores franceses chamariam hoje de “sociabilidade” essa propensão das comunidades tradicionais aos encontros, às visitas, às festas. (ARIÈS, 2012, p. X, grifos do autor)

Ressalta-se que o meio denso e quente utilizado por Ariès não se refere ao meio empírico, espacial, climático – já que na Europa o clima é temperado, frio –, mas ao meio simbólico. Postas lado a lado a vizinhos, amigos, velhos, libertinos, as crianças não possuíam filtros, tinham acesso a todo tipo de conversas, a imagens inapropriadas. Envoltas desse vapor de informações, a maioria das crianças da Idade Média não era, por conseguinte, particularizada por seus familiares.

Se na Europa as crianças eram arbitrariamente postas, sem cuidado algum, ao meio denso e quente de sociabilidade, no sertão a imposição tem sido mais severa. No caso sertanejo, o meio físico, empírico, comprovável é suporte para a presença do meio simbólico, aqui entendido como um conjunto de situações sociais e subjetivas em que a criança é submetida. À luz do sol do sertão, as famílias se misturam as outras; a educação

é precária; o roçado é mais interessante que a casa; ao coronel o homem deve mais respeito que a mulher e os filhos...

Consequentemente, esse sertão físico passa a ser simbólico, subjetivo, verificável apenas na literatura. E é a ele que nos interessa. Ainda que possamos mapear de que sertão se trata: “[...] apareceram uns retirantes, dizem que vindos de Pernambuco” ou “não demorou muito, chegaram outras famílias, tangidas pela grande seca do setenta e sete” (CARNEIRO, 2008, p. 7), em referência a grande seca que assolou o Ceará, o que nos interessa é, como descreveu bem Ivone Cordeiro (2000, p. 33): “o espaço sertão [que] foi construído a partir de experiências concretas dos homens”, que revela “amálgama de experiências históricas variadas, muitas vezes e quase sempre ambíguas, contraditórias e antagônicas”. Não importa saber se a trama se passa em Pernambuco ou no Ceará, como se os dados empíricos, verificáveis, miméticos nos revelassem mais histórias, mais detalhes a ser incorporados à trama. Importa saber que experiências subjetivas viraram estórias, alegrias, sofrimentos.

As famílias de *Trapiá* são mínimas, homem, mulher e dois filhos no máximo; o patriarcado e o coronelismo são imperantes; a economia depende da serventia ao coronel e das chuvas a abençoar o roçado. Tomemos como exemplo o conto *O pato do Lilico*, um dos contos do livro em que a criança é, de fato, personagem principal, o que não condiz pressupor que ela, representação literária, possui lugar de majestade no conto. Vamos ver, ao longo desta explanação, o contrário, o “absurdo da incompreensão”, expressão de Cyro de Mattos deu à luz para classificar o episódio doloroso que o infante vivenciou.

Para o menino que morava em uma fazenda, ir à Coité, cidade grande, seria encantamento completo. E assim o conto se delineia inicialmente em torno das expectativas do menino na tão interessante viagem: “O pai chamou o filho: – Lilico, quer ir amanhã ao Coité? Lilico deixou cair o cavalo de talo de carnaúba, morto de alegre. O dedo na boca, sorriso aberto. – Quero. – Pois então vai pra dentro te assear. Guarda o brinquedo. Tem que meter os pés cedo (CARNEIRO, 2008, p. 18). Lilico vislumbra-se com tudo e todos, especialmente com uma loja com vidraçaria enorme, nunca vista, e com o que encontrara ali: um pato de brinquedo. Nunca viu um

pato de verdade, quanto mais um de brinquedo. O que a criança não esperava era ganhar o dito pato de um estranho, completamente estranho, no sentido etimológico do adjetivo: o Papai Noel.

De início, não acreditou nas palavras daquele velho de roupa vermelha, mas a alegria o contagiou de forma explícita que saiu às pressas com o pato no peito. Infelizmente, a desconfiança de seu pai sobre o presente foi maior, e o menino ficou sem o pato. A frustração de Lilico por ter deixado seu objeto de desejo escapar de suas mãos se materializava em berros durante todo o trajeto de volta à fazenda, para incômodo de seu pai e dos transeuntes da estrada. A maior frustração se instaurou quando, chegando à casa a criança percebe que até a mãe não acreditava no seu depoimento, pois o menino, por não saber quem é Papai Noel, não soubera explicar quem lhe deu aquele presente. Balbucia algumas características, mas nada. O absurdo da incompreensão se expande aos pais, pois também não conheciam o Papai Noel.

Família mínima, pai, mãe e filho, o pai se preocupa com o futuro do menino, pois ele será o seu sucessor nos trabalhos braçais da fazenda; já a mãe, destina-se apenas às atividades domésticas, o dia “escorada” no fogão. Cabe ao único filho, então, ajudá-la nas atividades, ainda que fosse para conseguir os carinhos da mãe. João até reclama que se o menino “der pra ruim” a culpa seria de dona Ana, que sempre dava um jeito de proteger ou fazer as vontades de Lilico. Percebemos, portanto, que o sentimento familiar de João e Ana em relação ao Lilico é rasteiro, pois o pai, com o jeito rude e áspero, e a mulher, submissa à voz do marido ainda que zele e cuide da criança, não são capazes, nessa representação literária, de compreender o mundo infantil ao qual a criança está inserida.

O zelo da mãe não brotou no episódio do presente de Lilico, e sim o julgamento fixo ao concordar com o marido que o menino havia roubado o pato, “– Pára com o chororó, Lilico. Pra que tu fez isso, menino?” (CARNEIRO, 2008, p. 28), a provocar desespero do menino, que não tinha mais coragem de explicar o que aconteceu, pois até a sua mãe não o compreendia. A incompreensão foi acionada porque nem o menino, nem o pai, nem a mãe conheciam o Papai Noel. Ele não é um símbolo do imaginário sertanejo. Seu Camilo, sim, seria, para o infante sertanejo, o único componente mais próximo do Papai Noel, com as suas botas pretas.

Em outra realidade, talvez essa incompreensão natalina fosse impossível, como na Europa. São Nicolau, o verdadeiro Papai Noel, é considerado primeiro santo protetor da infância, e a ajuda aos pobres é a principal característica dele. Conforme as crenças alemãs, São Nicolau anunciava antes a sua visita e no seu dia, 6 de dezembro, indagava aos adultos, aos professores os comportamentos das crianças alemãs, se sabiam o catecismo, tiravam boas notas etc. As mais comportadas ganhavam doces e regalos, as menos comportadas eram presenteadas com carvão, uma forma de castigo (CRIADO, 1998).

Não só na Alemanha, mas em muitos outros países, inclusive aqui no Brasil, São Nicolau foi e é comemorado dessa forma. Percebe-se o papel importante que os adultos têm, em especial os pais, para a concretização das atividades que o Papai Noel se designou. Ele sonda os pais para saber o comportamento dos filhos, para que só os bem-comportados ganhem regalos. Aos pais, em consonância com a escola, cabe às responsabilidades de cuidar e educar os filhos.

Todavia, essa não é lógica em relação ao conto em questão. Sequer aparece alguma menção à escola, que também assume a função de transmissora de conhecimento. Os pais, que deveriam assumir papel ímpar de transmissão de costumes e tradições, no caso do Papai Noel, um dos símbolos infantis, como vimos, estão de fora, pois também desconhecem quem seja o tal velho:

[...] Roubou essa coisa lá no Coité. - É não, mãe. Roubei não. O homem me deu. Disse que era presente do velho. Dona Ana entortou a cabeça para o lado do filho.- Que velho? Tentava explicar. Não tinha jeito. Não sabia dizer. - O velho de barba branca... O homem disse o nome. Esqueci, mãe. Tou mentindo não. Juro, mãe. Tropeiro João repreendeu. - Bate na boca, moleque! Ainda jura por cima... (CARNEIRO, 2008, p. 27, grifos nossos).

À luz de Ariès, podemos constatar nesse conto a ausência do sentimento infantil, desencadeada pelas marcas do símbolo sertão. O Papai Noel é um símbolo da cultura europeia, mas não do imaginário sertanejo, que é mais próximo dos coronéis, dos cavalos feitos com a tala de carnaúba,

das brincadeiras ao ar livre, sem a presença moralista ou transmissora da escola. Vimos que pelo menos a mãe, em alguns momentos, parece nutrir um zelo, mas que é insuficiente, instável, como “os sentidos do sertão”, constituídos de “experiências históricas variadas, muitas vezes e quase sempre ambíguas, contraditórias e antagônicas” (BARBOSA, 2000, p. 33).

Considerações finais

Percebemos, enfim, por meio da análise, a presença encarnada da dor na infância dos meninos de *Trapiá*, em especial Lilico, do conto O pato de Lilico. O sentimento doloroso, muitas vezes, veio das relações familiares, principalmente na figura dos pais, incompreensíveis da necessidade de se enxergar o mundo infantil, sensação parecida com a que Philippe Ariès observou com muitas crianças da Europa na Idade Média, o que nos fez tecer e confirmar relações e aproximações.

No entanto, são só relações e aproximações com a tese de Ariès. Embora os pais de Lilico não percebam e sintam a particularidade infantil, percebida por Ariès na Idade Média, existem sentimentos comuns às crianças, em especial Lilico: brincar com um cavalo feito de talo de carnaúba, encantar-se por um pato de brinquedo, sentir dor e sofrimento, que foram identificados e são elementos recorrentes do imaginário sertanejo, perceptíveis não só em O pato de Lilico, mas em muitos contos de *Trapiá*. Todas essas relações nos confirmam que o sertão, portanto, é gestor de imagens diversas na obra *Trapiá* de Caio Porfírio de Castro Carneiro, porque, a partir da presença de características pertencentes ao imaginário sertanejo, possibilita um novo olhar infantil.

Referências

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Tradução: Dora Flaksman. 2. ed. – Rio de Janeiro: LTC, 2012.

BARBOSA, Ivone Cordeiro. **Sertão: um lugar-incomum**. O sertão do Ceará na literatura do século XIX. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, CE: Secretaria de Cultura e de Desporto do Estado, 2000.

CARNEIRO, Caio Porfírio. **Trapiá**. 5. ed. – Fortaleza: Edições UFC, 2008, 122 p.

_____. **Contagem progressiva**. Reminiscências da infância. Fortaleza: UFC, Casa de José de Alencar, 1998.

CORREIA, Elayne Castro. **Infância sertaneja**: imagens infantis nos contos de Trapiá, de Caio Porfírio Carneiro. 2014, Monografia (Graduação em Letras) – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2014.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do cotidiano**. Artes de fazer. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, Vozes, 1998.

CRIADO, Buenaventura Delgado. **Historia de la infancia**. Espanha: Ed. Ariel, S.A, 1998.

DEL PRIORE, Mary. Introdução. In: _____ (org). **História das crianças no Brasil**. 7ª ed. São Paulo: Contexto, 2010.

MATTOS, Cyro de. **Os Contos Comoventes de “Trapiá”**, 2006. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/cmattos18.html/>. Acesso em 04 ago. 2017.

_____. **Trapiá, de Caio Porfírio Carneiro**, 2007. Disponível em: <http://www.passeiweb.com/estudos/livros/trapia/>. Acesso em 04 ago. 2017.

RAMOS, Cristina de Vasconcelos. **Caio Porfírio: a formação intelectual e literária do contista cearense**. 2005, Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2005.

“TUDO É SERTÃO É MITO E ENCANTAÇÃO”: O ESPAÇO SERTANEJO NO POEMA “CÂNTICO DOS CÂNTICOS”, DE ARTUR EDUARDO BENEVIDES

Fernângela Diniz da Silva

Introdução

“Sertão feroz. Sertão feraz.
Sertão de guerra. Sertão de paz”
 (“Cântico dos Cânticos”, 1984, p.54).

“Tudo é sertão é mito e encantação” (1985, p.53), assim profere o eu-lírico de o “Cântico dos Cânticos” poema elaborado por Artur Eduardo Benevides. O sertão figura-se para além do espaço geográfico, sendo assunto recorrente em muitas obras na Literatura, a exemplo de *Vidas secas*, de Graciliano Ramos e *O Quinze*, de Rachel de Queiroz, ocupa no imaginário das artes um lugar simbólico e mítico que, apesar de vivenciar as agruras ocasionadas pelo clima, conserva uma grande riqueza cultural, composta por lendas, costumes e tradições. A temática sertaneja destacou-se na produção literária, principalmente, na geração de 30 do modernismo brasileiro, responsável por refletir, sobretudo, acerca dos problemas sociais vivenciados nesse ambiente tão representativo. É, portanto, devido a sua importância, que o mote do sertão perdura ao longo dos anos no universo das letras.

Artur Eduardo Benevides na obra *Canto de amor ao Ceará*, publicado em 1985, apresentará o poema “Cânticos dos cânticos” expondo como assunto principal o sertão. No texto, presenciaremos a composição do ambiente sertanejo construído por intermédio das descrições físicas, ao caracterizar mobílias, locais e natureza, como também referências aos comportamentos vivenciados nesse espaço real e ficcional, uma vez que é concebido em meio a imagens líricas apelando para a imaginação.

O breve estudo “Tudo é sertão é mito e encantação”: O espaço sertanejo no poema “Cântico dos cânticos”, de Artur Eduardo Benevides”

terá como objetivo identificar os elementos que compõem e representam a construção do sertão, verificando com se dá o ponto de vista e as reflexões do eu-lírico acerca dessa região. Para isso, teremos como embasamento teórico os estudos elaborados por Sânzio de Azevedo, Albertina Vicentino e Janaina Amado. Visando fomentar a literatura feita pelo importante poeta cearense Artur Eduardo Benevides, esta pesquisa procurará contribuir com uma leitura interpretativa e interdisciplinar a respeito de um conteúdo tão relevante e presente na Literatura Brasileira que é o sertão.

Artur Eduardo Benevides – Considerações biográficas¹

*“No coração, contudo, vos abraço
E sigo pelo sonho passo a passo,
Tentando ser moderno e provençal.”
(BENEVIDES, Soneto autobiográfico).*

Nascido no ano de 1923, o cearense Artur Eduardo Benevides é natural da cidade de Pacatuba. No entanto, foi na capital Fortaleza, que exerceu com afinco seu ofício de poeta, contista e ensaísta. Assim como tantos escritores, obteve sua formação acadêmica inicial em Direito, mas desempenhou a função de professor do curso de Letras da Universidade Federal do Ceará, na qual chegou a assumir o posto de diretor do Centro de Humanidades. Além disso, dentre suas atividades incluíam também cargos administrativos e participações em jornais a exemplo do “Correio do Ceará” e do jornal “O Povo”.

Em 1957, tornou-se membro da Academia Cearense de Letras, na qual ocupou a cadeira de número 40 que possuía como patrono o estudioso e médico sobralense Visconde de Saboia. Já no ano de 1985 presenciou um grande reconhecimento ao ser condecorado com o título de Príncipe dos poetas no Ceará. Durante a sua trajetória literária Artur Eduardo Benevides foi agraciado com diversas premiações, tais como os prêmios:

¹ Informações baseadas nos escritos de Sânzio de Azevedo, na obra *Literatura Cearense* (1976) em dados contidos no site “Jornal da poesia”, disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/artur.html>.

Cassiano Ricardo, Filgueiras Lima e José Veríssimo, este último entregue pela Academia Brasileira de Letras entre outros.

O autor possui uma extensa bibliografia, principalmente no que concerne à poesia. Seu trabalho literário exemplifica-se por meio das produções líricas: *Navios da Noite* (1944), *Os Hóspedes* (1948), *A valsa e a fonte* (1950), *O habitante da tarde* (1958), *O tempo, o Caçador e as coisas longamente procuradas* (1965), *Canção da Rosa dos Ventos* (1966), *Viajante da Solidão* (1969), *Viola de Andarilha*. Já relacionados à publicações ensaísticas temos: *A Lâmpada e os Apóstolos* (1952), *Universidade e Humanismo* (1970), *Ideias e Caminhos* (1974), no que diz respeito ao gênero conto apresentou o livro *Caminho sem Horizonte* (1958), ademais publicou inúmeros livros com discursos e estudos voltados, sobretudo a educação.

Importante ressaltar que Artur Eduardo Benevides foi um dos idealizadores do Grupo O Clã, agremiação importante nascida em meados do século XX, na qual discorreremos com mais detalhes no próximo tópico. Aos 91 anos, em 2004, Artur Eduardo Benevides sai de cena deixando o legado de sua literatura e de seus pensamentos valorosos aos admiradores das Letras.

Artur Eduardo Benevides e O Grupo O Clã

O Grupo Clã iniciou-se por volta dos anos 40, composto por intelectuais cearenses que se reuniam para produzir e fomentar a cultura e a arte cearense. Movimento considerado responsável por estabelecer o modernismo no Ceará, apesar da estética modernista ter apresentado como prelúdio a produção dos colaboradores das revistas *Cipó de fogo* e *Maracajá*.

No ano de 1946, os artistas lançam o importante número zero da revista Clã que dizia ser “não, apenas, uma revista de literatura. É, antes, uma revista de todo o Ceará mental”, sendo organizado por Antônio Girão Barroso, Aluizio Medeiros e João Clímaco Bezerra. Segundo Sânzio de Azevedo, “Esse número zero de Clã, hoje raridade bibliográfica, foi lançado a título experimental. O número 1, sob a direção de Fran Martins, sairia somente dois anos depois, em 1948” (1976, p.428). O poeta Artur Eduardo

Benevides participou como um dos idealizadores desse círculo literário, afirmando em um dos seus textos que:

O Grupo Clã foi, incontestavelmente, o maior movimento cultural do Ceará de todos os tempos, prestando relevantes serviços através de reuniões diárias, congressos (um de caráter nacional), criação de suplementos literários e lançamento, para o grande público, de mais de trezentos livros (2007, p.11).

Importante ressaltar que as atividades artísticas aconteciam sob a sombra de um contexto permeado de conflitos provenientes da Segunda Guerra mundial. O próprio poeta descreve por meio da produção do soneto “O Memorial do Grupo Clã”, a atmosfera vivenciada pelos membros da agremiação. Vejamos o segundo quarteto e primeiro terceto deste soneto do poeta cearense (2007, p.13):

Éramos jovens, tontos agitados,
Solidários e fiéis a grandes planos.
E tivemos mais êxitos que danos

Nos felizes decênios passados.
Da Grande Guerra vimos os escombros
E auroras vieram sobre os nossos ombros
Jamais nos encontrando em vãs tardanças.

O Grupo revelou o trabalho de muitos escritores a exemplo de Teobaldo Landim, Francisco Carvalho, Mário Pontes e José Alcides Pinto. Todavia não se restringiu à literatura, uma vez que lançou olhar para outras artes representadas pelo artista plástico Mário Baratta e pelo cineasta Rosenberg Cariri. Como reforça a pesquisadora Vera Moraes (2007) “O grupo teve, assim, o propósito de promover não apenas a obra de alguns escritores isoladamente como também a de novos grupos que se formaram e que representaram de certo modo a continuação do grupo Clã”.

A efervescência das atividades do Grupo reverberou em outras regiões do Brasil, sendo uma agremiação responsável por movimentar a cultura no Ceará por meio de suas publicações relacionadas a Edições Clã, algumas delas refletiam em verso ou em prosa o momento histórico. Os membros expunham seu lirismo sem, no entanto, se afastar do aspecto

crítico acerca do Ceará - perceptível nas peças de Eduardo Campos- além das mais diversificadas visões e expressões apresentadas de um tempo relevante para história.

Como principais representantes o Grupo Clã contava com a participação de Aluísio Medeiros, Antônio Girão Barroso, Antônio Martins Filho, Eduardo Campos, Fran Martins, José Stênio Lopes, João Clímaco Bezerra, Milton Dias, Moreira Campos e tantos outros artistas, não só das letras, que participaram ativamente. Com o passar dos anos, os membros do movimento acabaram por dispersar-se, porém continuaram suas atividades artísticas, cada um com seu estilo e seu modo de expressão, continuando a enriquecer a cena cultural e artística brasileira.

Canto de amor ao Ceará (1985) - Artur Eduardo Benevides

Um dos últimos livros publicados pelo poeta cearense, *Canto de Amor ao Ceará* apresenta uma homenagem em versos a sua terra natal. Carregado de uma atmosfera telúrica Artur Eduardo Benevides constrói por intermédio de seu lirismo elegias, sonetos e poemas das mais diversas estruturas para expressar seu afeto, sua reflexão e sua perspectiva no que concerne ao estado do Ceará. Para isso, as vozes poéticas passeiam em lugares como Pacatuba - município em que nasceu-, Juazeiro, Mombaça, Fortaleza, Redenção e Canindé.

Além de estampar no título do livro, Artur Eduardo Benevides deixa claro sua temática poética logo na seleção de citações para compor o epíteto. Por meio delas, é perceptível verificar a manifestação de carinho e a importância dada ao espaço, onde o poeta nasceu e concebeu um trabalho firme e reconhecido nas letras.

Dos cinco epítetos apresentados, compostos por frases de Pablo Neruda, Sílvio Júlio, Tomaz Lopes e Machado de Assis, o poeta inicia com um verso de Geroge Rodenbach que diz: "Felizes os poetas e escritores que/ conservam sua terra no coração". Assim como o poeta belga que se dedicou a descrever seu lugar de origem, Artur Eduardo destaca em particular, além de lugares cearenses específicos, os costumes e a cultura, não deixando de lado, porém, versos que expõem os impasses ocasionados pela seca e pela pobreza.

Canto de Amor ao Ceará recebeu o prefácio do escritor e participante do Grupo Clã José Alcides Pinto. Ao explicar a publicação, o autor enfatiza dois poemas: “A Elegia Cearense” e o “Cântico dos cânticos”, objeto do nosso estudo. No entanto, cita outras seções que fazem parte da produção:

Os poemas agora reunidos neste *Canto de Amor ao Ceará* foram publicados em diferentes épocas, ou fases de sua militância lírica. “A Elegia Cearense” é peça antológica, já tendo sido tema de vestibular da Universidade Federal do Ceará. O “Cântico dos cânticos”, sobre os sertões, é belíssimo, bem assim o longo poema sobre o Nordeste, os sonetos telúricos e sentimentais e as páginas sobre a cidade de Pacatuba (1985, p.11).

Composto por dez seções nas quais fazem parte: “Em Louvor do Ceará” “Sonetos telúricos e sentimentais”, “Cânticos dos cânticos”, “Poemas e canções”, “Canto de romance da cidade de Pacatuba”, “Outros poemas de Pacatuba”, “Meu padrinho”, “Meu Povo”, “Usando a lira do povo” e “Canto de verão no país do Nordeste”, a obra de Artur Eduardo Benevides expõe uma riqueza de imagens que ajudam os leitores a enxergar a composição de ambientes, concebendo aos vocábulos novos prismas mediante ao lirismo da poesia.

O espaço sertanejo no poema “Cântico dos cânticos”

Na obra *Canto de Amor ao Ceará*, Artur Eduardo Benevides compõe a seção “Cântico dos cânticos” com apenas um poema focando sua temática toda acerca do sertão. O poema encontra-se dividido em 23 partes, enumeradas, cuja quantidade de versos varia a depender da estrofe. Selecionaremos, dentre os 23, sete estâncias poéticas para uma breve análise, que aponta para um diálogo com outras áreas do conhecimento, tais como: a Filosofia e a História.

O título “Cântico dos cânticos” compõe também a estrutura de outras produções poéticas do poeta cearense, estando presente, por exemplo, em *A Rosa do tempo ou o intérimo partir* (1981), além de *Elegias de Outono e Canções de muito amar e de Adeus* (1974), contudo em cada livro o “Cântico dos cânticos” abordará um assunto distinto. No caso do nosso

objeto de estudo, o foco estará na cultura e na memória relacionada ao espaço sertanejo.

Escrito pelo filho do Rei Davi, a expressão “Cântico dos cânticos” refere-se ao “mais belo dos cânticos de Salomão”. Há, no entanto, uma problematização no que concerne à tradução, que culmina em um questionamento acerca da autoria do livro bíblico, uma vez que a expressão “de Salomão” pode ser entendida como sendo “dedicado a” ou ainda como “da autoria de”. Todavia a posição que vigora na atualidade é a de que foi escrito pelo próprio Rei Salomão. O apelo à intertextualidade bíblica revela o caráter espiritual que será evocado nos versos de Artur Eduardo apresentando-se extremamente ligado à terra, relação que vai transcender a configuração de um lugar físico, sendo, assim, um espaço que se fará presente na memória daquele que o vivenciou.

O eu-lírico construirá, por meio de figuras, o Sertão das suas vivências e do seu imaginário. Vale ressaltar que segundo Diana Luz Pessoa Barros o elemento da figura “é a primeira fase da semântica discursiva que se relaciona com um elemento do mundo natural, o que cria, no discurso, o efeito de sentido ou a ilusão de realidade” (2008, p. 87). Isso se configura por meio das descrições seja das mobílias: “de cedro, mogno, jacarandá” (p.50), da vegetação: “E a densa caatinga. O carrascal” (p.50), da fauna: “Ó sertão do cavalo-do-cão! das cigarras” (p.52) ou da cultura: “Sertão do côco e do forrobodó” (p.55). O ambiente sertanejo vai sendo construindo aos olhos e a imaginação do leitor que, por conseguinte, irá elaborar sua própria visão. De acordo com as informações de Janaína Amado:

Segundo alguns estudiosos (Nunes, 1789:428), “sertão” ou “certão” seria corruptela de “desertão”; segundo outros (Teles, 1991), proviria do latim clássico *serere*, *sertanum* (trançado, entrelaçado, embrulhado), *desertum* (desertor, aquele que sai da fileira e da ordem) e *desertanum* (lugar desconhecido para onde foi o desertor (1995, p.147).

Iniciaremos nossa análise com a primeira estrofe do poema, composto por dez versos com rimas intercaladas, responsável por abrir o “Cântico dos cânticos”, apresentando a temática:

1.

Nunca se sabe onde o sertão começa.
 Nunca se ouviu onde seu chão termina.
 O sertão, arco-íris que regressa,
 é uma canção em nós. Ou nossa sina
 E o pátio assombrado dá fazenda.
 Uma velha e pálida moenda.
 Uma vida de dor e disciplina.
 E uma valsa deixada na quermesse.
 O lobisomem, em lenda, se anoitece.
 Ou uma saudade imensa e peregrina.

O eu-lírico inicia os dois primeiros versos direcionando ao pensamento de que o sertão ultrapassa os espaços limitados. Podemos pensar que as fronteiras, aqui, são diluídas perpassando o real e o espiritual, uma vez que “Nunca se sabe onde o sertão começa”, podendo se fazer presente dentro de si, na memória e nas experiências, como é reforçado na estrofe 2: “O sertão/ é o meu coração preso num rio”, apesar de confinado, ele desliza nas reminiscências. Retornando a primeira estrofe, o eu-lírico apela para a simbologia da natureza, a exemplo do arco-íris provando a ligação espiritual que o espaço provoca. Como descreve Chevalier e Gheerbrant: “O arco-íris é o caminho e mediação entre a terra e o céu. é a ponte, de que se servem deuses e heróis, entre o Outro mundo e o nosso” (2006, p.77).

Já no sexto verso, o eu-lírico, ao evocar a lembrança dos objetos evoca, também, a memória da luta sertaneja, nos trabalhos nos moinhos, por exemplo, onde “dor e disciplina” estavam presentes. A descrição da moenda como velha e da fazenda como tendo um pátio assombrado remete à ideia da passagem do tempo que deixa rastros, seja na resistência de um objeto, seja no vazio da fazenda, o eu-lírico é tocado pelas memórias, pelas fábulas contadas e pela vida que ali passou.

No oitavo e nono versos aparecem as primeiras recordações dos hábitos vivenciados, como as danças nas quermesses e a crença em lendas presentes nas narrativas populares e nas rodas de conversas onde o místico costuma permean. No último verso, conclui-se a saudade que restou de todas essas experiências, uma saudade que anda junto ao poeta, pois ela “peregrina”, reforçando a temática saudosista e telúrica presente na seção “Cântico dos cânticos”. A próxima estrofe escolhida acrescentará a composição descritiva do sertão, elaborada em sextilha, combinando três rimas – AABCCB:

4.

É a prece de sol de um curandeiro.
São carnes assadas num braseiro
É um poldro valente a relinchar
Ou o meu rifle a afugentar ciganos.
Os meus olhos altivos, soberanos.
Ou o tempo vagando devagar.

Assim como nos parágrafos seguintes o eu-lírico apresentará figuras que compõem o sertão. Na estrofe 4, teremos a presença do curandeiro, personagem forte nos costumes sertanejos, solicitado para busca da cura de doenças por meio das orações, representando, assim, um traço do misticismo popular. Isso é reforçado na estrofe 21 quando diz que o sertão: “Nas leis de Deus tens fé, temente/ és messiânico e valente”. Importante ressaltar, que a religiosidade faz parte da cultura sertaneja, por meio da manifestação de crenças e rituais responsáveis por influenciar o viver dos habitantes dessas localidades.

A figura do cigano, podendo se fazer presente no sertão, caracteriza-se por ser participante de grupos nômades que se estabelecem em áreas vazias contribuindo, dessa forma, com a atmosfera mística transcendental daquele ambiente. No caso do poema, os ciganos parecem ser vistos como ameaça, uma vez que possuem uma cultura e um modo de vida distintos, no qual o sujeito poético afirma: “Ou o meu rifle a afugentar ciganos”.

Nos dois últimos versos perceberemos a temática do apego à terra sendo clamada novamente. No verso 5, teremos a contemplação do espaço, ao dizer “olhos altivos, soberanos”; já no sexto, temos uma referência ao tempo. Para o eu-lírico o sertão relaciona-se ao “tempo vagando devagar”, o vagar alude novamente as recordações que permaneceram e compuseram aqueles que ali viveram. Para Santo Agostinho (354-430) o tempo tem uma perspectiva mais psicológica. O pensador trata do tempo enquanto distensão dos movimentos da alma humana e não como algo físico constituído a partir do movimento de corpos externos, como o Sol e a Lua. Agostinho não defende a separação entre tempo e alma, relacionando a forma do sentido interno, ligado ao nosso estado interior.

Construído em décimas, a sexta estrofe selecionada apontará para a busca de uma definição acerca do sertão, assim como acontece em outras partes que compõem o poema. O anseio por elucidar como seria e o que seria esse espaço simbólico se faz por meio de imagens, metáforas e descrições.

6.
O sertão
é a sagrada a hora e a vez da apartação.
a memória do açude que morreu
a força solitária de Anteu
ou minha santa e bela romaria
a igreja no fim da sesmaria.
Os verdes canaviais. Os carnaubais
ou o doce embonecar de pés-de-milho
o meu cavalo árdego e tordilho
Mus velhos embornais.

Para o sujeito poético, o sertão seria “a sagrada a hora e a vez da apartação”. Esse sentimento de apartação, de separação referindo-se aqueles que precisaram sair de sua terra natal, geralmente devido à seca, é muito comum na literatura dita regionalista, porém libertando-se das classificações, essa arte literária acaba por retratar a condição humana dos sertanejos que eram submetidos ao descaso governamental.

Essa partida inevitável, uma vez que as agruras ocasionadas devido à falta da chuva, fazia necessário partir, é denominada como sagrada, apontando para uma perspectiva espiritual. A referência à seca é reforçada no segundo verso “a memória do açude que morreu”, em decorrência da seca restou apenas a lembrança do açude. Esse tema também é mencionado na estrofe 9:

Mas como a morte a surpreender
Minha vontade de viver
A seca estende a sua mão
Pela amplidão
E as ovelhinhas (engraçadinhas)
Telengolengam pelos cercados
Abandonados
E tudo dói na solidão

A figura da morte relaciona-se à seca, porém contra essa questão tem-se a “vontade viver” e vencer todo o desolamento retratado pelos cercados vazios, pela dor da solidão. Retornando a sexta estrofe, veremos sentido semelhante sendo expresso, no qual em oposição à ideia desoladora do sertão sem água terá a “força solitária de Anteu”.

Isso porque, nos versos de Artur Eduardo Benevides, Anteu seria uma menção ao gigante, segundo a mitologia grega, o filho de Poseidon e Gaia. Anteu adquiria suas forças em contato com o chão, pois sua mãe era também a mãe-terra, já sua fraqueza acontecia quando tentavam tirá-lo do chão. Essa referência nos faz lembrar das palavras de Euclides da Cunha, em *Os Sertões* que dizia “o sertanejo é antes de tudo um forte” (2012, p.441).

Perceberemos uma simbologia trabalhada pelo poeta cearense ao referir-se a esse ser mitológico, posto que assim como Anteu a representação da figura sertaneja é sempre vista como aquela ligada à terra. As pessoas partem, no entanto há sempre o desejo de retornar, contribuída por relação afetiva e mística com seu torrão natal. Nos versos seguintes, veremos novamente o sertão da fé “santa e bela romaria/ A igreja a da sesmaria,- aclamado também na estrofe 9: “Sertão das bênçãos e ladainhas”, fé esta que traz forças aos sertanejos. Depois segue-se as descrições da fauna e flora locais, na presença do canavial e da carnaúba.

Na parte 7, composta por 14 versos construídos com rimas emparelhadas, veremos logo no início a exclamação do sujeito poético que profere sobre uma existência caracterizada como “multiplica e estoica”:

Longa História de amor. Canção heroica.
 Meu rincão leal e verdadeiro
 lembrando a insurreição de Juazeiro
 Ou a República de Icó. A confederação
 do Equador, em eterna pulsação
 E o longínquo tropel dos cangaceiros.
 Os alazões. Os bravos cavaleiros.
 Os que não temem sustos nem visagens
 e de epopeias ficam personagens.
 Ou que correm na mata e lançam bois e
 não pensam no agora e no depois.
 E sendo fortes e valentes sendo
 as secas e as enchentes vão vencendo.

A multiplicidade da vivência pode se dá na possibilidade do eu-lírico encontrar-se no seu sertão real, mas também no imaginário uma vez que as recordações são fortes, transformando os fatos em poesia. Além de múltipla, ele se refere como sendo estoica relacionada a uma corrente da filosofia helenística. Segundo Marilena Chaui, “O estoicos afirmavam que só existem corpos (mesmo a alma era corporal, sendo um sopro sutil e invisível, o pneuma)”, no entanto essa mesma corrente afirmava que havia coisas que subsistiam por meio de outras, sendo incorporais, uma exemplo seria a linguagem (2001, p.192).

Nos versos seguintes, a voz apelará para os fatos históricos e políticos tais como: a Insurreição de Juazeiro, A República do Icó, A Confederação do Equador, nas quais a região nordeste se faz protagonista. Além desses fatos, temos a alusão a figuras histórias como a dos cavaleiros e a dos cangaceiros por intermédio da comparação. Vale ressaltar que no sertão, principalmente, o nordestino tem uma grande influência da cultura medieval, como na poesia popular e na cantoria.

Na estrofe 7, os cangaceiros aproximam-se de figuras heroicas, lutando para vencer as problemáticas ocasionadas pela seca, sendo eles personagens de epopeias, ou seja, narrativas que tratam os feitos dos heróis. Segundo Albertina Vicentini, “o sertão detém um universo psíquico mais ritualizado, com formas de pensamentos mais míticas e agônicas (...) e o sentido imaginário propriamente falado – quando o sertão avulta como local de vida heroica ou trágica, de vida salutar e genuína, ou vida identitária” (2007, p.189). Sabemos também que a imagem do cangaceiro é complexa, uma vez que o cangaço foi visto como um movimento de banditismo.

A partir da estrofe 8 veremos o eu-lírico evocar o sertão como se ele ocupasse um papel de entidade, perceberemos um clamor e esse mesmo ardor telúrico iremos verificar na estrofe 9: “Ó sertões dos mourões e das taquaras”, na 11: “Ó sertão do cavalo-do-cão”, na estrofe 13: “ Ó chão dos meus aléns/ e meus teréns!”. Vejamos um trecho:

Oh, o sertão!
Um mar
de encantação.

Um mar
de cantochão.
Um mar
(ao norte e ao sul)
a renovar o azul
de exílios da canção

No trecho acima teremos a antítese sertão e mar, apresentando a ideia de que o sertão tem a extensão do mar composto de encantação e de cantochão, referindo-se ao canto religioso, da liturgia católica comum na Idade Média. Eis mais uma vez a presença medieval no espaço sertanejo. Segundo a pesquisadora Amado, as imagens do mar e do sertão são opostas, mas também complementares:

Opostas, porque uma expressava reverso da outra: litoral (ou “costa”, palavra mais usada no século XVI) referia-se não somente à existência física da faixa de terra junto ao mar, mas também a um espaço conhecido, delimitado, (...) dominado pelos brancos, um espaço da cristandade, da cultura e da civilização (Freyre, 1977; 1984); “Sertão”, já se viu, designava não apenas os espaços interiores da Colônia, mas também aqueles espaços desconhecidos, isolados perigosos (...). Ambas foram complementares porque, como em jogo de espelhos, uma foi sendo construída em função da outra, refletindo a outra de forma invertida (1995, p.149)

Toda a seção estudada acima está permeada pelas reminiscências do eu-lírico. É a memória a grande responsável por construir esse sertão figurado, contribuindo tanto pelas experiências pessoais como pela experiência coletiva, de acordo com Joel Candéau:

A memória nos dará esta ilusão: o que passou não está definitivamente inacessível, pois é possível fazê-lo reviver graças à lembrança. Pela retrospectão o homem aprende a suportar a duração: juntando os pedaços do que foi numa nova imagem que poderá talvez ajuda-lo a encarar sua vida presente. (2012. p.15)

Considerações finais

A seção “Cântico dos cânticos” presente no livro *Canto de amor ao Ceará* comprova a riqueza poética de Artur Eduardo Benevides, no qual, por meio dos versos expostos, percebemos o labor lírico ao representar o sertão, lugar de afeto e reminiscências, construído por meio de imagens que evocam a cultura, os mitos e os costumes sertanejos, agregando, assim, simbologia ao imaginário referente a esse espaço místico.

Devemos ressaltar que o sertão figurado é, sobretudo, o do Ceará, terra natal do poeta. Percebemos isso nos exemplos apresentados na estrofe 13: “Sertão do gravatá/ Sertão do Ceará”; na estrofe 18: “Da macaxeira. Da lavadeira/ que lava os sonhos do Ceará” ou estrofe 22: “onde as boiadas nas madrugadas/ enxugam o orvalho do Ceará”. Contudo, em certo momento, há uma alternância com os nomes das cidades do estado do Rio Grande do Norte, na estrofe 22: “No Caicó. No Mossoró./ No Cariré. No Canidé./ No Tianguá. No Quixadá/ Ou no Icó.

A partir da breve análise de algumas partes selecionadas, podemos ter uma noção de como o sertão cumpre um papel importante não só nas artes, como cinema e literatura, mas também na vivência das pessoas que por lá passaram. Existe uma relação afetiva, simbólica e religiosa com a terra natal que reverbera perante toda a vida, caracterizada pelo eu-lírico em “Cântico dos cânticos” que descreve a fauna, a flora, os hábitos, as crenças o sistema com cangaceiros e coronéis, além das adversidades como a seca que provoca a emigração.

Para os leitores fica a vontade de mergulhar com mais profundidade nos versos do poeta reconhecido nas letras cearenses pelo seu lirismo, mas que em “Cântico dos cânticos” rompe com a estética tradicional oferecendo às palavras novos prismas e à estrutura novas formas, como percebemos no último verso. Isso tudo apelando para a memória que recorre às experiências e às sensações, principalmente as de natureza visual. Nesse poema, o escritor mostra uma faceta popular e telúrica, digna de ser uma bela homenagem ao estado do Ceará, um poeta que capta do seu tempo a beleza de sua terra.

Referências

- AGOSTINHO, Santo bispo de Hipona. **Confissões**. Trad. J. Oliveira Santos et. al. São Paulo: Abril Cultural, 1987.
- AMADO, Janaína. Região, Sertão, Nação. **Estudos Históricos** Rio de Janeiro, Vol. 8, n. 15, 1995, p. 145-151. Disponível em: bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index:03/02/2017.php/reh/article/viewFile/1990/1129. Acesso em: 03/02/2017
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria Semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 2008.
- BENEVIDES, Artur Eduardo. **Canto de amor ao Ceará**. Fortaleza: Edições UFC, 1985.
- CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2012.
- CHAU, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Editora ática, 2001.
- CHEVALIER, Jean e CHEERBRANT, Alain (Org.). **Dicionário de Símbolos**. 20ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- CUNHA, Euclides. **Os Sertões**. São Paulo: Montecristo Editora, 2012.
- MORAES, Vera, GUTIÉRREZ, Angela e REMÍGIO, Ana. **Homenagem aos 60 anos de Clá – Revista de Cultura**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2007.
- VICENTINI, Albertina. Regionalismo Literário e sentidos do Sertão. **Sociedade e cultura**, Vol. 10, n. 2, jul./dez. 2007, p. 187-196. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/fchf/article/view/3140/3145>. Acesso: 03/02/2017.

WILLIAM
1814-1882

O CONGRESSO DO ANO DA DESGRAÇA, POR SEU CRONISTA OFICIAL

Francisco David Botelho Linhares

Durante a década de 1940, alguns escritores cearenses, muitos deles atuando em Fortaleza, propuseram e conseguiram realizar na capital do Ceará congressos, onde estes debatiam sobre seus trabalhos – às vezes com leituras de suas obras –, sobre o meio literário no estado, no país e no mundo, além do papel do escritor durante um período tão conturbado quanto os anos 1940, com destaque para três congressos: I Congresso de Poesia do Ceará (1942); I Congresso Cearense de Escritores (1946) e II Congresso de Poesia do Ceará (1948). Cada um deles possuía sua peculiaridade, sendo o congresso de 1946, aquele com discussões mais amplas e com preocupações mais sérias. No entanto, a semente, nos dizeres de Fran Martins¹, ou seja, o congresso de 1942, abriu vários caminhos para a literatura no Ceará de então, não só possibilitando a realização dos seguintes com suas abordagens e a preocupação com a divulgação das obras locais, mas também a formação do grupo que em seguida ficou conhecido como Grupo Clã².

Muito alardeado em meados de 1942 por alguns jornais fortalezenses, como *Gazeta de Notícias* e *Correio do Ceará*, o I Congresso de Poesia do Ceará, cuja ideia é atribuída a Antônio Girão Barroso, contou com a participação de contistas, poetas, críticos e artistas plásticos, e teve como base o I Congresso de Poesia de Recife, acontecido cerca de um ano antes (e que revelou o trabalho de João Cabral de Melo Neto) e seu processo de elaboração ficou registrado nas Crônicas Preparatórias para o I Congresso de Poesia, escritas pelo crítico e poeta Aluízio Medeiros, sendo mais tarde publicadas na revista *Clã*, número 28, de 1982.

¹ Fran Martins, em *A semente*, Revista *Clã* nº 28, dezembro de 1982.

² “De acordo com o Artigo 9º de seus Estatutos, do dia 24 de março de 1964, foram considerados fundadores do Grupo Clã: Aluízio Medeiros, Antônio Girão Barroso, Antônio Martins Filho, Artur Eduardo Benevides, Braga Montenegro, Eduardo Campos, Fran Martins, João Clímaco Bezerra, José Stênio Lopes, Lúcia Fernandes Martins, Milton Dias, Moreira Campos, Mozart Soriano Aderaldo e Otacílio Colares.” Devia ser incluído também o nome de Joaquim Alves, esquecido “inexplicavelmente”. AZEVEDO, Sânzio de. *Literatura cearense*. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1976.

Aluizio Medeiros nasceu em 1918³, na cidade de Fortaleza, onde formou-se em Direito pela Faculdade do Ceará, em 1944. Participou do I Congresso de Poesia de Recife, com o trabalho Triângulo de Poesia, com Antônio Girão Barroso e Otacílio Colares, do I e II Congressos de Poesia do Ceará e do II Congresso Brasileiro de Escritores, em Belo Horizonte, em 1947. Foi membro criador da Revista Clã, sendo um dos diretores do número 0, sendo presidente da Associação Brasileira de Escritores (ABDE) – seção Ceará, em 1948. Escreveu dentre outras, as obras *Trágico Amanhecer*, de 1941, *Mundo Evanesciente*, de 1944, *Os Hóspedes* (em parceria com Otacílio Colares, Antônio Girão Barroso e Artur Eduardo Benevides), de 1946, *Os Objetos*, de 1948, *Latifúndio Devorante*, de 1949, *Crítica – 1ª série*, de 1954 e *Crítica – 2ª série*, de 1956. Aluizio Medeiros morreu no Rio de Janeiro, em 3 de setembro de 1971.

Autor de alguns poemas de caráter social, Aluizio Medeiros ficou encarregado de escrever acerca das reuniões preparatórias – ocorridas em “uma sala tumular” “sob os olhares assustados de graves retratos de mortos de cem anos atrás”⁴ no Instituto Histórico, Geográfico e Antropológico do Ceará entre os meses de maio e julho de 1942 - que moldariam o vindouro Congresso de Poesia do Ceará. Em suas oito crônicas permeadas de certo humor e ironias, Aluizio apresenta as ideias, questionamentos e propostas a serem encaradas e debatidas durante o congresso por aqueles que ali estavam presentes.

Antes de mais nada, vale ser ressaltado o modo que esses intelectuais são apresentados nas crônicas é algo que chama a atenção de quem as lê, pois Aluizio os denomina por meio de apelidos, por exemplo, Antonio Girão Barroso é o professor de poesia, Otacílio Colares é o poeta, Artur Eduardo Benevides e Eduardo Campos são os teatrólogos, Antonio Bandeira e Mario Baratta são os pintores, João Clímaco Bezerra é o folclorista, Mario Sobreira de Andrade é o nortista, dentre outros⁵. Deste modo,

³ De acordo com Sânzio de Azevedo e F. Silva Nobre, Medeiros nasceu em 16 de novembro de 1918; a revista Clã nº 2, no entanto a data é 16 de janeiro de 1918.

⁴ MEDEIROS, Aluizio. *Crônicas das reuniões preparatórias do 1º Congresso de Poesia do Ceará*. In: *Revista Clã*, número 28. Fortaleza: Imprensa Oficial do Ceará, dezembro de 1982, p.15.

⁵ MEDEIROS, Aluizio. *loc. cit.*

é através dos apelidos que o auto-intitulado cronista oficial apresenta o futuro congresso como um ambiente de desenvolvimento para as letras e artes em geral no Ceará do período, pois ali estarão pessoas de estilos, gêneros, ideias e atitudes diferentes. Na terceira reunião preparatória, inclusive, Medeiros escreve que aquele “salão de tendências misturadas parece o Brasil”⁶ e assim, desejava o cronista, devia ser o congresso: uma reunião de vários pensamentos e correntes, mas que se mostrassem unidos a favor de algo em comum, preocupados com o meio artístico e social da época.

Durante a década de 1940, a nova geração de artistas que atuavam no Ceará, de acordo com seus textos e debates⁷, buscavam espaço e maior visibilidade no campo artístico cearense do período, suas preocupações voltavam-se para as dificuldades de se publicar no estado, para a possibilidade de que seus trabalhos garantissem um local nas livrarias, nos teatros e nas galerias e mesmo para um incentivo que permitisse o aprimoramento de suas obras futuras. Tais preocupações estiveram em pauta tanto nas reuniões preparatórias para o I Congresso de Poesia, quanto no congresso em si, logo, para que as reivindicações dessa nova geração recebesse maior atenção, a participação de escritores já conhecidos como Mário Sobreira de Andrade e Filgueiras Lima, além do apoio de instituições como o Instituto do Ceará, a Academia Cearense de Letras, a Associação Cearense de Imprensa e a Academia de Letras do Ceará seriam necessárias para que tal congresso com suas propostas conseguisse a devida credibilidade.

Apesar de ter poesia em sua denominação, o Congresso propunha uma argumentação artística mais ampla, portanto, para se discutir as artes cearenses do período, foram idealizadas comissões que fossem encarregadas de cada uma delas (poesia, cinema, romance, folclore, música, crítica e teatro), com teses que as problematizasse e debates tratando dos seus devidos desenvolvimentos no Ceará. Assim, a questão primordial estava na defesa dos novos trabalhos artísticos a ser lançados no estado.

Ainda nos primeiros anos da década de 1940, a revista *Valor*, publicada por Antônio Martins Filho (a quem Aluísio Medeiros chama de

⁶ Outras referências ao Brasil são feitas nas crônicas, como a contagem dos anos a partir da independência e da proclamação da república (121º ano da independência e 54º da república).

⁷ Que culminaria em várias discussões do I Congresso Cearense de Escritores, em 1946.

“o protetor de todos nós sem nenhum nome”⁸), informa que esta pretendia “estimular os que carecem de estímulo, orientar os que necessitam de orientação, difundir o que precisa ser difundido. É uma publicação do Ceará para o Brasil e tem uma grande finalidade: reconhecer os valores”⁹, portanto, antes da realização do I Congresso de Poesia, os escritores cearenses já procuravam algum apoio para suas obras. Antônio Girão Barroso, por exemplo, conseguiu publicar na revista de Martins Filho e o professor de poesia se alegrou ao saber que Martins Filho daria destaque ao Congresso de Poesia em um número de *Valor*. Artistas plásticos também procuravam um meio que lhes pudesse comportar seus talentos inconformados¹⁰ como, um apoio na divulgação de suas obras a partir do Centro Cultural de Belas-Artes, criado por Mário Baratta.

No entanto, pode-se destacar, no que se refere aos escritores, que os anos 1940 foram um período de grande desenvolvimento do mercado literário brasileiro e intelectuais cearenses, como Martins Filho, questionavam o meio literário do Ceará, ressaltando que este não possibilitava o acesso de novos escritores no mercado e que aqueles trabalhos, de algum modo, publicados no estado não tinham recebido a devida visibilidade por parte da sociedade cearense. Faltava-lhes espaço para a geração que surgia.

Durante o fim da década de 1930 e, sobretudo, o início da década de 1940, o Brasil vivenciou um “boom” no mercado livreiro e, de acordo com Sérgio Miceli, nesse período, o mercado do livro no país passou por várias transformações que “acabaram afetando a própria atividade intelectual” (MICELI, 2001, p. 148), com novas técnicas de impressão, acabamento, ilustração e estratégias de vendas visando um público que, à época, estava se familiarizando e usufruindo dos avanços de novos gêneros de origem estrangeira, principalmente norte-americana, como os romances de aventuras e policiais, além daqueles destinados às moças. Assim, apesar de vários escritores brasileiros terem espaço nesse mercado, com destaque para

⁸ MEDEIROS, Aluizio. *Crônicas das reuniões preparatórias do 1º Congresso de Poesia do Ceará*. In: *Revista Clã*, número 28. Fortaleza: Imprensa Oficial do Ceará, dezembro de 1982, p. 20.

⁹ MARTINS FILHO, Antônio. *Memória histórica: Personalidade do Povo*. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 1991, p.78.

¹⁰ MEDEIROS, Aluizio. *Crítica - 2ª Série (1946 - 1948)*. Fortaleza: Edições Clã, 1956, p.20.

aqueles que já haviam conquistado seu lugar com publicações de sucesso na década de 1930 - como José Lins do Rego, Rachel de Queiroz e Orígenes Lessa - e as publicações de obras nacionais serem maiores que as obras estrangeiras, o mercado de livros no Brasil era dominado pelo estilo estrangeiro de literatura, pois percebendo que as histórias vindas da Inglaterra, Estados Unidos e França alcançavam um grande público leitor, as editores decidiram traduzir diversos livros de outros países e nomes com Maurice Dekobra, A. J. Cronin e Louis Bromfield passaram a aparecer com frequência nas seções de literatura de diversos jornais (como *Gazeta de Notícias*, *Unitário* e *O Povo*, em Fortaleza) e vários autores brasileiros decidiram imitar esse novo estilo, mesmo que as obras de fora vendessem mais.

A partir de 1942, o que se vê nas páginas dos jornais fortalezenses é um aumento de textos referentes a trabalhos literários estrangeiros traduzidos. O espaço destinado à literatura nos periódicos passou a ser mais concorrido com a presença de livros que tratavam dos eventos da Segunda Guerra Mundial e do poder da democracia (estadunidense, impulsionada pela Política da Boa Vizinhança) que buscava encerrá-la, deixando assim os novos escritores do Ceará relegados em suas colunas literárias.

De acordo com Lawrence Hallewell, a Segunda Guerra realmente foi um fator a ser considerado ao se tratar da divulgação e venda de livros no Brasil durante os anos 1940. Segundo ele

Houve diversas razões para essa ênfase nos autores estrangeiros, na década de 40, em detrimento dos nacionais. A guerra, é evidente, deslocou a atenção do público de sua preocupação com os acontecimentos nacionais, que caracterizara os anos 30. As dificuldades de transporte marítimo durante a guerra estimularam a José Olympio e as demais editoras a publicar versões em português de obras que, em condições normais, teriam sido importadas em suas edições originais europeias ou norte-americanas. Ao mesmo tempo, a grande onda literária da década anterior começara a refluir, em grande medida devido à crescente esterilidade da vida cultural da nação sob o Estado Novo, que então atravessava seu mais violento período de repressão (1939 - 1942). (HALLEWELL, 1985, p. 374).

Do mesmo modo que havia transformado o mercado de livros do Brasil, a guerra mexeu realmente com o país quando esta por aqui chegou ao ano de 1942 (que passou a ser chamado de “ano da desgraça” por Aluísio Medeiros após um submarino alemão ter atacado um navio brasileiro. E os efeitos desse ataque atingiram também o I Congresso de Poesia do Ceará.

No entanto, em meio ao burburinho da participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial, após a oitava reunião e entre muita expectativa, ocorreu a sessão inaugural do I Congresso de Poesia do Ceará, em 01 de agosto de 1942, no Theatro José de Alencar. Todavia, antes mesmo da realização dessa sessão, muitas críticas estavam sendo feitas ao congresso, a mais forte delas vindo do Crato, quando, por lá, foi proposto o Congresso sem Poesia, pois para esses críticos, dentre os quais Stênio Lopes, um momento como aquele, assombrado pela guerra, não pedia poesias, mas ações. Segundo Aluísio Medeiros, os congressistas de poesia haviam enfrentado “a odiosa enxurrada de ataques que vinham daqueles que procuravam fazer blague com o Congresso”, tendo assim que “trabalhar num ambiente de franca hostilidade.”¹¹ Portanto, com a ameaça da guerra já sentida durante as preparações, o Congresso de Poesia, ganhou um caráter político e mais engajado, discutindo o papel do intelectual e das artes na sociedade e sua ação diante de um mundo em destruição, como é dito no manifesto do congresso, escrito por Mário Sobreira de Andrade¹². Assim, segundo o cronista oficial, em um texto escrito em 1948¹³,

o Congresso foi uma luta aberta, heroica e sem tréguas, luta digna de nós mesmos que desejávamos afirmar, marcar a nossa presença numa época que não permitia vacilações criminosas, que não comportava a irresponsabilidade do silêncio. A guerra chegava aos mais distantes recantos do mundo, repercutia no mais íntimo dos homens, pois estavam em jogo princípios fundamentais da condição humana, já conquistados uns, outros em vias de ser alcançados no combate de milênios de todos os povos. A guerra estava aqui mesmo. Estava dentro de nós. Não podíamos portanto ficar indiferentes, cada um pensando em si mesmo, nos seus

¹¹ MEDEIROS, Aluísio. *Crítica - 2ª Série (1946 - 1948)*. Fortaleza: Edições Clá, 1956, p.43.

¹² Id., *Ibid.*, p. 47.

¹³ Id., *Ibid.*, p. 42. O texto trata-se de um discurso pronunciado por Medeiros na sessão de instalação do II Congresso de Poesia do Ceará, em setembro de 1948.

problemazinhos, fazendo soliloquios infrutíferos, porque os ventos estavam carregados de gritos extortantes, de imprecações dolorosas, de lancinantes exclamações, os ventos traxiam o pavor da guerra. Tínhamos que auxiliar a luta que se desenrolava sangrenta contra o amordaçamento das liberdades... da liberdade criadora, da poesia. Como poderíamos contribuir nós – intelectuais –, nós – poetas –, se não confirmando a supremacia da inteligência sobre a brutalidade da força, se não mostrando a pujante vitalidade da poesia num mundo que morria? A simples realização do Congresso, o livre debate dos problemas da poesia, já representavam decisivos passos nos caminhos das nossas definições e até mesmo das nossas soluções em íntima correspondência com o coletivo que estava a inundar a alma de todos nós. [...] O Congresso era uma afirmação de luta contra todas as formas de gestapo, contra as “culturas” de campo de concentração, contra o arbítrio, a violência e a opressão.

O poder de engajamento do escritor e o papel da poesia e da arte em geral, de acordo com Aluizio Medeiros, contra a situação desoladora do mundo faz eco ao trecho de uma carta de Mário de Andrade lida por Antônio Girão Barroso durante a segunda reunião preparatória para o congresso e registrado por Medeiros em suas crônicas¹⁴. Segundo o cronista, Mário de Andrade, ao tratar do I Congresso de Poesia do Ceará, teria escrito que

“é preciso, pra que haja verdadeira poesia, que essa verdade ultrapasse a verdade do poeta, a verdade individual, e tenha valor humano, valor que interesse à coletividade em conjunto ou cada um dos seus indivíduos; verdade que sirva, de qualquer forma, de iluminação, de deslumbramento, de descobrimento”.

O papel do intelectual engajado e sua obra ainda permearia Aluizio Medeiros e seus colegas, sendo um tema fundamental nos congressos vindouros. Porém, apesar de todos os esforços para a realização de um evento grandioso, o I Congresso de Poesia do Ceará foi perdendo seu brilho com o passar do mês de agosto, com a crescente falta de interesses de seus congressistas e dos protestos em Fortaleza a favor da participação do

¹⁴ MEDEIROS, Aluizio. *Crônicas das reuniões preparatórias do 1º Congresso de Poesia do Ceará*. In: *Revista Clã*, número 28. Fortaleza: Imprensa Oficial do Ceará, dezembro de 1982, p. 18.

Brasil na guerra e nem ao menos chegou a ser devidamente encerrado. E, por mais que o desalento tenha tomado conta de Aluízio (a quem apenas uma sessão do congresso foi de agrado) e de outros congressistas, ele não foi um completo fracasso.

Acerca da sessão inaugural do I Congresso de Poesia, Aluízio Me-deiros escreveu que ela “foi uma sessão que me deixou encabulado e meio decepcionado, pois ela não foi diferente em nada às muitas sessões literá-rias realizadas em Fortaleza. Mas nem por isso desanimei. O Congresso mesmo era depois dali.”¹⁵ E assim, algum tempo depois da sessão de abertu-ra, os efeitos do congresso surgiram e desenvolveram-se com a criação da Edições Clã, em 1943, da Associação Brasileira de Escritores – Seção Ceará, também em 1943, da realização do I Congresso Cearense de Escrí-tores e do lançamento do número experimental da Revista Clã em 1946 e da produção do II Congresso de Poesia do Ceará e o número 1 da Clã, em 1948. Enfim, a partir dele deu-se a definitiva implantação do Modernismo no Ceará.¹⁶

Referências

AZEVEDO, Miguel Ângelo de. **Cronologia Ilustrada de Fortaleza: Ro-teiro para um turismo histórico e cultural**. Volume I. Fortaleza: Edições UFC, 2001.

AZEVEDO, Sânzio de. **Literatura cearense**. Fortaleza: Academia Cearen-se de Letras, 1976.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil (sua história)**. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 1985.

MARTINS FILHO, Antônio. **Memória histórica: Personalidade do Povo**. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 1991.

MEDEIROS, Aluízio. **Critica – 2ª Série (1946 – 1948)**. Fortaleza: Edições Clã, 1956.

¹⁵ MEDEIROS, Aluízio. *Critica – 2ª Série (1946 – 1948)*. Fortaleza: Edições Clã, 1956, p.45.

¹⁶ AZEVEDO, Sânzio de. *Literatura cearense*. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1976, p.427.

_____. Crônicas das reuniões preparatórias do 1º Congresso de Poesia do Ceará. In: **Revista Clã**, número 28. Fortaleza: Imprensa Oficial do Ceará, dezembro de 1982.

MICELI, Sérgio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MORAES, Vera Lúcia Albuquerque de. **Clã: Trajetória do modernismo em revista**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2004.

NETTO, Raymundo. **Centro: o “coração” malandro**. Fortaleza: Secultfor, 2014.

WILLIAM
1814-1882

CARLOS CÂMARA E A ALVORADA DO TEATRO NACIONAL: TRADIÇÃO, MODERNIDADE, CULTURA, HISTÓRIA E MEMÓRIA; O CEARÁ CONTADO, RECONTADO E CANTADO EM A BAILARINA E O CASAMENTO DA PERALDIANA

Francisco Wellington Rodrigues Lima

Carlos Câmara e o Teatro Cearense

Carlos Câmara, fundador do Grêmio Familiar (1918), escreveu dez textos para o teatro cearense: *A Bailarina* (1919), *O Casamento da Peraldiana* (1919), *Zé Fidelis* (1920), *O Calu* (1920), *Alvorada* (1921), *Os Piratas* (1923), *Pecados da Mocidade* (1926), *O Paraíso* (1929), *Os Coriscos* (1931). Destes, oito foram encenadas com total sucesso pelo Grêmio Familiar; apenas um foi deixado por incompleto pelo autor: *Alma de Artista* (1939). Com Carlos Câmara, temos a alvorada de um teatro nacional aqui no Ceará; um teatro falado em brasileiro, quer dizer, um teatro genuinamente popular brasileiro, com sotaque brasileiro, com uma marca de oralidade brasileira, com costumes do povo brasileiro, com a identidade do povo brasileiro; um teatro escrito por brasileiro, com emoções do povo brasileiro, representado por brasileiro e falado nas palavras originais do povo do nosso país. Sobre o teatro de Carlos Câmara, Renato Viana, nome de projeção nacional do teatro brasileiro, citado por Costa (2014), diz o seguinte:

Quanto a Carlos Câmara, cuja ação é de inestimável valia na obra de nossa nacionalização teatral, aconselho-o a impor as suas peças na cena carioca, onde nosso “regionalismo” tem sido, por vezes, deturpado. (...) Carlos Câmara que é – já o tenho dito repetidas vezes – uma brilhante e decidida vocação de escritor teatral, precisa impor-se à crítica da metrópole, não porque seja melhor que a outra do resto do país, mas porque é a crítica oficial e sagrada, que seleciona e caracteriza os valores na opinião artística brasileira. (COSTA, 2014, p. 229).

Quebrando uma tradição altamente dramática, Carlos Câmara, por meio das suas burletas, emocionou e inovou o teatro em nosso Estado,

pelo menos dos anos de 1919 a 1939, quando o dramaturgo veio a óbito. Antes dos escritos do referido autor, as encenações atendiam uma tendência acadêmica e, podemos até dizer, dos cânones europeus, como bem fazia Papi Júnior, por exemplo. De um jeito claro, cômico e bulinador, o teatro de Carlos Câmara emocionava e encantava a todos. Ele foi considerado, segundo as pesquisas de Costa (2007), como o mestre da burleta¹⁷. Conforme Costa (2007, p. 344-345), seu teatro “alcançou ruidoso sucesso em Fortaleza, embora não pudesse classificá-lo, na nomenclatura teatral, de peças de teatro”. Carlos Câmara só se importava com a aceitação do seu público; ele queria que o povo que fosse ao seu teatro, modestamente, aplaudisse e gostasse de suas peças. Não lhe importava se seus enredos tivessem ou não o padrão de dramaticidade, como bem exigia o cânone europeu e a crítica nacional. “Não eram dramas, nem comédias, nem burletas, nem revista, nem nada. Era uma espécie de salada de anedotas, entretchos passionais, bucólicos, amorosos”. Só se sabe é que suas peças eram perfeitas, graciosas, cômicas, cheias de peripécias e que falava a linguagem do povo brasileiro, bem como mostrava, de forma frívola e inquietante, porque não, farsesca e burlesca, o modo de viver no Ceará/Brasil dos anos de 1919 a 1939. (COSTA, 2007, p. 344-345).

É o que iremos observar, por exemplo, nos dois textos escolhidos de Carlos Câmara para a elaboração desse nosso artigo, *A Bailarina* e *O Casamento da Peraldiana* (1919); textos estes que trazem em seu enredo uma visão da vida do homem no sertão e na capital; textos que trazem personagens tipos, como o coronel do sertão, o moço simples do sertão, a mocinha do sertão, a velha viúva, o moço da capital, os jagunços, os andarilhos; textos que transitam entre a linguagem matuta e a linguagem da capital; textos que falam ao coração, românticos; textos que se versificam, viram improvisos e são musicalizados; textos que unem tradição e modernidade; história e memória; “representações à vontade dos amadores, que enxertavam pilhérias a seu próprio gosto e que agradavam ao público”. (COSTA, 2007, p. 345).

¹⁷ Burleta: vem do italiano burlesco, burla, gracejo, farsa. Tipo de comédia italiana do século XVIII. Pode ser musicalizada ou não. Possui uma forma cômica e exagerada. Emprega expressões triviais para falar da realidade nobres ou elevadas. (PAVIS, Patrice. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999).

Tradição, cultura, modernidade, história e memória em *A Bailarina e O Casamento da Peraldiana*

A *Bailarina* estreou no dia 25 de janeiro de 1919, apresentada pelo Grêmio Dramático Familiar em sua sede, situada na Boulevard Visconde do Rio Branco ou Calçamento de Mecejana, como era popularmente conhecida, atual Avenida Visconde do Rio Branco. Era uma sede modesta, com “um palco montado sobre barricas de bacalhau, coberto de palhas de coqueiro, e piso de terra batida. No entanto, linhas de bonde especiais eram criadas nos dias de representação para melhor atender à demanda de público. (GULHERME; COSTA, 1979, p. 19-20). O elenco da peça era composto por Eurico Pinto (Peraldiana), Gracinha Padilha (Flor), Joaquim Santos (Elisiário), João Padilha (Malaquias), Augusto Guabiraba (Coronel Puxavante), Alberto Meneses (Capitão Manduquinha), José Domingos (Alexandre), Djanira Coelho (Fortunata), João Vieira (Besouro), Paulo Padilha (Cangaty), N. N. (Avoante), Hercílio Costa (Mororó) e Alice Temporal (Rosa).

O enredo da obra, dividido em três atos, passa-se no interior do Estado do Ceará, na região dos Inhamuns. Florentina, também conhecida como Flor, era uma linda e ingênua moça do interior. Encontrava-se apaixonada pelo jovem Malaquias, rapaz simples e ingênuo; um autêntico homem do sertão; valente e destemido. Entretanto, a mãe de Flor, Dona Peraldiana, sonhava com um casamento de melhor condição para a filha. Para a velha Peraldiana, a filha deveria casar-se com Elisiário, um rapaz de nome importante, de família rica, residente na capital e bem afeiçoado. Malaquias, na visão de Peraldiana, era um “animal”; “um pedaço de asno” (CÂMARA, 1979, p. 43). Elisiário estava na região dos Inhamuns para curar-se da “Bailarina”, tema central da obra¹⁸. Assim como Malaquias, ele também se apaixona pela jovem Flor. No desenrolar da trama, Malaquias é recrutado para servir as Forças Armadas do Brasil. Peraldiana, aproveitando-se da situação, faz de tudo para casar a filha com o tal pretendente da capital. Contudo, no final da história, descobre-se que Elisiário não era

¹⁸ A “Bailarina” era a famosa gripe espanhola (1918-1920), oriunda das Ilhas Baleares, na Espanha. Corresponde a “Espanhola do Rio de Janeiro”. (GULHERME; COSTA, 1979, p. 100). Essa doença era conhecida popularmente como “Bailarina” e matou muitas pessoas no Brasil.

nada do que havia dito antes. Tratava-se de um jovem pobre, mentiroso, de família simples da capital e foragido das Forças Armadas. Havia se aproveitado da “Bailarina” e fugido para o sertão. Ele não queria servir à Segurança Nacional; tinha horror a farda. Considerava-se um civilista. Outros personagens também enfeitam o enredo da obra, como Rosa, amiga de Florentina; o Coronel Puxavante, Padrinho de Flor e Malaquias; Manduquinha, homem de confiança do Coronel Puxavante; Alexandre e Fortunata, dois comediantes que representavam peças pelo interior do Ceará e na Capital; Besouro, o pistoleiro, homem de muitas mortes pelo sertão do Ceará; Cangaty e Mororó, violeiros interioranos; Avoante, homem simples do sertão.

A primeira coisa que nos chama a tenção em *A Bailarina*, é a sua abertura, pois, logo ao subir do pano de cena, algumas camponesas, seguindo as tradições daqueles que vivem no sertão, cantam e dançam em frente à casa de Flor, uma das personagens centrais da peça, festejando assim, o aniversário da jovem donzela. A moça, de nome Florentina, representa, segundo a tradição e o modo de pensar do homem do campo, a flor do sertão, sinônimo de beleza, bondade, pureza, prosperidade e vivência. Leiamos:

Coro – completa anos hoje / a nossa Florentina / de todas as flores / a mais bela da campina. / Viva a Florentina / Flor vida em botão / a mais bela menina / de todo nosso sertão. (...) Viva a flor do Prado / a linda camponesa / o anjo abençoado / de toda a redondeza (...). (CÂMARA, 1979, p. 37).

Como vimos, a dança, a cantoria, a festividade invade a cena e mostra, de modo alegre e vívido, a harmonia e o respeito do povo sertanejo para com o próximo. Flor é uma jovem menina graciosa e adorada por todos. Os cumprimentos e os agrados festivos, logo no início da obra, mostram a tradição simplória e poética daqueles que vivem no sertão, revelando assim, a importância dos laços de amizade, de afetividade, de generosidade, de gratidão e de reconhecimento que, conforme vimos acima, caracterizam as gentes simples e honestas do nosso interior cearense: “Flor – Agradeço minhas amigas / esta manifestação / e fico reconhecida / de todo o coração”. (CÂMARA, 1979, p. 37).

A segunda coisa interessante, é o fato de termos duas personagens femininas com os seguintes nomes: Flor e Rosa. Ambas são amigas e se conhecem desde criança. São belas, doces e graciosas; são princesas dos vales cearenses; o florir e o pulsar no sertão; são faceiras, estimadas, sensitivas e perfumadas. Elas simbolizam o sertão florido, fértil, primaveril, aquoso, vívido, alegre. Assim dizem cantarolando: “Somos camponesas / gentis, graciosas / somos as princesas / do vale de rosas / (...) e sempre quisera / nosso coração / pulsar no sertão”. (CÂMARA, 1979, p. 40). Ao contrário, temos a Dona Peraldiana, mãe de Flor, velha, viúva e “rabujenta”, simbolizando assim, o lado sofrido e amargo do sertão. Como bem diz Malaquias, trata-se de uma “véia infuleimada / tão medonha, tão zangada / tão feiosa / (...) uma sapeca de pimenta”. (CÂMARA, 1979, p. 39).

Já os personagens masculinos são tipos bem curiosos. Malaquias, um dos personagens centrais da obra, representa o homem puro e honrado do sertão. É apaixonado por Flor e protegido/afilhado do Coronel Puxavante. Este, representa o poder existente no interior do sertão nordestino, o Coronelismo. Puxavante é padrinho de Flor e de Malaquias. É costume do povo sertanejo apadrinhar os filhos aos coronéis, pois assim, seriam pessoas respeitadas na cidade e estariam, de modo direto, sob a proteção daqueles que detêm o poder nas regiões interioranas. Sendo assim, os filhos dos mais humildes passam a integrar à família dos coronéis, como bem podemos ver na seguinte passagem da obra:

Flor- Sua benção, padrinho.

Puxavante – Deus te faça uma santa. Mas espere, o que tem tu? Tá tão triste! Vamos, explica-te o que hai, quem matou o teu caboco? (...)

Flor – sou a criatura mais infeliz que o sol cobre. (...) Desinfeliz o que? Quão desinfeliz! Quem tem um padrim Cuma eu podê lá sê infeliz (...).

Malaquias – Meu padim, sua benção!

Puxavante – Deus te abençoe. (...) Num queres que eu te arranje um substituto não? Cum dinheiro faz-se tudo; o dinheiro é o rei deste mundão de meu Deus. (...). (CÂMARA, 1979, p. 63-64).

Como a Dona Peraldiana é uma velha viúva, o papel do padrinho é de honrar o lugar do pai e de salvaguardar e zelar pela criação, cuidado e respeito

dos afilhados, pois, na ausência do pai, quem manda, é o padrinho, como podemos observar na seguinte fala de Puxavante (a Malaquias): “Deus te acompanhe e te faça feliz! (...) Aquilo é um rapaz às dêreita. Nisto ele puxa o pai que era um matuto honrado e sério”. (CÂMARA, 1979, p. 65).

Além desses costumes tradicionais do homem do sertão, Carlos Câmara traz ainda para a cena um assunto importante, o casamento, em especial, o casamento forçado por interesse e o casamento por amor. De acordo com o enredo do texto, Flor é apaixonada por Malaquias e vice-versa. Malaquias é um matuto honrado, pobre, porém, louco de amor por Flor. É um homem sério, sincero e honrado. Os dois desejam se casar e viverem felizes para sempre. No entanto, Dona Peraldiana, acreditando num futuro melhor para a filha, não aceita o “chamego” entre os dois enamorados. A todo custo, ela tenta impedir o romance dos dois jovens, forçando, inclusive, a filha a se casar com o jovem Elisiário, um rapaz de boa linguagem e de boa aparência, vindo da capital, que também se encanta por Flor. Nessa altura do enredo, podemos falar, forçadamente, até de um triângulo amoroso: Malaquias x Flor x Elisiário. Leiamos:

Peraldiana – Fulô, qui berreiro foi este aqui? (Vendo Malaquias) Ói, eu num gosto de paleio cum esse mequetrefe. Vá lá pra dentro, vá. (...) O que que vosmecê atrás do cós de minha fia? (...) E fique sabendo qui mia fia num é pro seu bico... Ora muito bem! (...) Ói: e se eu vê vosmicê a rondar a minha porta de manhã à noite, Cuma é o seu costume, dou-lhe uma pisa de rêio. Ta vendo?

Peraldiana (à Flor) – (...) Ocê e a Rosa bote sentido a casa e vosmicê deixe de cunversa cò idiota do Malaquias. Se vosmicê continuá cum palêi c’aquele trouxa, dou-lhe uma sova badeja. (...).

Flor – Diz mãe que eu só devo casar com um moço da praça; que esta vida de mato não presta.

Elisiário (a Malaquias) – (...) Aquela sua namorada é daqui mesmo? (...) É bonitinha, hein? É...é jeitosa? Tem feitio de Gente? (...)

Peraldiana (para Malaquias e Elisiário) – (...) Uma briga de galo no meu terreiro? (...) O senhô, pelo modo, num é aqui da roça. (...) Que moço delicado. (...) Apois eu moro ali naquela casa. Também sou proprietara daquele casebre. Isto aqui, minha fia batismou pur Vale de Rosa. Mais pere aí, vou chama ela e a Rosa para pru mode travá conhecimento

cò sinhô. (...).

Rosa - (...) Muito gosto em conhecê-lo senhor Elisiário Cavalcant-I da raça dos Calangros. (...) (Flor repete o mesmo gesto).

Elisiário (à Flor) - Oh, minha senhora, o gosto é todo meu. Permita que lhe beije a nívea mão. (Beija a mão de Flor que a retira ligeiramente). (CÂMARA, 1979, p. 38-45)

Elisiário, moço da capital, se mostra um rapaz educado, refinado e de família rica; “moro na capital, onde sou um dos maiores proprietários. Meu pai é banqueiro e dos mais ricos que lá existem”. (CÂMARA, 1979, p. 44). A partir de então, Dona Peraldiana, interessada na boa vida que poderia ter na cidade, junto com a filha, visa, de imediato, aproximar a filha do referido bom partido. Elisiário se mostra como um moço de boa índole e gentil, mas, não passa de um belo enganador. Tenta, a todo custo, chamar a atenção de Flor; faz elogios à Dona Peraldiana; conquista a confiança da velha interesseira. Aproveitando-se da boa vontade da viúva, Elisiário, elegante e galanteador, declara-se para Flor e tenta conquistá-la. Esta, não corresponde aos encantos e galanteios do moço:

Elisiário - Flor, ó Flor dos Alpes sertanejos, botão de rosa a desabrochar cheiroso, vê-la e amá-la foi obra de um momento. (...) Amo-a perdidamente. (...) Flor, flor de minha alma. Nunca senti na vida uma paixão tão repentinamente sincera e tão sinceramente repentina. A teus pés; (ajoelha-se) a teus pés aguardo a minha sorte. Adoro-te. Dá-me a vida ou dá-me a morte. (...) Quero morrer aos teus pés.

Rosa - (...) esse moço parece que é maluco. (CÂMARA, 1979, p. 52).

A briga entre Malaquias e Elisiário pelo amor e pelo coração de Flor toma conta de quase todo o texto do autor. De um lado, um jovem bem aparentado da cidade, porém, charlatão; do outro, um jovem matuto, ingênuo, simples, mas, de bom coração, sincero e honesto. No meio, Dona Peraldiana, que, vislumbrando a possibilidade de casar a filha com um bom partido, fará de tudo para forçar o casamento entre Flor e Elisiário. Ressalta-se aqui, a tradição do casamento arranjado. Antigamente, os pais se preocupavam com o casamento dos filhos. O casamento por amor, não

era algo de bom grado, pelo menos, para os pais interessados em riqueza e poder, ou, como no caso de Dona Peraldiana, de uma vida melhor na cidade. Somente os apaixonados e as gentes humildes e de bom coração e honradez é que viam no casamento por amor a felicidade suprema. O casamento, em especial, o arranjado, era uma espécie de aliança entre famílias. Se fosse uma “filha mulher”, o noivo teria que ter um bom dote; nome, dinheiro e “status”. Sendo “filho homem”, este teria que casar com uma “moça direita e de família”, principalmente, de família rica. Quanto mais rica e bem estruturada fosse a família dos noivos, melhor seria para o fortalecimento do poder político, econômico e social dos mesmos. Dessa forma, vamos ao texto e vejamos o momento em que Dona Peraldiana, dona da situação e da filha, acerta o casamento arranjado de Flor com Elisiário:

Peraldiana – Fulô, aqui seu Liziaro Cavargânti diz que que casá cum vosmicê. Quê qui me arresponde a isso?

Flor – Eu, minha mãe, fiz quinze anos ontem, estou muito moça ainda, não desejo me casar por enquanto, principalmente, com esse senhor.

Peraldiana – O quê? O quê? Cuma foi que dixê. Recusá um partidão dexe! Será pru mode o esfilhampado do Malaquias. Apois fica sabendo minha cabeça de vento qui vosmicê há de casar cum quem munto bem eu querê. (...) Eu queria levar a coisa cum bom modo na carmança, mas, porém Cuma ela vem toda arrupiada pro meu lado, agora tem de casá cò seu Liziaro. Ou casa ou antonce leva uma tunda de tirá o couro e cabelo. (...) Vosmicê não tem querê, vosmicê num se gunverna. Ou casa ou diz pru que num casa. (...) Apois é isso, seu moço. Deixe lá que eu arrumo esse matrimônio. Não se avexe. Tenha mão no fogaréu e deixe o pau corrê... (CÂMARA, 1979, p. 57-58).

Carlos Câmara, como um observador do seu tempo, coloca em cena um tema polêmico para a época: a questão do casamento civil¹⁹. Para muitos, inclusive os mais antigos, conservadores e devotos das leis de Deus e da Igreja Católica, o casamento religioso era o mais aceitável e de grande

¹⁹ O Casamento Civil foi promulgado pelo Marechal Deodoro da Fonseca, no ano de 1890, sob o Decreto de Lei n. 181. No Brasil, o casamento é regulamentado pelo Código Civil brasileiro. Ele é necessariamente monogâmico, celebrado por casais que gostariam de viver casados sob a forma da lei, com idade mínima de 16 anos. É um contrato bilateral e solene realizado entre as partes com o intuito de constituir família com uma completa comunhão de vida. (http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/L10406.htm).

prestígio social. Pouquíssimas pessoas se arriscavam a casar-se no civil. O casamento civil era algo novo e de muita desconfiança. O certo mesmo, era casar na Igreja, com as bênçãos do Padre e de Deus. Vejamos:

Elisiário – (...) Olhe, só não garanto uma coisa: é casar no civil. Sim, porque eu cá sou irredutível em matéria de religião. Firme até ali nas minhas crenças apostólicas. Não vou nesse negócio de contrato civil, não. Isto só se deixa pros hereges.

Peraldiana – Tá bom, seu moço. Tá bom. Também aqui pouca gente casa no incivil. (...). (CÂMARA, 1979, p. 57).

No entanto, muitos homens, em especial, aqueles que desejavam ter mais de uma esposa, buscavam casar somente no religioso, para, numa outra circunstância, casar-se no civil com uma outra mulher. Era o caso dos bigamos, fato destacado pelo autor tanto na *Bailarina* quanto em outros textos, como n' *O Casamento da Peraldiana*. Leiamos a seguinte fala de Malaquias sobre Elisiário: “Mais esse desgraçado é casado. Abandonou a muiê c'a balarina na Casa Santa cum fie piqueno im vespra d'outro”. (CÂMARA, 1979, p. 89).

Porém, destaquemos um outro fato curioso que permeia todo o enredo da trama e que dá nome à obra do autor, a bailarina. A bailarina foi uma gripe espanhola que se propagou pelo Brasil no início do século XX. Ela matou muitas pessoas em nosso país, tanto nas capitais brasileiras, quanto no interior. Aliás, é para se “convalescer” da bailarina que Eliziário vai para a região dos Inhamuns e, na ocasião, conhece Flor e com ela deseja se casar. Foi por meio da personagem Elisiário que o autor informou ao público do seu tempo sobre a tal doença e dos perigos que ela representou para a sociedade naquela época (anos de 1918-1919-1920):

Peraldiana – Mas Arfinal, Cuma vêi o sinhô pará ns Inhamuns? Andará perdido nos matagáo?

Elisiário – Não senhora. Vim convalescer. Estive uns dez dias com a bailarina e fiquei escangalhado. Botei até sangue, sabe? (...) Fiquei fraco pra burro, com uma tossezinha seca impertinente. Abatido mesmo. (...) A bailarina é espanhola. Veio da Europa, atravessou os mares, chegou ao Rio e tem percorrido o país inteiro de um a outro extremo, fazendo

um salseiro de mil diabos. Meteu gente no buraco pra burro. Peraldiana – (...) Essa balarina é um perigo. Felizmente não apareceu ainda pur cá. (CÂMARA, 1979, p. 45-46).

Mas, com o decorrer do tempo, eis que a bailarina chegou no sertão dos Inhamuns e o medo da doença e da morte tomou conta da região. Era a peste que estava por assolar e dizimar o povo sertanejo. Puxavante, coronel da cidade, havia acionado a milícia local (Manduquinha e seus homens) e ordenado o isolamento dos doentes. O caos se instalou no interior do Ceará. Elisiário tornou-se o grande vilão, pois, segundo os populares, ele teria trazido consigo a tal bailarina:

Puxavante – Apois é isso, seu Manduquinha, tamo c'a desgraça na casa da farinha. É um horrô. Tem pra mim qui desta vez num escapa nem rato. E foi aquele sujeitim do Ceará que impestou tudo. Eu só queria era tê a certeza certa qu'eu pagava pro Besouro dá uma esfrega nele.

Manduquinha – o Besouro tomém tá caído. Há dois dias qui tá de cama c'a balarina.

Puxavante – é um horrô! É um horrô! Vou fala à cumade Peraodiana pro mode fazê uma noveninha a São Sebastião. (...)

Manduquinha – vem dois chumbado, seu coronéo. Arrisistiram, mandei papocá fogo.

Avoante – Mais seu coronéo, é uma marvadeza... (...) É uma preversidade, pegá a gente, doente, nest'instado e manda inchiqueirá cuma bode. (...)

Puxavante – Capitão Manduquinha, tome essa gente pru lazarête bote um puliça de sentinela na porta. (...)

Puxavante (para Alexandre) – (...) A Casa da Cambra num é mais teato não, agora é lazarête. (...).

Peraldiana – Apois, meu irmão, aqui é morre gente todo o santo dia. É duença! Já num se acha mais no mato, nem papaconha, nem raiz de angélca, nem mangirioba, nem cabeça-de-nêgo, o povo arrancarum tudo. Foi aquele desinfiliz qui trouxe a doença da balarina pra cá. Impestou tudo. (...) já esfaleceu 4 muié, 3 home, 2 capado e 1 cachorro. (CÂMARA, 1979, p. 79-87).

Nesta passagem da obra, além de destacar o alastramento da bailarina pelo o nosso Estado e o caos que ela provocou nas regiões distantes

da capital, o autor ainda chamou a atenção para as ações realizadas no combate da doença, relatando, de forma impactante, os desmandos dos coronéis diante de tal situação, ordenando, de forma bruta, como medida preventiva, o isolamento daqueles que foram afetados pela gripe, prendendo-os em locais inadequados, mantendo-os em estado de quarentena, sem remédios e sem um tratamento adequado para sanar a doença, acarretando assim, na morte de muitas pessoas pelo Ceará. Embora Puxavante fosse um coronel dos bons, homem de respeito e bem quisto pelo povo, diante do desespero da propagação da bailarina e do medo da morte, sua ação chega a ser grotesca e revoltante. Dessa forma, o autor denunciou as ações desesperadas, impensáveis e desrespeitosas dos coronéis, a precariedade da saúde pública em nosso Estado, o despreparo do povo e dos nossos governantes para o combate da maleita.

Carlos Câmara, no texto *A Bailarina*, ainda toca em mais três temas históricos também de grande relevância:

1. o alistamento e o recrutamento, na maioria das vezes, de forma injusta, de jovens do sexo masculino, em especial, os mais carentes e pobres, para as forças armadas:

Malaquias – (...) Fui sorteado... vou sê sordado. Vou cumprir o meu dever. (...) vou fazê viagem amenhã à boquinha da noite. Vou cum outros companhêros, qui forum cuma eu, sorteados. (...)

Elisiário (quando descoberto que é fugitivo do alistamento militar) – Eu tenho horror à farda, sabe? Por isso, arribei. Eu sou civilista, até a raiz dos cabelos. (CÂMARA, 1979, p. 53-87).

Assim como Malaquias, muitos jovens, de boa saúde, foram “assorteados” para cumprir o alistamento militar. A principal função desses jovens recrutados, era manter a ordem no Ceará, modo de como chamavam a capital do Estado, Fortaleza, no início do século XX.

2. A pistolagem e o coronelismo:

Elisiário – (...) quem não conhece um homem tão popular no Ceará inteiro, do litoral às fronteiras dos Estados limítrofes. Besouro – Depois é isto: eu sou Galdino Besouro. A família

dos Besouro, o senhor sabe, é perigosa. Nós semo marvado de nascença.

Elisiário – E o senhor já tem muitas mortes?

Besouro - Inhô não. Cousa pouca. São impretes.

Elisiário – E nunca foi preso?

Besouro – Só uma vez, mais porém, fui logo sorto. Absorvidim da sirva. Os grandes precisa de nós e nós precisa se agaisaiá sempre embaixo de arve gaiúda. (...) Eu sou agregado do coronéu Cariolano. Se percisá dos meus selviço... (...).

Elisiário – (...) Eu pensei que com a tal decantada repressão do banditismo, não houvesse mais dessas feras soltas pelo sertão. Mas qual! É um mito. A policia prende-os, vencendo mil dificuldades, arriscando a própria vida, e os jurados, os bons jurados da nossa terra, põem-nos na rua. Cada chefe tem, pelo menos, uma dúzia desses celerados. E quanto mais mortes tem nos costados, mais apreciados se tornam pelos tais chefes. (CÂMARA, 1979, p. 61-62).

Como bem vimos, os pistoleiros, assim como os crimes de pisto-lagem, são acobertados pelos coronéis. Dessa forma, Carlos Câmara denuncia a ação desses homens violentos pelo interior do Ceará, bem como a fama que estes carregam por onde passam e o descaso, por parte dos coronéis, da “tão decantada repressão do banditismo”. Na verdade, o que podemos observar na *Bailarina*, é a forte existência de uma aliança entre os “chefes” e os tais pistoleiros.

O analfabetismo no Ceará:

Malaquias – (...) Tou aprendendo a lê no quartéo. Já sei assentá meu nome no papéo. Fui apromovido a cabo. As sordade é qui num me laiga. (CÂMARA, 1979, p. 87).

Conforme a fala de Malaquias, fica claro a existência de pessoas analfabetas pelo interior do Ceará. Assim como ele, muitos não sabiam ler nem escrever; em algumas ocasiões, como foi o caso desse jovem “as-sorteado para o quartéo”, muitos aprendiam as primeiras letras e assinar o nome na idade adulta. Significa dizer que, poucos tinham acesso à educação. Os mais pobres e desvalidos, tinham que trabalhar na roça e ajudar os pais no dia-a-dia. Escola, era coisa de rico ou de quem tinha tempo e condições para estudar. Este era o caso de Flor e Rosa. Dona Peraldiana

era da capital, fez exames na Escola Normal, foi “deplomada e alumiada professora” da região dos Inhamuns. “Ensinava era das primeiras letras às derradeiras letras”. Sabia o ABC direitinho. (CÂMARA, 1979, p. 47). Além disso, Flor era afilhada do coronel Puxavante, portanto, tinha que estudar para bem representar o apadrinhamento. Já Rosa, afilhada de Dona Peraldiana, “também é munto istruída. Teve no culéjo c’a Fulô”. (CÂMARA, 1979, p. 44).

Para finalizarmos esse breve momento analítico do texto *A Bailarina*, leiamos alguns trechos importantes da obra que versam sobre o sertão, sobre a vida no sertão, sobre o homem sertanejo, bem como do bem querer que o sertanejo sente pela sua terra e pela sua gente simples, humilde e honrada:

Rosa – Pois eu gosto tanto desta vida do sertão, aprecio tanto os nossos campos floridos, a pureza destes ares.

Flor – E eu sou tão feliz aqui. E depois, nasci aqui, aqui me criei, e aqui quero morrer. Sou tão estimada por todos... Hei de ser camponesa a vida inteira. (...)

Flor (sobre Malaquias) – (...) É ignorante, mas é sincero, e leal, como todo o sertanejo cearense. Ignora o que sejam a hipocrisia, a astúcia e a covardia, tão conhecidas de certos moços da cidade. (...)

Elisiário – (...) Ora, nunca encontrei em Fortaleza, palavra de honra, moça nenhuma que resistisse às minhas lábias, e aquelas meninas de lá são escovadas (...) Como é que aqui, nestas brenhas, uma matutinha dos Inhamuns me trata com tamanho desdém! (CÂMARA, 1979, p. 39-72).

Carlos Câmara, segundo as pesquisas de Marcelo Costa e Ricardo Guilherme (1979), “fixa os modus vivendi do homem cearense com seguras alfinetadas de visão universalizante”. O amor das gentes simples e humildes pelo sertão é algo sagrado. Já o sertanejo, tanto honra a terra quanto a si mesmo. Assim diz Flor: “quero ser camponesa a vida inteira”. A vida no campo é pura felicidade; o sertanejo, leal, sincero e de palavra.

Ainda na *Bailarina*, o autor destacou os artistas da nossa terra e as dificuldades que estes enfrentavam para difundir e apresentar os seus espetáculos, como os personagens de Alexandre e Fortunata, um casal de brincantes/atores que fazia arte pelo interior do Ceará - “artistas líricos,

trágicos, melodramáticos, tragi-cômicos. (...) Andamos dando espetáculos no interior do Estado”. (CÂMARA, 1979, p. 66); e os cantadores de viola, Cangati e Mororó, que “cantam e tocam admiravelmente”. (CÂMARA, 1979, p. 66). Carlos Câmara ressaltou ainda fatos históricos que versam sobre a modernidade da nossa capital, fato que não só destaca em *A Bailarina*, mas, principalmente, no *Casamento da Peraldiana*, que se passa por completo em Fortaleza, após o casamento de Flor e Malaquias, como veremos a seguir.

O Casamento da Peraldiana estreou no dia 3 de abril de 1919, em sua sede, na Boulevard Visconde do Rio Branco, com músicas de Silva Novo e um elenco de peso: Gracinha Padilha (Flor / Avenida Caio Prado), Alice Temporal (Rosa / Avenida Mororó/ Acácia), Djanira Coelho (Comédia / Avenida Carapinima / Margarida / Dulce / Casa Jaime), Carmem Olímpio (Zé Povinho / Jockey Clube), Zilda Sepúlveda (Pão da Tarde / Maxixe / Ele), Nanci Pamplona (Ela), Eurico Pinto (Peraldiana Pimenta), Augusto Guabiraba (Coronel Puxavante), Joaquim Santos (Elisiário Cavalcante), João Padilha (Malaquias), José Domingos (Alexandre / Candoca), Hercílio Costa (Dramalhão), Paulo Padilha (Mr.Pickles), Francisco Padilha (Casuzinha), Alberto W. Meneses (Padeiro), Gérson Faria (Bilontras / Freqüentadores do Passeio / Cambistas / Guardas-civis/ Convidados / Músicos). A peça é dividida em três atos e constituída ainda de cinco quadros: 1. Peraldiana em Fortaleza; 2. No Passeio Público; 3. Na Praça do Ferreira; 4. A Caminho de Porangaba; 5. O Forró do Casamento. Assim publicou, no dia 05 de abril de 1919, o *Jornal Correio do Ceará*: “Tornou-se prolongado o espetáculo pelo grande entusiasmo que havia da parte dos espectadores que várias vezes pediam bis das partes mais interessantes. Foram bem representados todos os papeis...”

O Casamento da Peraldiana é, na verdade, uma sequência de *A Bailarina*. Depois de Casados, Flor e Malaquias vão morar no Ceará, denominação antiga que se dava à capital do Estado. Ele continuou servido ao Exército Brasileiro; era um praça. Flor levava consigo a mãe, Dona Peraldiana. Malaquias e Peraldiana viviam em constantes discussões. Os três foram morar numa casinha simples e pequena, na Boulevard Visconde do Rio Branco, também conhecida como Calçamento de Mecejana. Sendo Fortaleza ainda uma cidadela, logo Elisiário descobriu a moradia da

família interiorana. Com um ar amistoso e ao mesmo tempo interesseiro, o rapaz da cidade renovou, de imediato, a sua amizade com Dona Peraldiana; falou da sua vida na cidade, da morte da esposa e da doença que matou muitos pela capital – a “Bailarina”. Sentou praça à força, mas já estava por mudar de situação e tornar-se um civil novamente. No desenrolar da história, chegam ao Ceará o Coronel Puxavante, Rosa e Casuzinha, irmão de Rosa e afilhado do Coronel. Elisiário emociona-se por encontrá-los na cidade. Logo, ele convida todos para conhecer a capital do Ceará, Fortaleza. E assim, começaram uma aventura pelas ruas e avenidas da cidade, com seus encantos e desencantos; gentes de todos os tipos; viveram situações diversas; Coronel Puxavante e Dona Peraldiana casam-se e todos festejam.

Nesta obra de Carlos Câmara, iremos dar ênfase à vida na capital cearense, aos costumes do povo de Fortaleza e aos fatos/acontecimentos modernos que marcaram as duas primeiras décadas do século XX na nossa capital. Como dissemos anteriormente, Flor, Malaquias e Dona Peraldiana deixaram o interior do Ceará e foram residir na capital. Sendo assim, o autor chama a atenção do público para um problema sério: a migração do homem do sertão para a capital; os desajustes entre a vida urbana que nada se compara com a vida no interior. Logo no início da obra, Dona Peraldiana relembra a Fortaleza de antigamente, que não se parece nenhum pouco com o seu tempo de outrora: “ (...) Apois você ainda se lembra daqueles matagão? É inzalto que isto aqui tá tudo munto demudado; num é mais o Ceará véi, o Ceará bonzão do meu tempo: de condo eu era brochota”. (CÂMARA, 1979, p. 97). A cidade, na visão da velha viúva, estava mudada; diferente. A cidade tinha crescido, o movimento era intenso, as ruas movimentadas: “ (...) este carçamento de Messejana é inté divertido (...)”. (CÂMARA, 1979, p. 97). Já para Flor, a vida na cidade não era nada boa. Tudo era trabalho, desassossego, “uma vida ingrata; antes nós nunca tivéssemos vindo dos inhamuns. (...) Lá ao menos havia liberdade, respirava-se outro ar, muito mais puro, muito mais saudável”. (CÂMARA, 1979, p. 97). Na correria da vida urbana, Malaquias tinha poucos momentos de folga e poucos momentos para aproveitar o casamento. As obrigações no Exército, o serviço da caserna, a revista e outras atividades ocupavam bastante o dia-a-dia do jovem “assortado”. Diante do exposto, o dramaturgo cearense colocou em questão a vida conturbada da capital, tão contrária

à vida de calma, festança e alegria do interior: “estou louca por voltar à nossa aldeia”, assim dizia Flor. “Isto aqui me sufoca, me enerva e aborrece”. (CÂMARA, 1979, p. 107).

No decorrer da obra, o autor, engenhosamente, apresenta ao público, por meio das personagens de Elisiário, Dona Peraldiana e Puxavante, a Fortaleza dos tempos modernos; o Ceará dos anos de 1919, com suas ruas movimentadas, avenidas ajardinadas, garridas e vistosas:

“Aqui estão as lindas Avenidas / deste passeio sempre as preferidas;
Ajardinadas, tão garridas e vistosas, / só frequentadas pelas turbas donairosas.
(...) da Caio Prado é o pessoal do smart. / (...) E a Mororó é a mais popular.
(...) Carapinima, meus senhores, representa / a bela gente que a frequenta.
(...) Garbosa e assim floridas, / nós somos as três Avenidas
Deste passeio – centro predileto / do que há de mais seleta. (...) (CÂMARA, 1979, p. 117).

Câmara ainda apresenta o Passeio Público, as praças da cidade, em especial, a Praça do Ferreira, principal ponto de convergência de Fortaleza, denominada assim em homenagem ao Boticário Antônio Rodrigues Ferreira, Presidente da Câmara Municipal na gestão 1843-1859. Apresenta também novidades que marcam a modernidade na nossa cidade, como os automóveis e os bondes que cruzavam a cidade, o bonde elétrico: “A senhora não quis tomar o bonde, nem um automóvel?”, assim disse Elisiário à Dona Peraldiana. Esta lhe respondeu: “Eu lá ando naquilo. A derradeira vez no Ceará, na seca dos três 8, os bonis era puxado po burro. Hoje parece umas coisa doida”. Ainda sobre o bonde elétrico, Candoca, um dos personagens que dialoga com Elisiário, Dona Peraldiana e Puxavante, ressalta: “A tração elétrica é que domina o mundo. Eu cá, sou partidário da eletricidade em todas as suas manifestações”. (CÂMARA, 1979, p. 132-134).

Ainda no referido texto, o autor destaca as lojas do centro da cidade com as últimas tendências da moda; lojas de variedades que vendem de um tudo, como a Casa Jayme, loja de grande destaque nos anos de 1919: “Eu sou a Casa Jayme / a melhor da capital / de escolhida freguesia / não há outra assim igual. / Por todos sou procurada, / do sertão ao litoral / sou a mais afreguesada (...). (CÂMARA, 1979, p. 145). Fala-se também da melhor marca de cigarro de Fortaleza: “A Acácia é hoje em dia a melhor

marca de cigarro. Eu só fumo Acácia. E como todo rapaz que se preza”. (CÂMARA, 1979, p. 141).

N’O *Casamento da Peraldiana*, o autor fez questão de apresentar, para o público de sua época, os mais diversos tipos populares: Zé Povinho, um frequentador da Avenida Mororó, também conhecido pelo nome de Ceará Moleque. É um típico jovem galante e sedutor da cidade grande: “(...) sou levadinho da breca, / sou escovado; / se avisto qualquer moleca / fico babado...”; Candoca, moço bonito, bem educado e delicado. “Simboliza o cúmulo da delicadeza”. Segundo Eliziário, deve frequentar as ruas do terceiro plano, ou seja, da prostituição, dos afeminados; Mr. Pickles, é um tipo interessante. Trata-se de um falso inglês; vive de aparências; é um charlatão que fala um “inglês macarroni”. “É um americano falsificado”, assim diz Eliziário. “Aqui há muita gente com essa mania”; Maxixe, um mestre na dança de salão. Para o coronel Puxavante, há dois tipos de Maxixe: “o aristocrata, elegante, que costuma frequentar os salões de alto bordo, e o maxixe canalhocrata, penerado, que é sempre visto nos forrós de baixo bordo, das areias”; os enamorados, jovens casais apaixonados que namoram as escondidas. “Filhotes de namorados”; os Bilontras, grupo de namoradores oportunistas e enganadores. Alguns até são bígamos. “É um pessoal perigoso (...) Coiós de profissão”; os frequentadores do passeio; os cambistas, os bicheiros, os rifeiros, tudo gente perigosa, enganadora e de confusão. Câmara ainda destaca, n’O *Casamento da Perldiana*, três lugares de muita importância para Fortaleza: o Jockey Clube, lugar das corridas de cavalos, “ponto predileto / do pessoal da moda / e da mais alta roda / assim faceiro / e tão brejeiro”; Porangaba, lugar dos cartórios mais conhecidos de Fortaleza, aonde aconteciam os casamentos civis; Calçamento de Mecejana, o lugar da festa de casamento de Peraldiana e Puxavante; o lugar aonde ficava a sede do Grêmio Dramático Familiar, ou seja, a sede do teatro de Carlos Câmara.

Considerações finais

O Tetro de Carlos Câmara é algo enobrecedor. Como mestre do seu tempo, ele mostrou, através das suas obras, o Ceará e seus costumes; o Ceará e seus desconcertos; o Ceará e suas virtudes; O Ceará e sua historicidade, tipos populares; mostrou a vida no sertão e o interior do nosso Estado, com

sua majestosa gente e simplicidade; Mostrou a Fortaleza de antigamente, as grandes ruas e avenidas; problematizou e questionou a vida no Ceará. Com suas burletas inquietantes, Carlos Câmara falou a língua do povo brasileiro, firmando assim, a alvorada do teatro nacional em nosso país, igualando-se, como podemos perceber, a grande nomes do teatro brasileiro, como Martins Pena (*O Juiz de Paz na Roça, A Família e a Festa na Roça, O Irmão das Almas*), França Júnior (*Maldita Parentela, Amor com Amor se Paga, O Defeito de Família*), Artur Azevedo (*A Capital Federal, O Tribofo, Amor por Anexins*), Qorpo Santo (*Um Assovio, Hoje sou um, e amanhã outro, As Relações Naturais*), Luiz Peixoto e Carlos Bettencourt (*Forrobodó*), Gastão Tojeiro (*O Simpático Geremias e Onde Canta o Sabiá*), Viriato Correia (*Juriti*), Cláudio de Sousa (*Flores de Sombra e Bonecos Articulados*), Afonso Arinos (*O Contratador de Diamantes*), Graça Aranha (*Malazarte*, encenado em Paris no ano de 1911), Coelho Neto (*O Patinho Torto*), João do Rio (*A Bela Madame Vargas e Eva*), Goulart de Andrade (*Renúncia*), Renato Viana (*Sexo e A Última Conquista*), dentre outros.

Referências

COSTA, Marcelo Farias. *A Cronologia do Teatro Cearense*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2014.

_____. *Era uma vez um grêmio: o teatro musical de Carlos Câmara e a construção do teatro cearense*. Fortaleza: Capricórnio Produções, 2014.

_____. *Teatro em Primeiro Plano*. Fortaleza: Grupo Balaió; Casa da Memória Equatorial, 2007.

_____. *História do Teatro Cearense*. 2 ed. Revista e aumentada. Fortaleza: Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2017.

CÂMARA, Carlos Torres. *Teatro: Obra Completa*. Prefácio e Comentários de Marcelo Costa e Ricardo Guilherme. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1979.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução e organização de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

AS MÚLTIPLAS FACETAS DE EDUARDO CAMPOS

(Litinho – Manuelito – Manecão – Manolo – Meninão – Edu – Eduardinho)

Gertrudes Costa Sales

Introdução

O presente artigo apresenta um panorama das produções literárias de Eduardo Campos nos jornais cearenses, e a relação que teve com a memória da imprensa. É um encontro e um encantamento com ideias e perguntas de palavras distintas, manuseadas por muitas mãos.

A análise dessa pesquisa vai mostrar a relevância da cultura cearense na formação intelectual do múltiplo escritor, pesquisador e estudioso. Com sua paciência, escreveu livros imprescindíveis para a história do Ceará. Aliás, como afirma José Costa Matos “Eduardo Campos, é o próprio desenvolvimento histórico. Sua vida tem trechos de identificação com a história do jornalismo, história do rádio e da televisão. Dirigente dos jornais “Unitário” e “Correio do Ceará”, o polígrafo de tantas décadas de vitórias da nossa cultura” (ACL. P. 206). O criador não economizou ao concebê-lo com tantos talentos.

Causou também grande entusiasmo *Cartas de Afeição*. A apreensão e a compreensão desse livro alcançam conceitos de memória histórica e a relação que cada autor exercia o seu papel social. É nesse contexto que aparece o escritor Eduardo Campos.

Correspondências de sonhos, lutas do cotidiano, realizações de trabalho, entre escritores de gerações diferentes, que exerceram forte influência no intelecto e na formação de Eduardinho. “Nos anos 40 no qual me inseri historicamente na província, e que de uma maneira ou de outra acabaria marcando a minha presença nas letras nacionais” Pontua Eduardo Campos.

Lembrando que essas cartas aparecem no artigo por causa da força que impulsionaram a relação entre os escritores e a publicação em jornais.

Finalmente, detemo-nos no quão Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Câmara Cascudo, Pedro Nava, Eleazar de Carvalho, José

Américo de Almeida, Marques Rebelo, Herman Lima... Mário de Andrade, que foi decisivo em ajudar a quem ainda não significava nada nas letras.

Manuel Eduardo Pinheiro Campos, Jornalista

Foi em fortaleza que Eduardo Campos fez sua iniciação em jornalismo. Nas calçadas da Praça Clóvis Beviláqua, caminhavam alunos indo e vindo para a Faculdade de Direito do Ceará. Onde foi diplomado. Já escrevia e publicava Contos – Aguas Mortas, Edições Clã, Fortaleza, 1943 e Face Iluminada, Id. Id, 1943. Concluindo os estudos formou-se Bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais em 1948, aos 25 anos de idade. Mas foi nas letras e no jornalismo sua maior dedicação.

É impossível citar nesse espaço toda sua produção em contos, Teatro, Folclore, Romances, Estudos, Biografias, Memórias, Correspondências, Textos para Edições Especiais, Participação em Antologias, Discursos Publicados, Estudos em Co Autoria, Folhetos e Separatas, Textos Dramáticos para Televisão e vasta contribuição na Imprensa Cearense.

Quase na esquina da Rua Senador Pompeu com Guilherme Rocha, ficava O Correio do Ceará e Unitário. Os dois jornais de atuação de Eduardo Campos. Em entrevista, afirma que em 11 de janeiro, dia do seu aniversário, voltava para compor o staff do conglomerado de comunicação do empresário Assis Chateaubriand. Os Diários Associados contemplavam 33 jornais, 25 emissoras de rádio, 22 estações de tv, uma editora, 28 revistas, duas agências de notícias, três empresas de serviço, uma de representação, uma agência de publicidade, três gráficas e duas gravadoras de disco” (FERRARRETO, 2001, p.131). Nos jornais locais, em setembro de 1944, houve um concurso de reportagens promovido pelo Correio do Ceará, que ele ganhou com o melhor trabalho. Com aquele sorriso amigo e carisma Manuelito confirma:

“Abiscoitei na mesma semana os dois prêmios, o prêmio do jornal e da Ceará Radio Clube. E foram me entregar o prêmio. Lá na entrega estava o dr. João de Medeiros Calmon e o Antônio Maria de Araújo que na época já era diretor, com quem fiz uma das maiores amizades da minha vida (CAMPOS, 2005, entrevista)

Grandes amizades também revela o autor em *Cartas de Afeição* (2003) com escritores nacionais que trocavam cartas, livros, favores e críticas. O assunto principal apresentar suas escritas para o outro e assim publicavam em jornais, revistas e suplementos.

A seguir um legado que Eduardo Campos deixou em correspondências afetuosas, e bons relacionamentos ao longo da vida. Recuperadas e publicadas em livro. Uma pequena seleção: Breno Accioly, Câmara Cascudo, Carlos Drummond de Andrade e Mario de Andrade. O último, com críticas, análises severas e sinceridade, esperava que Eduardo Campos evoluísse a sua literatura. Por essa razão o escritor da *Semana de Arte Moderna* foi decisivo na disciplina intelectual do autor cearense. Breno Accioly respondia por publicar contos em *O Jornal*, e na *Revista O Cruzeiro* de 30 de outubro de 1945 onde aparece *O DESTINO DA CABEÇA CHATA* em três páginas. Colaborando em diversos jornais Câmara Cascudo, implora para o Diretor, publicar uma crônica no *Unitário* – o ano 1968, Edu ocupava a direção dos *Diários Associados*. E o poeta Drummond, só elogios.

Rio - 10 - 10 - 98 b

Eduardo Campos:

Acabo de receber a sua carta e pode me
maior o romance. Tudo depende "deles". Se
eles gostarem de seu livro, talvez, em
princípios de 947 a linotipo já trabalhe
mele. Não lhe prometo nenhum artigo meu,
se as afazeres da formatura não me tiram
nem todo o tempo como vêm tomando
desde Junho, pois receberá um recorte de
o *O Jornal*. Até lá estou sem publicar coisa
alguma há mais de três meses. E para um
plata central uma gripe que me desgostou
as forças, quase me paralisou o coração.
Mas bem, está tudo combinado, remeta-me
o original e logo depois dê-me a
resposta.

Não posso me estender pois a minha
futura noiva está querendo o *Unitário*
circunscrito. Isto é um bilhete com um
forte chego do camarada -

Breno.

Até que enfim o curso de medicina já
está no fim.



Dia de Santa Luzia em Natal, 1968

EDU querido.

Só agora deixaram eu arrisocar um leve olhar no numero de
PROVINCIA, não distribuido nem mesmo para mim.

Um encanto... Como o coração é eloquente! Eu estou certo
que os órgãos têm divulgação verbal, real e legitima. Palm
estomago, fígado, intestino, baço, pulmões, Cada um com seu
vocabulário, intenção e sonoridade. Em V. foi o velho mus-
culo cardíaco o orador gráfico.

Dai, aquele encantamento... Não vou agradecer porque seria
atestado melancólico de requidão e pernice. Melhor é abra-
çá-lo, longa, afetuosa, coarosamente.

Publique no *UNITÁRIO* a crônica, é curta, Diretor, e mande
um recorte para esse seu grato etão grato-

C. C.
Câmara Cascudo

Rio, 8 maio 1968.

Obrigado, meu caro Eduardo Campos, pela oferta de "As Dunações" (que agradeço tão tarde, desculpe) e "O Abutre". Com a alegria de retomar um velho e afetuoso contato, tive a de encontrar o contista na posse plena de seu dom e ofício, maduro, sábio/sabido, pessoal.

Um abraço amigo do seu Carlos Drummond de Andrade

Rio, 29 de setembro de 1942.

Prezado Eduardo Campos:

Sua carta de 4 de setembro fala de outra, anterior, que não recebi.

Fiquei contente com as notícias da atividade intelectual que vocês estão desenvolvendo aí e que promete transformar-se em edições e em teatro experimental. Essas idéias são realmente boas, e se alguns conselhos e apenas diz estas coisas porque você tocou no assunto.

Aqui estou, com uma grande simpatia e uma grande vontade de aplaudir a turma do Ceará. Um abraço cordial de

Carlos Drummond

Obrigado, meu caro Eduardo Campos, pela oferta de "O Inquilino das Colinas", e pelas palavras amigas da dedicatória. Já me acostumei a admirar você na totalidade de seus dons literários, e sobretudo o de contista, que sabe fazer a vida e narrá-la, fixando o momento de um tipo ou de uma situação. O livro de agora mostra-nos a força da arte. Com um abraço afetuoso, a velha e grande estima do seu

Carlos Drummond de Andrade

Rio de Janeiro,
30 de junho de 1970.

“No início da imprensa no Brasil o jornalista se confundia com o educador. Ele via como sua missão suprir a falta de escolas e de livros através dos seus escritos jornalísticos”. (Jinzenji, p.22) Tal ideia ganha destaque especialmente por que durante as primeiras décadas do século XIX o processo de escolarização não havia se consolidado.

Segundo Pillares-Burke (1920), assim como na Europa os jornais produzidos no Brasil do século XIX tinham como princípio o projeto Iluminista de veicular valores e ideias visando a educar o público leitor, dentro de um projeto civilizatório, sobretudo após a conquista da Independência. “A imprensa passa a ser constantemente referida como o meio mais eficiente de influenciar os costumes e a moral pública, discutindo questões sociais e políticas.

Aqui em Fortaleza a biblioteca só vai aparecer em 1867. Passa por vários locais, até adquirir casa própria. Coladinho a ela funcionou por muitos anos a Secretaria de Cultura do Estado onde Eduardo Campos esteve à frente na administração Virgílio Távora 1980/83. Frequentava com assiduidade a Hemeroteca, pesquisador incansável. Passadas firmes e sorriso largado. Mas ficava perdido, absorvido pelo tempo, serio, lendo as páginas dos Jornais Cearenses amareladas pelos anos e gastas pelo manuseio. Em primeiro de abril de 1982 Manuel Eduardo Pinheiro Campos, entusiasmado por tecnologia, pensou e conseguiu implantar um Núcleo de Microfilmagem. Iniciando assim, a recuperação, preservação e divulgação da Memória da Imprensa Cearense. As coleções de jornais dos séculos XIX e XX, da capital e do interior do Estado, preservadas para a posteridade, acervo do mais valioso, colocado à disposição de estudiosos e pesquisadores que a partir daquele momento poderiam aprofundar suas temáticas e elaborar melhor seus conhecimentos numa sociedade global. Com o mesmo ideal mais tarde foi Presidente da Associação Cearense de Imprensa e do Instituto Histórico e Geográfico do Ceará onde resgatou e digitalizou um valioso acervo documental do Barão de Studart, grande pesquisador do jornalismo cearense.

A data 1º de abril corresponde ao primeiro jornal impresso no Ceará. Diário do Governo do Ceará, redator, Pe. Mororó.(1824). Seguindo a cada ano novas publicações. Jornais políticos, religiosos, classe operária

e os literários. Todos os jornais tem literatura, mas esses são especiais: O Sol, A Estrella, A Semana, A Consciencia, Echo do Norte, O Meirinho, O Oriente, Pýrilampo, A Brisa, A Mocidade, O Lynce, O Colossal, Echo do Povo, A Luz, O Cacete, Charuto, A Idea, A Liça, O Rascunho... Falar de jornais literários é perceber a extensa participação de escritores nos periódicos, criando um jornalismo com características literárias e modificando a maneira de fazer jornal no Brasil. Machado de Assis, José de Alencar, Euclides da Cunha, Antônio Sales, Eduardo campos e outros encontraram no jornal o veículo certo para suas narrativa.

Considerações finais

Eduardo Campos enfocou em toda sua literatura aspectos do Ceará. Amou a simplicidade do seu povo, guardou na memória a natureza, o cheiro do sertão, revelou na escrita a inspiração e a sombra, herança para quem movido pela gratidão e admiração a esse modelo de profissional, ser humano dos melhores e amigo, tomar como escola essa contribuição inestimável. Foi ainda essa literatura que fez “Litinho” sair de Guaiúba, na muita incerteza quando não sabia que profissão teria na vida, se de maquinista em trem de carga ou condutor de bonde? Surgiu um homem de muito talento, desde cedo. Manuelito assume a Ceará Radio Clube e os Diários Associados. Na troca de cartas com escritores renomados, Edu ou Eduardinho, como o chama Câmara Cascudo, já aparece nos jornais do Brasil. O Meninão é agraciado por Antônio Bandeira, e Manolo citado como ex-aluno de Parcifal Barroso. Namorado das novas tecnologias Manecão, nunca esqueceu as águas do açude revelando imagens da beleza do amanhecer e o maravilhoso por do sol. São nomes carinhosos que Manuel Eduardo Pinheiro Campos colheu quando plantou sua marca registrada.

Salve, 11 de janeiro.

Referências

AMORA, Manoel Albano. Crônicas da Província do Ceará. Fortaleza: UFC/Casa José de Alencar, 1990.

CAMPOS, Eduardo. Na Flor da Idade: Memórias de infância e adolescência. Fortaleza: Tukano, 1991, 145p.

CAMPOS, Eduardo. Cartas de Afeição: Correspondência Passiva. Fortaleza: Impace, 2004, 222p.

CAMPOS, Eduardo. Entrevista. Arquivo, Pesquisa História e Memória da Radiodifusão.08.08.2005.

CAMPOS, Eduardo. Eduardo Campos: O Itinerário do Escritor. CD-Rom, 2004.

CAMPOS, Eduardo. Gustavo Barroso: Sol, mar e sertão. Fortaleza: Editora da Universidade Federal do Ceará, 1988, 113p.

COSTA, José Raimundo. Memória de um jornal. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 1988.

DUMMAR, Filho. João Dummar um pioneiro do rádio. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2004.

FERRARRETO, Luiz Artur. Rádio o veículo, a história e a técnica. 2ª edição. Porto Alegre: Editora Saga Luzatto, 2001.

<http://www.eduardocampos.jor.br/>

Jornais Cearenses em Microformas, catálogo geral. Fortaleza, Secretaria da Cultura, Turismo e Desporto. 1988, 80p.

JINZENJI, Monica Yumi. Cultura Impressa e Educação da Mulher no Século XIX. Belo Horizonte :Editora UFMG, 2010, 298p

LOPES, Marciano. Coisas que o tempo levou: a era do rádio no Ceará. Fortaleza: Gráfica VT, 1994.

MONTENEGRO, João Alfredo de Sousa. Padre Mororó: A revolução impressa. Fortaleza: Museu do Ceará/Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. 2004, 128p.

(Colocar autor e título do texto retirado). Disponível em: <<http://www.sonetoeditora.com.br/blog/literaturacearense-eduardocampos-a-literatura-e-a-periferia.html>>. Acesso em: 23 de jun. de 2017.

Jose da costa matos, Jornalismo e literatura cearense
< <http://www.academiacearensedeletas.org.br.../>
ACL-panorama-literario-20jornalismoJosecostamatos.

HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO BRASILEIRA EM A NORMALISTA

Gildênia Moura de Araújo Almeida

Introdução

O presente estudo apresenta *A Normalista* do escritor cearense Adolfo Caminha por outro viés: um olhar na história da educação brasileira a partir da Literatura.

Nosso intuito é demonstrar que numa obra literária também temos fontes de pesquisa para compreendermos algumas práticas educativas no Brasil: leis da educação, a vida diária escolar, o dia a dia de uma sala de aula e outros aspectos educacionais.

Em *A Normalista* temos registros sobre Mestre-Escola, Escola de Meninos/Meninas, Colégio das Irmãs de Caridade – Colégio da Imaculada Conceição, a Escola Normal com seu novo programa curricular, como também a Escola Anexa de Aplicação da Escola Normal do Ceará.

Desse modo, convidamos aos leitores para realizar um percurso em *A Normalista*, além do literário, como fonte de pesquisa na história da educação brasileira.

O Autor

ADOLFO Ferreira CAMINHA nasceu no dia 29 de maio de 1867 em Aracati – CE. Era filho de Raimundo Ferreira dos Santos e de Maria Firmina Caminha.

Muito jovem, aos treze anos de idade, em 1880, foi morar no Rio de Janeiro para ser matriculado na antiga Escola de Marinha. Também em sua juventude iniciou sua escrita literária, conforme nos informa Sâncio de Azevedo (1999, p.21):

Havia na escola uma agremiação cultural, a Fênix Literária, que fazia editar uma revista de título idêntico, e nela começou a escrever Adolfo Caminha. Havia também a *Revista Escola de*

Marinha, onde estampou os poemas “A Tarde”, “A Canção do Marinheiro” e “Desafio”, que figurariam no seu livro de estreia.

Sua estreia em livro foi no ano de 1887 com *Voos Incertos e Judite e Lágrimas de um Crente*. O primeiro ficou registrado em alguns estudos como publicado em 1886, contudo Azevedo (1999, p.27) nos esclarece o engano:

Ao falar dos *Voos Incertos*, livro de poemas com que o escritor estreou, observamos certa vez ser de 1887, e não de 1886, como um dia havíamos afirmado. É que, da primeira vez, sem conhecer o livro, baseamo-nos em Lúcia Miguel Pereira.

Adolfo Caminha, perto de completar 21 anos já publicara dois livros e era Oficial da Marinha (sua promoção a segundo-tenente é de 16 de dezembro de 1887). Por motivo de saúde, em 1888, pede transferência para Fortaleza. De volta ao Ceará dedica-se às letras da terra: Clube Literário, *A Quinzena*, *Libertador*, *O Diário* e participa como fundador da sessão inaugural da Padaria Espiritual (usa o nome de Félix Guanabario).

No período que retornou à sua terra natal, também se inicia uma história conturbada em sua trajetória, um escândalo que transformou radicalmente sua vida. Apaixonou-se, perdidamente, por uma mulher casada com um oficial do Exército. Ela, Isabel Jatá de Paula Barros e ele, o alferes Fausto Augusto de Paula Barros. Segundo Sânzio Azevedo (1999, p.35):

Como todo romance proibido, tudo começou, talvez nos últimos meses de 1888, com os cuidados de encontros secretos, dissimulações e outras cautelas. Entretanto, o ardor da mocidade e a intensidade da paixão fizeram com que, cada vez mais imprudentes, Adolfo e Isabel passassem a se comportar de modo cada vez mais acintoso, do ponto de vista da sociedade fortalezense de então.

O desentendimento de Isabel com o marido foi aumentando e assim a jovem separa-se de Fausto Augusto e passa a viver com Adolfo Caminha. Passando os dois apaixonados a viverem juntos e isto causou cóleras, tanto no marido traído como em seus companheiros de farda e amigos. Faz-se então uma grande campanha contra o marinheiro Adolfo que teve a audácia de afrontar a moral e os bons costumes da sociedade

fortalezense. Pediu demissão da Armada e sua exoneração foi assinada no dia 15 de fevereiro de 1890. Ainda em fevereiro, do referido ano, é nomeado praticante da Tesouraria da Fazenda, em Fortaleza, cargo oferecido por Rui Barbosa, então Ministro da Fazenda. No final de 1892 transfere-se definitivamente para o Rio de Janeiro para trabalhar no Tesouro Nacional.

Em 1893 publica seu primeiro romance, *A Normalista*, tendo Fortaleza como palco de seu enredo. Depois *Bom Crioulo* (1895), um livro de viagem, *No País dos Ianques* (1894). Seus últimos trabalhos foram: *Cartas Literárias* (1895), de crítica; e *Tentação* (1896); e traduz peças do escritor francês Honoré de Balzac.

A 1º de janeiro de 1897 falece Adolfo Caminha, perto de completar 30 anos, vítima da tuberculose, em sua casa da Rua Visconde de Itaúna, no Rio de Janeiro, deixando algumas obras inéditas, a citar os *Pequenos Contos*.

A Normalista

Romance que tem como personagem principal a jovem Maria do Carmo, ex-aluna do Colégio da Imaculada Conceição e estudante da Escola Normal. Sua mãe falecera devido à seca e o pai partira para a Amazônia. Então, Maria do Carmo desde os seis anos de idade fica sob os cuidados do padrinho, o amanuense²⁰ João da Mata e de sua amásia Dona Terezinha.

Com o passar do tempo Maria do Carmo se transforma em uma bela moça, isso atrai a atenção do padrinho e passa a sentir desejos pela afilhada.

Às vezes, quando Maria voltava da Escola Normal, ele mandava-a sentar-se na rede, a seu lado. [...] Obedecia-lhe cegamente, nunca lhe dissera uma palavra áspera; ao contrário – eram carinhos, cafunés no alto da cabeça, cócegas, histórias d'almas d'outro mundo e gracinhas p'ra ele rir...[...] E João da Mata sentia um bem-estar incomparável, uma delícia, um gozo inefável ante aquele esplêndido tipo de cearense morena, olhos de cor de azeitona...[...] Quantas vezes, quantas! Punha-se por traz dos grandes óculos escuros, a olhá-la como um pateta, sem que ela sequer percebesse a fixidez de seu olhar cheio de desejo!
(CAMINHA, 1997, p.13)

²⁰ Amanuense: antigo burocrata, escriturário duma repartição pública ou estatal, que fazia a correspondência e copiava ou registrava documentos.

João da Mata não gosta do namoro da normalista com o estudante, futuro bacharel, Zuza. Valendo-se de ser segundo pai, seduz a jovem com promessa de permitir seu namoro com o rapaz. Maria do Carmo não resiste às investidas do padrinho e dele engravida. Este leva a jovem para ter o filho em um casebre na Aldeota, a criança morre logo em seguida. Zuza é obrigado pelo pai a viajar e apenas lamenta não ter sido o primeiro a seduzir a moça, visto que ela estava apaixonada por ele. Maria do Carmo volta a ter sua rotina, conhece o alferes Coutinho e casa-se com ele. Abafam o escândalo e tudo volta à normalidade de uma província.

O enredo é de uma história simples, contudo Adolfo Caminha quis expor as mentiras ocorridas na sociedade, principalmente à fortalezense da época, que tinha um discurso de moral e bons costumes. Com seu talento, o escritor aracatiense realiza a criação literária, pois até os dias atuais chama a atenção de vários leitores. Como afirma Sânzio de Azevedo (1997, p.4): “Encontrou o escritor no Naturalismo à Zola o clima adequado à realização de sua arte e ao desabafo de suas mágoas”.

A História da Educação Brasileira em *A Normalista*

Sabemos que uma pesquisa pode utilizar várias possibilidades de fontes, diferentes análises para que tenhamos novos roteiros e assim obtermos um melhor estudo. Neste viés, o pesquisador deve recorrer também às obras literárias como fontes de pesquisa para compreender a sociedade da época com suas ricas descrições de personagens, ambientes e cotidianos (ALMEIDA, 2016). Segundo Xavier (2008, p.11) in *A Educação na Literatura do Século XIX*:

Encontramos, nos textos literários do período, uma farta descrição de práticas, hábitos e costumes da sociedade e a tentativa de expressão, direta e indireta, da cultura ou da mentalidade da época, tanto das elites econômicas e políticas como a do povo, segundo a elite culta que as retrata ficcionalmente.

Desse modo, em obras literárias, o pesquisador encontra também subsídios para suas análises em relação à sociedade da época, com sua cultura, costumes e tradições. Nosso foco é, com a obra *A Normalista*, encontrarmos informações que nos remetem a história da educação brasileira.

Assim sendo, vamos aos vestígios educacionais em *A Normalista*. João da Mata, “noutros tempos fora mestre-escola no sertão da província, donde mudara-se para a capital por conveniências particulares” (CAMINHHA, 1997, Capítulo I, p.11). Então, o que era ser mestre-escola? Mestre-escola seria o mestre de primeiras letras, ou seja, professor de instrução primária em uma escola. Segundo Paulo Ghiraldelli Jr. (2008, p. 28-29):

Foi com a vinda da Corte portuguesa para o Brasil, em 1808, que o ensino realmente começou a se alterar mais profundamente. [...]

O ensino no Império foi estruturado em três níveis: primário, secundário e superior. O primário era a “escola de ler e escrever”, que ganhou incentivo da Corte e aumentou suas disciplinas consideravelmente. [...] o Império deveria possuir escolas primárias, ginásios e universidades. Todavia, no plano prático, manteve-se o descompasso entre as necessidades e os objetivos propostos. Um sintoma disso foi a adoção do “método lancasteriano de ensino”, pela Lei de outubro de 1827.

O método lancasteriano ocorria por ajuda mútua entre alunos mais adiantados e os menos adiantados. Os que tinham mais conhecimento passariam a ser alunos monitores, auxiliares do professor primário. Este sistema de ensino mútuo ou sistema monitorial iniciou na Índia, com o pastor protestante Andrew Bell. Em 1789, o inglês Joseph Lancaster o recriou na Inglaterra, obtendo êxito. Porém, no Brasil este método não teve sucesso como se esperava. Motivo: pela falta de professores e de escolas, como também a falta de organização mínima para ter uma boa educação nacional.

Inicialmente as aulas de Primeiras Letras ocorriam em salas isoladas, ou seja, em um cômodo de uma casa em que o professor formava uma turma e ministrava suas aulas. Depois passou a ser escolas reunidas, em que várias turmas estavam funcionando em um mesmo prédio. Em seguida veio a ideia de Grupo Escolar. Segundo Saviani (2008, p.172):

Embora a reforma promulgada em 1892 abrangesse a totalidade da instrução pública, seu centro localizava-se na escola primária. E a grande inovação consistiu na instituição dos grupos escolares, “criados para reunir em um só

prédio de quatro a dez escolas, compreendidas no raio da obrigatoriedade escolar”. Na estrutura anterior, as escolas primárias, então chamadas de primeiras letras, eram classes isoladas ou avulsas e unidocentes. Ou seja, uma escola era uma classe regida por um professor, que ministrava o ensino elementar a um grupo de alunos em níveis ou estágios diferentes de aprendizagem. E essas escolas isoladas, uma vez reunidas, deram origem, ou melhor, foram substituídas pelos grupos escolares.

Então, cada grupo escolar era constituído de um diretor e tantos professores quantas escolas tivessem sido reunidas para compô-lo. As escolas isoladas eram não seriadas e os grupos escolares eram seriados (SAVIANI, 2008). No Ceará o primeiro grupo escolar data de 1907, no governo de Nogueira Accioly, o Grupo Escolar Nogueira Accioly, cuja diretora foi Ana Facó (ANDRADE, 2011).

Caminha (1997, Capítulo I, p. 11) nos informa que João da Mata era “então simplesmente o professor Gadelha, o terror dos estudantes de gramática. [...] estava cansado de ensinar a meninos”. Vamos fazer um estudo sobre a educação para as crianças, no final do século XIX. De acordo com a 1ª Lei Geral da Educação Brasileira, que data de 15 de outubro de 1827, no Art. 1º determina que as Escolas de Primeiras Letras para todas as cidades, vilas e lugares mais populosos do Império. No Art. 6º os professores deveriam ensinar para os meninos a leitura, a escrita, as quatro operações de cálculo e as noções mais gerais de geometria prática. No Art. 12º, as professoras deveriam ensinar as meninas, porém estavam excluídas as noções de geometria, isto sem nenhuma fundamentação pedagógica para explicar a exclusão da disciplina, como se as meninas não fossem capazes de compreender a matemática. Para elas seriam as disciplinas envolvendo as quatro operações básicas (Aritmética), disciplina de prendas (costurar, bordar, cozinhar e outras atividades consideradas do perfil feminino) como disciplina de economia doméstica. Observamos um currículo diferenciado, conforme nos informa Rocha (2016, p. 70):

Nas escolas elementares, o currículo diferenciado entre meninos e meninas fazia com que os conteúdos ministrados a cada um deles fossem direcionados a objetivos distintos. Naquele tempo, o número de escolas para meninos era superior ao de escolas para meninas.

Temos esta constatação de menor quantidade de escolas para o gênero feminino no Art. 11º em que as escolas para meninas serão criadas nas cidades e vilas mais populosas quando os Presidentes em Conselho julgarem necessário este estabelecimento. Somos conhecedores que na história do Brasil a educação feminina sempre ficou em último plano por mais de 500 anos.

Em mais uma passagem de *A Normalista*, João da Mata faz críticas à Educação do Ceará (CAMINHA, Capítulo I, p. 17):

O diabo é que no Ceará não havia colégios sérios. A instrução pública estava reduzida a meia dúzia de conventilhos: uma calamidade pior do que a seca. O menino ou menina saía da escola sabendo menos que dantes e mais instruído em hábitos vergonhosos. As melhores famílias sacudiam as filhas na *Imaculada Conceição* como único recurso para não vê-las completamente ignorantes e pervertidas.

O Colégio da Imaculada Conceição foi fundado em 1865. Sua primeira sede foi à Rua Formosa (hoje atual Rua Barão do Rio Branco), número 28 e 30, centro de Fortaleza. A escola tinha a dupla finalidade de abrigar e educar as meninas órfãs que deveriam receber além da educação o ensino de outras atividades úteis, como por exemplo, a de poderem trabalhar em casa de família. Após dois anos de funcionamento na casa da Rua Formosa, o espaço físico se tornou pequeno devido ao aumento do atendimento, ficando o Colégio sem condições de abrigar novas candidatas. Desse modo, a escola foi transferida, em 1867, para o prédio onde até hoje funciona, na Praça Figueira de Melo, nº 55, no centro de Fortaleza, vizinho a Igreja Pequeno Grande, em frente ao Colégio Estadual Justiniano de Serpa (que funcionou como Escola Normal do Ceará). O Colégio da Imaculada Conceição tinha duas vertentes de trabalho: a primeira como uma instituição filantrópica, na qual dava assistência às meninas pobres, órfãs e abandonadas pela seca; a segunda como uma instituição particular, na qual os senhores latifundiários encaminhavam as filhas para estudarem em regime de internato. Quando Maria do Carmo conclui seus estudos no Colégio da Imaculada Conceição passa a ser aluna da Escola Normal.

O senador cearense Martiniano de Alencar tenta fundar a Escola Normal do Ceará, ao estilo ensino europeu. Projeto que vinha desde 1840,

contudo sofreu críticas severas, pois enquanto a população sofria com a epidemia da varíola ele funda a tão planejada Escola Normal. Com a Lei nº 1790 de 28 de dezembro de 1878 (sancionada em 28 de outubro de 1879, com a pedra fundamental em 1881), é criada a 1ª Escola Normal do Ceará. Porém, a sua fundação realmente só ocorreria em 22 de março de 1884, tendo o seu primeiro Regulamento expedido em 1885. Mesmo não ocorrido a construção da escola normalista, essa ficou criada perante a lei, embora tal ato causasse estranheza aos cearenses, no meio da tragédia da seca vir o ideal de uma nova escola. (ALMEIDA, 2012).

Adolfo Caminha em *A Normalista* denuncia que na Escola Normal as aulas não tinham material pedagógico para que o professor pudesse realizar um bom trabalho, e quando tinha o recurso didático, esse não era utilizado adequadamente:

A sala era bastante larga para comportar outras tantas discípulas, com janelas para a rua e para os terrenos devolutos, muito ventilada. Era ali que funcionavam as aulas de ciências físicas e naturais, em horas diferentes das de geografia. Não se via uma só carta geográfica nas paredes, onde punham sombras escuras peles de animais selvagens colocadas por cima de vidraças que guardavam, intactos, aparelhos de química e física, redomas de vidro bojudas e reluzentes, velhas máquinas pneumáticas nunca servidas, pilhas elétricas de Bunsen, incompletas, sem amálgamas de zinco, os condutores pendentes num abandono glacial; coleções de minerais, numerados, em caixinhas, no fundo da sala, em prateleiras volantes... Nenhum indício, porém, de esfera terrestre. (CAMINHA, 1997, Capítulo V, p.66)

Para melhorar as ações pedagógicas, o governo criou a *Escola de Aplicação*, junto a Escola Normal do Ceará, também denominada de *Escola Anexa*. O objetivo dessa escola de aplicação era para que as alunas normalistas colocassem em prática as teorias recebidas, com funcionamento até 1918, ficando três anos sem essa atividade prática. Depois, em 1922, a escola de aplicação pedagógica retornou as suas atividades com o nome de *Escola Modelo* (Lei 1953, de 02 de agosto de 1922). Lei que

reforçou o ensino primário e normal do Estado do Ceará,

que este diploma se baseou numa concepção de educação integral, trazendo preocupações com as dimensões intelectuais, físicas, morais e cívicas, expressas na criação de aulas de ginástica, música e canto e na transformação das aulas de desenho geométrico para desenho natural ou à mão livre e as de trabalho de agulha para trabalhos manuais e educação doméstica (Art. 10). Esta mesma lei criou a Escola Modelo encarregando-a de ministrar ensino primário integral, de 4 anos. O regulamento da Instrução Pública de 28 de fevereiro de 1923, no Capítulo IV, artigos 85 e 86, se ocupa sumariamente desta escola, indicando que ela servirá para os exercícios de prática pedagógica da Escola Normal. (OLINDA, 2005, p.16)

Na obra *A Normalista*, Adolfo Caminha (1997, Capítulo I, p. 18) apresenta a mudança da personalidade de Maria do Carmo quando essa deixa de ser aluna da escola religiosa e passa a ser aluna normalista. Ao mesmo tempo o autor realiza críticas à educação destinada ao público feminino:

Havia meses que Maria do Carmo cursava a Escola Normal. Sua vida traduzia-se em ler romances que pedia emprestados a Lídia, toda preocupada com bailes, passeios, modas e *tutti quanti...* Ia à Escola todos os dias vestidinha com simplicidade, muito limpa, mangas curtas evidenciando o meio-braço moreno e roliço, em cabelo, o guarda-sol de seda na mão, por ali afora — toque, toque, toque — até à praça do Patrocínio, como uma grande senhora independente.

[...]

A fama da normalista encheu depressa toda a capital. Não se compreendia como uma simples *retirante* saída há pouco das Irmãs de Caridade fosse tão bem-feita de corpo, tão desenvolta e insinuante. As outras normalistas tinham-lhe inveja e faziam-lhe pirraças. Nas reuniões do *Club Iracema* era ela a preferida dos rapazes, todos a procuravam.

Adolfo Caminha nos retrata como as alunas eram tratadas nessas duas instituições educacionais tanto pela comunidade escolar como pela sociedade civil: as alunas do *Colégio da Imaculada Conceição* eram respeitadas, enquanto que as alunas da *Escola Normal* eram tidas como moças

sem virtudes morais e sem bons costumes. Não sendo de bom tom uma jovem da elite estudar nessa instituição. Considerando mais viável uma moça estudar, principalmente como interna, em um colégio de freiras, pois nessa instituição religiosa elas seriam realmente educadas e aptas para um bom casamento. Que era este o costume da época, uma moça educada em boas escolas, principalmente de freiras, seriam adequadas para um consórcio matrimonial.

A Escola Normal até os anos vinte do século passado não tinha muito prestígio, visto que as moças eram criticadas por estudarem nesta instituição. A importância da Escola Normal surgiu após a reforma educacional de 1922 que “introduziu novos métodos de ensino e novos fundamentos pedagógicos, além da Escola Modelo, o laboratório onde as normalistas desenvolviam a *pedagogia experimental*” (SILVA, 2002:64), marcada pelos intelectuais da educação com o ideário da Escola Nova. Período que o pedagogo Lourenço Filho, com a ideia do Escolanovismo, veio realizar a reforma educacional no Ceará a convite do governador Justiniano de Serpa.

Adolfo Caminha em *A Normalista* registra a mudança ocorrida no currículo educacional da nova Escola Normal:

O programa era outro, mais extenso, mais amplo, dividido metodicamente em *educação física, educação intelectual, educação nacional ou cívica, educação religiosa...* pelos moldes de H. Spencer e Pestalozzi; o horário das aulas tinha sido alterado, havia uma escola anexa de aplicação, estava tudo mudado. (CAMINHA, 1997, p. 194)

Este ideário de uma nova escola ficou conhecido no Ceará por Reforma Lourenço Filho, que marca o início de uma nova fase educacional cearense, ocasionando mudanças no ensino primário e normal. A reorganização do sistema educacional desenvolvida por Lourenço Filho não se preocupava apenas com a educação pública. Para ele outros itens não poderiam ficar dissociados à reforma, tais como: higiene, arejamento e conforto das salas de aulas e novos prédios colegiais (PONTE, 1999, p.55).

Segundo Rocha (2016, p.76) a educação, principalmente a feminina, sob a observação de Adolfo Caminha estava longe de ser a ideal. O escritor realizou críticas à sociedade fortalezense por meio da Literatura

mostrando, via personagens, a decadência dos valores morais, éticos e políticos daquela época, final do século XIX e início do XX, em que o autor aracatiense ressalta a pouca importância dada à educação cearense, principalmente em relação à formação dos profissionais do magistério.

Destarte, percebemos que educação e literatura se entrelaçam, uma se fortalece com a outra para ser fonte de estudo. As obras literárias dão suporte às pesquisas como fontes, tanto referente à Educação como em outros estudos, tais como Sociologia, História, Psicologia e outras áreas, porque numa ficção encontramos registros de verossimilhança.

Considerações Finais

Com análise na obra *A Normalista* de Adolfo Caminha, encontramos indícios sobre a história da educação brasileira. Do enredo de um romance naturalista, das vozes dos personagens e do narrador, obtivemos informações sobre a prática pedagógica nas escolas cearenses do século XIX e início do XX.

Diante do exposto, com o estudo de uma obra literária percebemos que temos mais do que um enredo ficcional. Existe a possibilidade de uma investigação de época, da sociedade com seus valores e costumes. Assim sendo, a Literatura pode ser uma rica fonte de pesquisa documental, principalmente para compreendermos as práticas educativas, pois por meio da ficção poderemos observar as ações pedagógicas desenvolvidas no espaço escolar.

Destarte, consideramos importante que o pesquisador ao estudar sobre a história da educação, que além das informações obtidas nas fontes primárias e secundárias pesquise também as fontes literárias, pois nessas temos ação, cotidiano e por meio do discurso dos personagens o ponto de vista em relação à educação brasileira.

Referências

ALMEIDA, Gildênia Moura de Araújo. Literatura como fonte para pesquisa educacional. In: ANDRADE, Francisco Ari de. et al (orgs.). **Literatura e educação: teoria, ensino e práticas**. Curitiba, PR: Editora CRV, 2016, p. 93-101.

_____. **Mulheres beletristas e educadoras: Francisca Clotilde na sociedade cearense – de 1862 a 1935**. Tese (Doutorado). Fortaleza: Universidade Federal do Ceará (UFC), 2012, 356f.

_____. Escola Normal do Ceará: sua trajetória. In: VASCONCELOS JÚNIOR, Raimundo Elmo P. et al (orgs.). **Cultura, educação, espaço e tempo**. Coleção diálogos intempestivos, n. 105. Fortaleza: Edições UFC, 2011. p. 559-570.

ANDRADE, Francisco Ari de. “Templo de Civilização” no Ceará: a criação do grupo escolar em Fortaleza, no começo do século XX. In: VASCONCELOS JÚNIOR, Raimundo Elmo P. et al (orgs.). **Cultura, educação, espaço e tempo**. Coleção diálogos intempestivos, n. 105. Fortaleza: Edições UFC, 2011. p. 515-530.

AZEVEDO, Sânzio de. **Literatura cearense**. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1976. 597p.

_____. *A Normalista*, romance cearense in CAMINHA, Adolfo. *A Normalista*. Fortaleza: Diário do Nordeste, 1997, p. 3-6.

_____. **Adolfo Caminha, vida e obra**. Fortaleza: EUFC, 1999, 190p.

CAMINHA, Adolfo. *A Normalista*. Fortaleza: Diário do Nordeste, 1997, 202p.

GHIRALDELLI JUNIOR, Paulo. **História da educação brasileira**. 3ª ed. São Paulo: Cortez, 2008, 272 p.

OLINDA, Ercília Maria Braga de. **Formação integral do educando no tempo da escola normal**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora Ltda, 2005.

PONTE, Sebastião Rogério. **Fortaleza belle époque: reformas urbanas e controle social (1860 – 1930)**. 2ª ed. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 1999.

ROCHA, Francisca Solange Mendes da. As “normalistas” de Adolfo Caminha. In: ANDRADE, Francisco Ari de. et al (orgs.). **Literatura e educação: teoria, ensino e práticas**. Curitiba, PR: Editora CRV, 2016, p. 67-77.

SAVIANI, Dermeval. **História das idéias pedagógicas no Brasil**. 2. ed. rev. e ampl. Coleção memória da educação. Campinas, SP: Autores Associados, 2008. 474p.

SILVA, Maria Goretti Lopes Pereira. “Escola normal do Ceará: impasses de criação e a tônica reformista (1884-1922)” in CAVALCANTE, Maria Juraci Maia; et al. **História e memória da educação do Ceará**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2002.

XAVIER, Maria Elizabete Sampaio Prado. **A educação na literatura do século XIX**. Campinas, SP: Editora Alínea, 2008. 243p.

1ª Lei Geral da Educação Brasileira (15 de outubro de 1827) http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei_sn/1824-1899/lei-38398-15-outubro-1827-566692-publicacaooriginal-90222-pl.html (acesso em 30/04/2017).

WILLIAM
1814-1882

A MORTE POR ESCRITO: BREVE REFLEXÃO SOBRE A MORTE E O MORRER NO LIVRO DIZEM QUE OS CÃES VEEM COISAS, DE MOREIRA CAMPOS

José Airton Nascimento Diógenes Baquit

Introdução

Moreira Campos é um dos escritores mais destacados do nosso estado, porém não fica limitado a nível local. Sua produção atingiu renome nacional, sendo incluído nas referências de grandes mestres da literatura cearense. José Maria Moreira Campos é filho de Francisco José Gonçalves Campos (1882 – 1930) e Adélia Moreira Campos (1885 – 1932). Nasceu em Senador Pompeu em 1914, mas fez carreira na cidade de Fortaleza, percorrendo trajetória acadêmica na Universidade Federal do Ceará. Foi professor, Pró-Reitor de Graduação, chefe do departamento de letras, decano do centro de humanidades e coordenador dos encontros literários na faculdade de letras da UFC. Sua estreia na literatura aconteceu com a publicação de **Vidas Marginais** em 1949, livro importante para sua futura participação no rol de renomados intelectuais brasileiros. José Olympio, Jorge Amado, Rachel de Queiroz, Fernando Sabino, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa são exemplos de amigos que a narrativa proporcionou.

Moreira Campos participou de várias antologias nacionais, tendo seus contos traduzidos em francês, italiano, inglês, alemão e hebraico. Sua produção mais extensa, porém, é através de seus próprios livros: **Vidas Marginais** (1949), **Portas Fechadas** (1957), **As Vozes do Morto** (1963), **O Puxador de Terço** (1969), **Contos Escolhidos** (1971), **Contos** (1978), **Os Doze Parafusos** (1978), **A Grande Mosca no Copo de Leite** (1985) e **Dizem que os cães veem coisas** (1987). Também faz parte de sua autoria o livro **A Gota Delirante** (2014), obra publicada vinte anos após sua morte, em 1994. Os contos da obra Moreiriana possuem alguns aspectos recorrentes como, por exemplo, a capacidade de observação social e a retratação da vida da classe média, mantendo um determinado equilíbrio narrativo e possuindo “um elo no conteúdo emocional em todos eles, de emoções verdadeiras, puras, sinceras e profundas” (SOMBRA, 2007, p. 77).

A paixão pela literatura surgiu desde cedo, conforme relata a sua neta Caterina Saboya de Oliveira (2007) no livro intitulado **Moreira Campos**. Seu avô tinha em casa um ambiente propício à leitura. A mãe era uma espécie de poetisa doméstica e o pai colaborava com alguns jornais do Rio de Janeiro. O primeiro soneto lhe visitou aos 13 anos, mas ele só recordava um pequeno trecho.

E ainda mais triste se tornando o instante
Na esguia torre da matriz distante
O sino plange o funeral do dia...

A história e os versos sempre seduziram Moreira Campos. Ainda de acordo com Oliveira (2007), foi a sedução do escritor pela palavra que o levou a descobrir as leituras da infância e da adolescência de sua época, como **Os Três Mosqueteiros**, **O Conde de Monte Cristo**, **Vinte anos depois**, **O Visconde de Braggelone**, **O Guarani**, **O Moço Loiro**, **As Pupilas do Senhor Reitor**, **Inocência**, além de outros. Essa mesma sedução também o levou, tempos depois, a participar do ciclo cultural da época, com nomes e eventos que ficariam marcados na literatura do Ceará e até mesmo do Brasil.

É a época da fundação da Escola Moça de Cultura (1934), ao lado de companheiros do Liceu: Yaco Fernandes, Murilo Mota, Germano Mota, Marcos Botelho, Antônio Girão Barroso, Walter e Ari de Sá Cavalcante, Albano Amora e outros. O empreendimento não vai longe, mas cria uma razão para discussões literárias e políticas nos cafés em torno da Praça do Ferreira, dos quais a boêmia literária somente se retira com o último bonde (OLIVEIRA, 2007, p. 52).

É, através do encantamento com as leituras e as palavras iniciais, que Moreira Campos, anos depois, permeado por lembranças e sentimentos, vai escrever um poema onde os irmãos são os personagens principais, já adentrando em um tema que acompanharia sua escrita em uma constância bastante significativa: a morte.

Minhas Sombras

Como gostar de festas,
se logo se apresentam
e são convivas os meus mortos,
que antes já habitavam a dor
e a conformação?
Nem sei bem onde estão enterrados,
Se eu mesmo tive necessidade de braçadas fortes
Para não soçobrar; de todo.
Minha irmã
(primeira companheira de brinquedos)
cancelou-se aos cinco anos
e morreu aos quarenta
de solidão e desamparo,
e é espinho longo e agudo
profundamente engravado,
profundamente,
no mais sensível da carne
(como encarar seus olhos magoados?).
Nesta noite de Natal,
é de sangue, silêncio e queixa
(porque nem sequer terá direito à revolta)
o leito de meu irmão
na ala anônima do hospital.
De resto, nasci com a consciência
de que a dor é geratriz da vida.
A dose de uísque
Tornar-me-ia apenas mais absurdo.
Como gostar de festas
se eles estão presentes
e são convivas deste estranho banquete?

Sobre a morte e o morrer e a sua problematização com a narrativa de Moreira Campos

No livro **A solidão dos Moribundos**, Norbert Elias (2001) relata que a morte é um dos grandes questionamentos e perigos da vida humana. Neste sentido, os bastidores da vida social são ampliados, recebendo cada vez mais a morte enquanto processo e imagem mnemônica. A morte é empurrada para as esferas mais individualizadas da sociedade e os moribundos são isolados, sendo possível pensar em uma morte mais

privatizada. Essa morte isolada nos remete a um passado, por diversas vezes, idealizado, onde a morte era uma questão muito mais pública do que hoje, preservando algumas características peculiares de outros séculos. É quase inevitável, portanto, não pensar que os moribundos foram afastados de “maneira tão asséptica para os bastidores da vida social; nunca antes os cadáveres humanos foram enviados de maneira tão inodora e com tal perfeição técnica do leito de morte à sepultura” (ELIAS, 2001, pág. 30/31).

A questão da morte mais pública, em outros períodos, pode formatar um pensamento sobre um passado mais humano, fraterno e familiar, gerando uma proximidade romântica com o passado, o que não indicaria muitas possibilidades de pensar sobre a morte, pois “o quadro preto e branco pintado com o sentimento do ‘bom passado, mau presente’ não serve a qualquer propósito. A questão principal é como e por que era assim, e por que se tornou diferente” (ELIAS, 2001).

Essa relação do sujeito com a morte também pode ser percebida, segundo Foucault (1979), através da medicina, que apresenta seu lado individualista e valoriza as relações médico-doente. Contudo, esta relação não deve ser pensada somente nesse caráter individualista, de mercado, ligada especificamente ao fator econômico. Deve existir a preocupação em torno da dimensão global, da dimensão coletiva da sociedade, onde se pode pensar que “(...) a medicina moderna é uma medicina social que tem por background uma certa tecnologia do corpo social (...)” (FOUCAULT, 1979, p. 79).

Tal medicina do corpo social será complementada com o surgimento do hospital, onde ressurgirá a questão do indivíduo versus sociedade, pois há todo um mecanismo de disciplina hospitalar que busca assegurar a vigilância, a disciplinarização e o esquadrinhamento do doente e da doença. Essa disciplina mostra a intervenção sobre o moribundo, em uma questão bem mais ampla do que simplesmente excluí-lo da sociedade, já que o hospital-exclusão passa por diversas modificações. É nesse período que aparece, por exemplo, o médico de hospital, invenção do final do século XVIII.

A partir desses argumentos anteriormente postos, uma pergunta torna-se relevante: como a morte é representada no livro **Dizem que os**

cães veem coisas? O que essa obra literária pode dizer sobre a morte? O que a narrativa de Moreira Campos indicia sobre o morrer? Para Walter Benjamin (1985), a narrativa possui relação com a morte, pois é, no momento da morte, que o homem assume uma forma transmissível de sua existência vivida, assim como seu saber e sua sabedoria. É daí que surge a autoridade que mesmo um desvalido detém, pois:

no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso –, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo que lhe diz respeito àquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer para os vivos em seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade (BENJAMIN, 1985, p. 208).

Como essa autoridade dos sujeitos diante da morte é retratada na obra de Moreira Campos? De que forma o autor estabelece essa autoridade narrativa diante da morte? Como a morte é pensada pelo escritor? Batista de Lima (1993), em sua análise temática sobre a obra do autor, destaca que há uma ligação íntima entre os personagens de Moreira Campos e a morte, sendo a morte um dos elementos que mais percorrem a narrativa do contista, apresentando algumas possibilidades de interpretação. Porém, quais elementos retratam essa morte? Há possibilidade de perceber a morte e sua configuração através de objetos? Os objetos podem dizer sobre os mortos e a morte?

Para Stallybrass (2012), os objetos podem ser referenciais de pertencimento e memória, principalmente a roupa, caso específico de sua pesquisa. Ao estudar sobre as vestimentas, o pesquisador destacou o poder particular da roupa em dois aspectos: sua capacidade de ser transformada e sua capacidade para durar no tempo, gerando certa contrariedade em relação ao seu aspecto material. A roupa pode, portanto, “estar poderosamente associada com a memória. Ou para dizer de forma mais forte, a roupa é um tipo de memória. Quando a pessoa está ausente ou morre, a roupa absorve sua presença ausente” (STALLYBRASS, 2012, p. 14).

Não somente a roupa, mas diversos objetos tendem a estar em associação com a memória de algo ou alguém. Torna-se essencial um questionamento recorrente em relação à memória percorrida através de objetos: as pessoas não estariam sendo tratadas como coisas? Essa questão, porém, pode ser repensada, devido ao fato de que

Tornou-se um clichê dizer que nós não devemos tratar as pessoas como coisas. Mas trata-se de um clichê equivocado. O que fazemos com as coisas para devotar-lhes um tal desprezo? E quem pode se permitir ter esse desprezo? Por que os prisioneiros são despojados de suas roupas a não ser para que se despojem de si mesmos? Marx, tendo um controle precário sobre os materiais da autoconstrução, sabia qual era o valor de seu próprio casaco (STALLYBRASS, 2012, p. 80).

A morte tende, portanto, a apresentar algumas possibilidades de investigação que vão desde os objetos do moribundo até a sepultura, transitando por fatores históricos e sociais que são estruturas fundamentais para a compreensão da morte e do morrer. Mas quais desses elementos estão presentes na obra literária de Moreira Campos? Como esses elementos dizem sobre a morte e morrer nos contos do escritor? Quais dessas fontes configuram ou tendem a configurar a representação da morte em sua narrativa?

A morte: uma constante entre a multiplicidade de temas

É importante destacar que a narrativa de Moreira Campos condensa uma multiplicidade de temas, os quais envolvem medo, suspense, amor e ódio. Apesar dessa multiplicidade temática, torna-se relevante destacar que há assuntos constantes em sua produção literária, como a questão da infidelidade, da solidão, da tentação e da morte, objeto de específico de nossa reflexão. O próprio escritor, em entrevista concedida à Antônia Albuquerque (1985), ressalta a importância dessa versatilidade. “Quanto mais versatilidade temática, melhor, parece-me. Quebra a monotonia. Insistir nos mesmos temas talvez seja falta de imaginação ou de criatividade”.

Dentre essas possibilidades temáticas, alguns itens permeiam intensamente grande parte das publicações do contista. É o caso da morte

e seu transitar pelos meandros da narrativa. Como esclarece Batista de Lima (1994, p. 45), “Eros e Tanatos são os extremos em que transitam os personagens da obra de Moreira Campos”, e a morte aparece em diferentes aspectos, seja através da alma, do pessimismo, do derrotismo ou do fracasso, não ficando reduzida enquanto desmaterialização do ser. É importante ressaltar que a forma dialética – em uma maneira que se repele em forma de desordem - não é exclusividade apenas de Eros e Tanatos, há outros elementos desordenadores na escritura de Moreira. É justamente na aproximação desses pólos que pode estar a enorme força humanizadora de Moreira Campos ao encurtar a distância entre o poderoso e o desvalido, o doente e o sadio, o agnóstico e o crente, a vida e a morte.

A morte e o morrer no livro Dizem que os cães veem coisas: algumas impressões.

No conto intitulado *As Corujas*, o zelador de um necrotério vive falando sozinho, preocupado com a situação dos cadáveres:

É preciso cobrir os mortos, protegendo-lhes as cabeças. As corujas descem pela claraboia. Têm voo brando, impresentido, num cair de asas leves, como num sopro de morte. De repente, dá-se conta de sua presença, das asas de pluma sem ruído. Alteiam-se e pousam sobre o peito dos mortos, arranhando-lhes os olhos parados, que fulgem na noite, divididos ao meio. – Xô, praga! (MOREIRA CAMPOS, 1987, p. 41).

Quando o homem que chegou do interior e se hospedou no quarto da pensão veio fazer velório ao corpo descarnado do filho, ele lhe deu a lâmpada de pilhas e o advertiu para as corujas, Elas desciam pela claraboia, mesmo com a luz da lâmpada. Era preciso manter as velas acesas nos castiçais. Só assim as desgraçadas não vinham: temiam queimar as asas nas chamas. Ficavam rasgando mortalha no alto das velhas árvores ou na torre da capela. Sem a presença das velas, elas surgem sempre, impresentidas, como num sopro de morte: alteiam-se leves, pousam sobre o peito dos mortos e com o bico arrancam-lhes os olhos, que fulgem parados e indefesos na noite (MOREIRA CAMPOS, 2002, p. 42).

Esse conto aborda a questão da morte e do morrer na escrita de Moreira Campos, a exemplo de outras narrativas que também retratam a morte. É o caso de alguns contos mais conhecidos do autor: **Lama e folhas**, **O preso**, **Os meninos**, **A sepultura**, **Os doze parafusos**, **A mosca**, **A pasta e os sapatos**, **As três irmãs** e **Dizem que os cães veem coisas**. É possível perceber, nestes contos, mesmo de uma maneira ainda não sistematizada, o transitar da morte pela obra moreiriana, pois os contos citados foram publicados em livros diversos. Entretanto, apesar dessa percepção nítida da morte, não se pode afirmar sob qual perspectiva o autor trabalha essa questão. Que tipo de morte há prioritariamente em sua obra literária? Uma morte trágica, familiar ou relacionada às formas higiênicas de morrer em nossa sociedade? Quais os aspectos que estão relacionados à morte? Os objetos e a memória são elementos que indiciam algo sobre o morrer? Nada melhor do que os próprios contos para relevar tais aspectos.

No conto **O Preso**, é possível perceber uma morte mais relacionada à injustiça, pelo fato de Inácio ser de uma classe social menos abastada. A situação pode ser sintetizada da seguinte forma: Inácio, um velho mirrado e de pele escura, como ressalta Moreira Campos, aparece puxando um jumento entre dois soldados do destacamento. Ele foi preso por ter se exaltado após ser chamado de Carçoço, apelido que os meninos da rua elegeram, pois o velho tinha um lobinho na vista esquerda. O problema é que Inácio não se exaltou com qualquer indivíduo, tendo em vista que, no meio da molecada, estava o filho do doutor Targino, o juiz de direito. Inácio repetia em súplica: “Eu peço aos senhores. Me soltem, que eu não tenho paciência de ser preso. Nunca fui. É o que eu digo aos meninos lá em casa”. Não teve acordo. Foi preso em uma cela com grades para a praça. O jumento foi encostado no tronco de uma mangueira ali perto. Recluso em sua solidão, o velho pensava na mulher e nos filhos.

Aqui fica perceptível o peso que a honra e os preceitos morais e éticos adquirem nessa reclusão, fazendo com que Inácio não suporte tal sentença. É quando ele aborda, pelas grades, um garoto que passa ali em frente.

Inácio aproximou o caixão da janela e alçou-se até o peitoril. O menino que ia passando em frente à cadeia assustou-se vendo aquele braço escuro a acenar-lhe entre as barras de ferro:

- Tenha medo não, meu filho.
- Hem?

- Ouça. Aí mesmo na ponta da calçada.

- Que é?

Olhe, solte ali aquele jumento. Ele é meu. Quer se deitar e não pode. Tire o cabresto e me dê.

- Vai embora.

Faz mal não.

O menino obedeceu e entregou-lhe a corda pela janela.

Quando no outro dia pela manhã o soldado empurrou a porta pesada, Inácio pendia enforcado da grade da janela, o nó apertando-se no terceiro varão, o caixão caído ao lado (MOREIRA CAMPOS, 2002, pp. 35-36).

No conto **Os Meninos** é possível perceber o contraste entre a vida e a morte em um entrelaçamento entre finitude e início da existência. É que a velha da casa, no último suspiro, quis segurar à mão do menino, talvez este fosse um pedido de ajuda juntamente com uma pitada de preocupação sobre o futuro deles. É que ela ajudara a criar as crianças. Já estava debilitada, mas sempre recebia a marmitta que chegava lá do parente da casa rica e dividia para os garotos, sempre tangendo as moscas com a barra da saia. E agora? Quem cuidaria dos meninos? Quem ficaria com eles? Quem recolheria o seu próprio corpo estendido ali no chão? A menina e o menino apenas observavam, sem muita reação, sem entender os meandros do destino.

No último alento, vacilante, procurou agarrar-se à mão do menino. Os dedos magros escaparam, e ela caiu sobre a velha cama de ferro deixada no canto da sala escura, batendo com a cabeça, secamente, contra a parede. Teve estremecimentos e aquietou-se na posição ridícula: as pernas fora da cama, a cabeça forçada para a frente. Continuava a esvair-se pelas pernas, roída pela mesentérica. O menino, espantado, saltara para cima da mala e a menina recostou-se à parede, medrosa, os braços cruzados nas costas. Entreolhavam-se: eram válidos apenas os grandes olhos perplexos. As moscas voltavam a pousar, teimosamente, sobre as pernas e a saia da morta. Elas sempre a haviam perseguido em vida, quando ela parava pelos cantos da casa, esvaindo-se. Então, limpava as pernas com o pedaço de jornal, na área, ou se valia, no banheiro, da água na bacia de folha-de-flandres, que gotejava. Prosseguia por dentro de casa, esquecida, a mão apoiada à parede, e tangia as moscas com a barra da saia (...) (MOREIRA CAMPOS, 2002, p. 51).

O tema da morte ainda aparece em outros vários contos no livro **Dizem que os cães veem coisas**. É o caso, por exemplo, do conto **A Sepultura**, onde a morte aparece como uma possível tragédia, algo a ser desviado, uma vez que é retratada como um abismo. O conto retrata a viagem de dona Durvalina até Aracati, onde deveria despachar uma encomenda para São Paulo, pois vivia do comércio, principalmente de rendas e confecções. Acontece que o ônibus deu prego e ela pegou carona com um caminhão, que parou para abastecer. Após o caminhão seguir viagem, Durvalina pressentia algo estranho e imaginava os sons de ferramentas que vinham da carroceria. Foi informada, logo em seguida, de que precisavam parar perto da Lagoa do Saco da Velha para buscar madeiras empilhadas. Desconfiou. E a desconfiança aumentou com o som do pisca-pisca do veículo, que parecia ser um prenúncio. Aracati não estava tão longe. Fugiu. Voltou ao local na manhã seguinte, acompanhada do pai e de Epaminondas, o taxista, onde “(...) detiveram-se a examinar o grande buraco em forma de sepultura, os montes de terra ainda marcados pelas alpercatas dos homens, apesar da neblina da noite” (MOREIRA CAMPOS, 2002, p. 73).

A morte e o morrer em **Dizem que os cães veem coisas** também aparecem como condenação, vingança e memória relacionada aos objetos. Em o **Dia de Santa Genoveva**, a doente tinha certeza de que sofrera condenação por ter desviado a vocação do moço, configurando-se como um atentado a Deus, pois o pai do garoto quisera que ele fosse padre. Em **Os Doze Parafusos**, a morte aparece como vingança, pois a mulher tem várias crises por consequência das cavilações e cinismo do marido. Em uma dessas crises, ela retirou os doze parafusos de uma grade de ferro e saltou do oitavo andar, deixando os parafusos bem arrumados para que o marido visse e não tivesse mais dúvida. Já em **A Mosca** e **A Pasta e os Sapatos**, a morte aparece relacionada aos objetos do doente, com tudo aquilo que ele compartilhava. A morte não é percebida como assombro, mas como convívio, algo familiar, apesar de sua imposição silenciosa.

Por último, a morte aparece como a farsa misteriosa que pode chegar a qualquer momento. Em **Lamas e Folhas**, Dudu, o filho tão esperado, desaparece, deixando todos aflitos. A casa toda fica em desespero, somente correria e vozes. O pai, desesperado, apela para Sabino, funcionário do seu sogro. “Sabino, ouça-me, compreenda-me: mergulhe nas águas,

esvazie o tanque, mas não encontre o meu filho! Diga-me que só há lama e folhas (...)” (MOREIRA CAMPOS, 2002, p. 19). Sabino, porém, encontra o garoto, mas já é tarde. O próprio pai relata o inesperado ao se deparar com aqueles braços pendentes e os cabelos que gotejavam. A morte, aqui, aparece da maneira mais cruel e dolorosa. Também é assim em **Dizem que os Cães Veem Coisas**. Era dia de festa, havia muita conversa, comida e descontração. Ninguém percebeu quando Ela chegou, de forma silenciosa e imponente. Somente depois de algum tempo é que Lenita sentiu falta do filho, Netinho. Tudo era somente ausência.

Ela chegou diáfana, transparente, no vestido branco que lhe descia até os pés calçados pelas ricas sandálias de pluma. Ninguém lhe ouviu os passos. Sentou-se à beira da grande piscina, cruzando as pernas longas. Chegou antiquíssima, atual e eterna, com a sua cara de máscara. Moldada em gesso? Apenas uma presença, porque pousou como uma sombra. Mas por um fragmento de tempo, um quase nada, reinou entre todos um silêncio largo, que se estendeu pelo vasto terreno murado da mansão ensombrada pelas árvores, dominou a enorme piscina e emudeceu as próprias crianças pajeadas pelas babás de aventais bordados, e vejam que as crianças são indóceis (MOREIRA CAMPOS, 2002, p. 131).

As águas da grande piscina eram tranquilas, apenas levemente franjadas pelo vento. Boiava sobre elas uma carteira de cigarros vazia. Mas a moça que se aproximara parecia divisar um corpo no fundo, preso à escada. Voltaram a afastar Lenita, o marido a envolveu nos braços possantes, talvez procurando refúgio também. O campeão de vôlei atirou-se à piscina e veio à tona sacudindo com a cabeça os cabelos longos: trazia sob o braço um corpo inerte, flácido, de apenas quatro anos e de cabelos louros e gotejantes (MOREIRA CAMPOS, 2002, p. 133).

Considerações finais

A reflexão sobre a morte e o morrer no livro **Dizem que os Cães Veem Coisas**, de Moreira Campos, demonstra o quanto o tema da morte está presente em sua narrativa. Apesar de ser possível encontrar uma multiplicidade de temas em sua produção literária, a questão sempre aparece com alguma centralidade. No livro aqui analisado, a morte aparece com

bastante destaque, variando sua forma (morte trágica, morte por vingança, morte por condenação, etc.). Portanto, ler Moreira Campos é também compreender aspectos sociais relacionados ao homem e ao mundo. E, dentro destes aspectos, encontra-se a recorrência da morte em seus escritos.

Referências

ALBUQUERQUE, A. L. P. A versatilidade temática em Moreira Campos. **Rev. de Letras**, v. 8, n. 1, p. 151-165, 1985.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 4. ed. São Paulo: brasiliense, 1985.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. **Microfísica do poder**. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

ELIAS, N. **A solidão dos moribundos**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LIMA, J. B. de. **Moreira Campos: a escritura da ordem e da desordem**. Fortaleza: Imprensa Oficial do Ceará, 1993.

OLIVEIRA, C. de S. **Moreira Campos**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2007.

STALLYBRASS, P. **O casaco de Marx: roupas, memória, dor**. Tradução de Tomaz Tadeu. 4. ed. Belo Horizonte: autêntica, 2012.

MOREIRA CAMPOS, J. M. **Dizem que os cães veem coisas**. Fortaleza: Editora UFC, 2002.

SOMBRA, W. **Moreira Campos: professor de histórias e de amizade**. Fortaleza: Premius, 2011.

AS MENININHAS DE RACHEL DE QUEIROZ: REPRESENTAÇÕES DO COMPORTAMENTO FEMININO EM MEIO A MODERNIZAÇÃO CONSERVADORA DURANTE A DITADURA MILITAR (1964-1975)

Lia Mirelly Távora Moita

Introdução

Após a sua morte em 2003, a escritora Rachel de Queiroz, uma das mais importantes intelectuais brasileiras do século XX, foi constantemente lembrada em pesquisas acadêmicas que destacavam seus romances regionalistas, engajados com questões políticas e sociais, e por suas personagens femininas as quais denotavam uma preocupação da escritora com avanços e retrocessos no processo de autorrealização da mulher. As protagonistas de Rachel subvertiam a ordem diante de situações polêmicas para a época, como: casamento, divórcio, maternidade e sexualidade. A própria autora se orgulhava de suas criações: “Minhas mulheres são danadas, não são? Talvez seja ressentimento do que não sou e gostaria de ser”. (DE FRANCESCHI, 1997, p. 26).

Ao contrário do que afirma acima, a referida escritora foi uma mulher à frente de sua época, a única escritora aceita como representante do movimento modernista e “uma mulher que escolheu e determinou seu destino afetivo, existencial, literário, profissional e político. Foi uma mulher que viveu de e para o ofício de escrever” (HOLLANDA, 2004, p. 297). No entanto, a Rachel de Queiroz apresentada pela professora Heloísa Buarque de Hollanda, no fim dos anos 1990, é uma figura controversa, dona de declarações polêmicas, antifeminista publicamente confessa e com produções literárias subestimadas pelos estudos acadêmicos na década de 1960, por causa de suas supostas ligações com a Ditadura Militar. São essas particularidades da autora, divergentes da imagem cristalizada pelo Regionalismo de 1930, que serão problematizadas nesse artigo, especialmente suas representações acerca da mulher. Para essa análise, serão utilizadas as crônicas publicadas na revista *O Cruzeiro* de 1964 a 1975, além de outras crônicas, editadas em um livro pela editora José Olympio em 1976, afinal, foi o gênero literário “onde melhor registrou suas lembranças, opiniões, afetos e indignações” (HOLLANDA, 2005, p.21).

Análise das representações sobre o comportamento feminino durante a ditadura militar

Ao analisarmos todo trajeto da vida de Rachel de Queiroz, filha de latifundiários, militante do Partido Comunista, antigetulista, participante das confabulações que antecederam o golpe de 1964 e a posse de Castelo Branco, percebemos o quanto a escritora é marcada por incongruências políticas e ideológicas, as quais podem ter promovido, durante um tempo, a omissão ou rejeição da crítica brasileira em sua obra. O próprio governo militar gerou ações contraditórias no Brasil, produzindo ao mesmo tempo impulsos conservadores e modernizadores. Na verdade, essas ações não eram excludentes e sim complementares, uma vez que o desejo modernizador implicava em um desenvolvimento econômico e tecnológico, gerando a expansão industrial, urbanização e mecanização do campo, transformações na máquina do Estado e o incentivo às atividades empresariais. Já o impulso conservador estava ligado à vontade de preservar a ordem social e os valores tradicionais, além de promover a integração da sociedade brasileira. Sobre esse assunto, Motta afirma que:

O resultado das políticas modernizadoras colocava em xeque as utopias conservadoras, pois solapava as bases da sociedade tradicional ao promover a mobilidade social e urbana em ritmo acelerado: o sucesso econômico da ditadura abalava a ordem social defendida por alguns apoiadores [...] Por isso, em certos momentos, as demandas conservadoras foram contornadas, enquanto o autoritarismo sempre esteve presente nas práticas do regime militar. (MOTTA, 2014, p. 51)

Paralelamente às transformações nos equipamentos urbanos e a integração econômica das diversas regiões brasileiras, se consolidou pela primeira vez, um mercado de bens simbólicos em nível nacional, garantindo o desenvolvimento da indústria cultural em vários setores: televisão, editoras, empresas jornalísticas e de marketing. Os ditadores cumpriam dois papéis importantes, necessários à legitimação do seu poder: o primeiro de disciplinador, na medida que censurava livros, jornais, revistas, músicas, programas de televisão e teatro. O segundo de estimulador das produções culturais, para utilizar os meios de comunicação de massa a fim de reproduzir discursos os quais legitimavam o governo e reforçavam

a integração nacional, além de uma concepção de mundo tradicional e conservadora, com aversão a tudo que o contradizia. Para isso, foram criadas instituições, como: Conselho Federal de Cultura, Instituto Nacional de cinema, EBRAFILME, FUNARTE e Pró-memória. As transformações promovidas pela Ditadura Militar no Brasil, foram, portanto, contraditórias, sendo denominadas modernização conservadora¹.

O crescimento econômico incentivado pelo advento do regime militar atingiu a consolidação da indústria cultural editorial, fazendo perceber interesses em comum entre o Estado autoritário e o setor empresarial. De um lado, o governo facilitou a importação de novos maquinários e incentivou um aumento na produção de papel. Do outro, as empresas facilitaram a circulação dos ideais de integração nacional, despolitizando os conteúdos de suas matérias e reproduzindo discursos moralistas na sociedade.

A revista *O Cruzeiro*, fundada em maio de 1928, atingiu seu maior sucesso nos anos de 1950 e 1960, quando “era uma revista eclética, destinada a ser lida por um público diversificado, de todas classes sociais, incluindo homens e mulheres” (NETTO, 1998, p. 123). A publicação periódica tratava de assuntos gerais da crônica social, de temas políticos e culturais. Apostou na publicidade como fonte de lucros para a editora, além da venda dos exemplares, investiu em cuidados técnicos e visuais, além de, em seguida, a elaboração um esquema de distribuição por quase todo território nacional. Todos os exemplares da gazeta eram abertos por um texto de grandes nomes literários, como: Jorge Amado, Érico Veríssimo, Manuel Bandeira e Graciliano Ramos. Após essa seção, vinha a coluna “Sete Dias”, na qual Franklin de Oliveira fazia um resumo dos principais assuntos semanais. Nesse bloco, ainda vinha à reportagem principal, geralmente escrita por David Nasser, e vários espaços dedicados ao humor.

O *Cruzeiro* trazia ainda algumas reportagens de atualidades, estreias de filmes ou peças de teatro, além de publicar contos, novelas e as reportagens encomendadas por Assis Chateaubriand. O segundo bloco era dominado por assuntos mais femininos, havia seções de “Beleza e elegância”, “Da mulher para a mulher”, usada como consultório sentimental,

¹ De acordo com Ortiz, esse é um termo frequentemente utilizado pela literatura que se ocupa de processos de modernização durante períodos ditatoriais. Ele deriva de um estudo de Barrington Moore Jr. Sobre as origens sociais da ditadura e democracia (ORTIZ, 2014)

“Lar doce lar”, a fim de resolver problemas domésticos e expor receitas culinárias e “Spot- light”, que trazia críticas teatrais. A mulher moderna era apresentada nas colunas, propagandas e ilustrações como pessoa ciente dos progressos econômicos e dos novos produtos disponíveis no mercado, mas reforçando a representação de mãe, esposa e dona de casa.

Nesse último bloco, fechando o periódico, estava a crônica fixa de Rachel de Queiroz. A escritora recebeu a proposta de ocupar a primeira página, onde saíam habitualmente algumas colaborações de amigos do dono da revista. No entanto, ela sugeriu que ficasse com a última página, argumentando que “o que faz a página é a matéria nela impressa. Se a minha colaboração interessasse, o leitor encontraria a última página com a mesma facilidade com que encontrava a primeira” (QUEIROZ; QUEIROZ, 2004, p. 203). Desse modo, a seção foi intitulada “*Última Página*” e Rachel escreveu textos com as mais diferentes temáticas, sobre fatos da atualidade, sobre a situação política, social e econômica do país.

Podemos considerar a revista como documento privilegiado e revelador de processos históricos e movimento de ideais de uma época, além dos seus textos e imagens serem capazes de revelar o perfil dos seus proprietários e consumidores. “Sua importância como fonte para a compreensão da paisagem urbana, das representações e idealizações sociais é atestada por pesquisas historiográficas” (LUCA, 2005, p. 123). O periódico *O Cruzeiro* reunia em suas redações inúmeros jornalistas consagrados e intelectuais, durante a ditadura militar. Por isso, devemos perceber as redações das revistas como espaço de análise das ideias da época, pois de uma forma geral são lugares de fermentação intelectual e de relações afetivas, incluindo um espaço de sociabilidade. Reunindo pensamentos diversos, elas conferem uma estrutura ao “campo intelectual por meio de forças de adesão - pelas amizades que as submetem, as fidelidades que arrebanham e a influência que exercem- e de exclusão -pelas posições tomadas e debates suscitados” (REMOND, 2003, p. 249).

Em 1976, algumas crônicas divulgadas na revista *O Cruzeiro*, no final da década de 1960 e primeira metade da de 1970, somadas a outras, publicadas em outros veículos de informação, foram organizadas pela José Olympio Editora, em um livro intitulado por *As Menininhas e Outras*

Crônicas. A expansão de grandes empresas de comunicação, as quais prolongaram seus domínios pelo território nacional, criando uma vasta rede de difusão através da articulação entre os principais veículos de massas da época, fez com que a crônica caísse no gosto popular ainda nas décadas de 1920 e 1930. A Editora, a qual publicava os principais autores brasileiros em atividade, percebendo as possibilidades de mercado e não vendo incongruência entre o formato da crônica e a materialidade do livro, passou a publicar várias coletâneas de textos de renomados cronistas.

A relação afetiva e profissional de Rachel de Queiroz com a editora José Olympio durou 57 anos, nos quais a escritora promoveu a tradução de inúmeras obras literárias, publicou seus romances e teve suas principais crônicas compiladas em inúmeros livros, que uma vez encadernados e registrados, asseguravam a permanência de um gênero literário criado para a efemeridade dos jornais ou revistas. Segundo Antônio Cândido, quando a crônica passa do periódico para o livro, ela adquire uma durabilidade maior do que a imaginada e faz com que “ela não se dissolva de todo ou depressa demais no contexto, mas ganhe relevo, permitindo que o leitor a sinta na força dos seus valores próprios” (CÂNDIDO, 1992, p. 15). O material escrito por Rachel e publicado, pode dialogar com a época em que os textos foram escritos e com o restante de sua obra, proporcionando um inestimável objeto de pesquisa.

Sendo assim, problematizando os textos de Rachel de Queiroz, publicados na “Última Página” da revista *O Cruzeiro* e no livro *As Menininhas e Outras Crônicas*, podemos captar como a autora pensava a si mesma e o Brasil em meio a modernização, além de compreender “as injunções advindas das lutas de poder e das intenções deliberadas, explícitas ou não” (PESAVENTO, 1997, p. 35), pois a narrativa é formadora de opinião e está vinculada as ideias dos periódicos que lhes servem de suporte. A crônica, considerada a soma entre o jornalismo e a literatura, é capaz de nos transmitir informações acerca das transformações do espírito e das mentalidades que permearam as ações da sociedade e a direção do país,

As crônicas cuja temática central são as mulheres e suas conquistas em meio ao mundo moderno são particularmente interessantes, pois mostram uma Rachel de Queiroz avessa às transformações dos costumes,

además de comprovar as contradições características da escritora, sujeito de um país que transitou entre o rural e urbano, tradicional e o moderno. As suas caracterizações femininas parecem muitas vezes anacrônicas, no entanto, devemos compreender que “o cronista estabelece versões para os fatos de seu tempo o dos tempos passados e, ao fazê-lo, recria o real, oferecendo ao leitor uma representação” (PESAVENTO, 1997, p. 34). Sendo assim, por meio dos textos da escritora e da análise de suas representações femininas, podemos compreender uma construção da realidade a partir dos significados estabelecidos em um determinado contexto histórico.

Em “Lavôro,” publicada em abril de 1964, Rachel relata que, assim como os homens nasceram para a caça, velocidade, aventura e brigas, a mulher possuía vocação para os trabalhos manuais, como bordado, tricô e culinária. Estas operações delicadas, segundo a escritora, são um alento para as mulheres em meio às atividades domésticas obrigatórias, como: arrumação e a limpeza. O texto lamenta o fato de a tradição do “lavoro” não ser mais ensinada nos colégios, pois surgiram outras disciplinas ligadas à modernidade, como economia, língua estrangeira e ciências para substituí-las. Essa ausência no currículo escolar acabou ocasionando a “desfeminização” da mulher moderna. A autora, contudo, afirmou que não abria mão dessas atividades em meio ao seu cotidiano, dedicado ao jornalismo e à literatura:

Eu de mim confesso que sou dessas anacrônicas; encontro no trabalho feminino um encanto, uma compensação, uma fonte de tranquilidade que nada mais me dá. Tiro uma espécie de equilíbrio do uso alternado do jornalismo e do crochê, literatura e bordado à mão, política e cozinha. (CRUZEIRO, 1964, p. 130).

Durante a década de 1960, ocorreram várias transformações no universo feminino no Brasil, aliadas às transformações industriais e urbanas. O nível de escolarização das mulheres cresceu, assim como a participação delas em atividades urbanas, rompendo o isolamento vivenciado no mundo doméstico e contribuindo para a emancipação feminina intensificada nas décadas seguintes. Entretanto, as mentalidades não acompanharam as alterações no mundo material e “os preconceitos machistas e as obrigações domésticas impediram muitas mulheres, mesmo educadas e bem

preparadas, de ingressar no mercado de trabalho”. (PINSKY, 2012, p.506). Sendo assim, as mulheres continuaram exercendo, fora de casa, atividades tipicamente femininas aliadas à missão de mulher no lar.

As ofertas de trabalho nos centros urbanos para as mulheres, mesmo com as transformações econômicas, pareciam continuar sendo extensões das atribuições femininas no lar, como: enfermagem, taquigrafia e atividades operárias na indústria têxtil e alimentícia. Rachel reforçou essa mentalidade na crônica “Enfermeira” em julho de 1975, quando as mudanças promovidas pela revolução sexual já haviam gerado inúmeras conquistas no processo de emancipação da mulher. “Menina que me lê, você já pensou em ser enfermeira? De todas as profissões que esperam pela mulher moderna, nenhuma outra é tão intrinsecamente dependente da condição de mulher” (CRUZEIRO, 1974, p. 130). A escritora afirmava para as mulheres cansadas das atividades domésticas e desejavam a independência financeira, que a enfermagem era o trabalho perfeito, pois conciliava um serviço social e uma atitude material à condição maternal de cuidadora das mulheres.

Ainda em meio às transformações urbanas, a moda expunha cada vez mais os corpos femininos e também foi temática constante nas crônicas de Rachel. Em 1966, a escritora, em “Nude - Look”, relata com desconfiança que os jornais divulgavam uma moda revolucionária, iniciada em Paris, caracterizada pelo nu, saia curta ou roupas transparentes. “Saías que vão de doze a dezoito centímetros acima dos joelhos; vestidos transparentes, sem fôrro, apenas com círculo de pérolas e miçangas nos lugares estratégicos; duas peças que deixam nua a região do diafragma” (CRUZEIRO, 1966, p. 130). Em outra crônica, “Publicidade”, a escritora denuncia o excesso de anúncios publicitários os quais apelam para o sexo e a nudez feminina. “O critério dominante é que mulher nua e sugestões sexuais são a preocupação constante de todo mundo”. (CRUZEIRO, 1972, p.130).

Fato semelhante ao anunciado por Berman, quando se refere ao mundo moderno: “Roupas passam a ser emblema do velho e ilusório estilo de vida; a nudez vem representar a recém descoberta e efetiva verdade, e o ato de tirar as roupas se torna um ato de liberdade espiritual, de chegada à realidade” (BERMAN, 1987, p. 104). Essa moda transgressora

apresentada pela escritora Rachel de Queiroz está relacionada à revolução sexual promovida pelos jovens que se rebelavam contra os padrões de comportamento estabelecidos à procura da liberdade de expressão. Os ideais da época exigiam alterações visuais, sendo assim, a roupa representou um símbolo de libertação dos costumes para as mulheres. Seus desejos inscrevem-se na sua aparência e as mudanças podiam ser lidas na diminuição no tamanho das saias. Esse abandono de pudores na vestimenta e a “comercialização do nu” pela publicidade estão em comum acordo com o mundo moderno, uma vez que “qualquer espécie de conduta humana se torna possível no instante em que se mostre economicamente viável, tornando-se valiosa; tudo que pagar bem terá livre curso” (BERMAN, 1987, p. 108).

A modernização que se processou durante a ditadura militar, para além da influência de outras expressões culturais via cinema, literatura e viagens, é um fator contundente na evolução moral, dos costumes e na transformação de padrões de comportamento no Brasil. O uso da pílula anticoncepcional acelerou as mudanças na conduta da mulher brasileira, não só em relação ao seu corpo e à liberdade sexual, mas também na moda, a qual encurtou as saias e possibilitou o uso da calça jeans, mas também a ideia de existir um mundo para além “da vida doméstica, por meio da realização profissional, da independência financeira que o trabalho poderia assegurar e, por último, porém não menos importante, da atividade política” (ALMEIDA; WEIS, 2007, p. 401). Como Rachel de Queiroz retratou em uma crônica intitulada “As menininhas”, publicada no livro editado pela *José Olympio Editora*:

Elas têm entre dezoito e vinte cinco anos. Usam calça Lee, fumam desesperadamente, dizem palavrão. Cursam o científico ou a universidade, muitas possuem seu Fusca de presente. Em casa ninguém as controla, mesmo que o tentem; pelo menos é o que elas blasonam. E com a liberdade de ir e vir, dia e noite, com a fácil aquisição da pílula, as menininhas, além da liberação da autoridade doméstica, também se consideram libertas sexualmente. (QUEIROZ, 1976, p. 3)

No entanto, Rachel observou essas transformações no universo feminino, potencializadas na década de 1970, de forma desconfiada e cautelosa, julgando-as limitadas: “O curioso é que essas almas livres, estudantes que são, não cogitam uma liberdade econômica [...] pois são as meninas em verdade extremamente vulneráveis e inseguras” (QUEIROZ, 1976, p. 3). Segundo a escritora, todas as “menininhas” sempre voltam ao senso comum composto por sexo, filho e casamento. Em outra crônica, ainda no ano de 1975, publicada em livro no ano posterior, e envolvendo a mesma temática, a escritora criticou as reivindicações básicas das mulheres, como a igualdade no trabalho e de oportunidades, além da liberdade sexual. O texto critica a perspectiva de chances equiparadas e condições semelhantes no mercado de trabalho, pois a autora acredita que a mulher necessita de:

Abstenção de serviços pesados, prazo menor para aposentadoria, falta justificada nos dias de lua, cada mês, licença de vários meses para gravidez, parto e aleitamento. Então, com tanta desigualdade básica, como falar em condições iguais? O que se infere, ao contrário, é que a mulher tem o direito a condições de trabalho diferentes do homem, justamente porque ela é diferente. (QUEIROZ, 1976, p. 15)

Rachel de Queiroz condenou a revolução sexual, no texto, porque a considerava relativa e precária, uma vez que estava pautava na pílula anticoncepcional, no aborto e na possibilidade da maternidade fora do casamento. Eram muitas limitações cujas não eram consideradas pela bandeira feminista, como o valor do produto farmacêutico, que dificultava a aquisição pelas classes mais baixas, incluindo fatores morais e religiosos, ainda arraigados na sociedade brasileira. A crônica foi publicada em um período no qual os grupos feministas agitavam o Brasil, defendendo o poder da mulher sobre o seu corpo e o direito de escolher o prazer ou a maternidade. Pinsky confirma esse fato, dizendo que:

O acesso à contracepção e o direito de interromper voluntariamente a gravidez eram reivindicações decorrentes do feminismo que propunha a dissolução da hierarquia entre masculino e feminino e as transformações do caráter dos relacionamentos entre homens e mulheres num sentido mais igualitário (PINSKY, 2012, p. 520).

A cronista era contra a equiparação entre homens e mulheres, exclusivamente porque não acreditava nessa igualdade de gêneros. Em entrevista, anos depois, a escritora até se disse favorável às transformações femininas no mercado de trabalho, na sexualidade e no casamento. No entanto, ela ressaltou que homens e mulheres possuíam naturezas distintas e, portanto, mereciam tratamentos diferentes (NERY, 2002). E já que não são seres distintos, não deveria haver posições absolutas na questão homem – mulher, enfatiza a escritora, desde que levassem em conta a condição feminina de reprodução da espécie. Para as mulheres que levantavam a bandeira do feminismo, a autora deixou um recado:

Podem as da libertação feminina me acharem uma reacionária e uma chata; mas teimo em não acreditar que elas vençam a sua guerra senão em termos limitados e transitórios. Ai sim, aparados os excessos e as loucuras, vamos esperar que os casais encontrem abertura, tolerância e entendimento, suficientes para deixarem de lado os problemas exclusivos da condição masculina e feminina, e se dedicarem unicamente aos problemas comuns da nossa velha e irreversível condição humana. (O CRUZEIRO, 1975, p130).

Rachel de Queiroz nos mostrou em suas crônicas semanais que ser moderno é uma vida de paradoxo e contradições (BERMAN, 1987). A escritora, mesmo morando há décadas no Rio de Janeiro, mantinha valores nordestinos e, em seus textos, guardava “a simplicidade do meio rural em contraposição ao devaneio urbano. Megalópoles são desconstruídas pela autora que se volta ao interior – o dela e o do país - a refletir sobre o fim” (FERREIRA, 2015, p. 198). E em meio a essas reflexões, Rachel, que envelheceu na segunda metade do século XX, observou ora com entusiasmo, ora com desconfiança as transformações decorrentes da industrialização e urbanização promovidas pela modernização conservadora da ditadura militar, se mostrando receosa com um progresso o qual não era assimilado por ela:

Eu tenho a impressão de que um progresso realmente assimilável pelo homem seria um progresso que funcionasse de dentro para fora – quer dizer, se o homem mesmo, o seu corpo, a sua carne participassem do progresso.

Mas nós sabemos inventar elementos exteriores que nos transportam, nos elevam no ar, nos afundam nos cegam, nos deslumbram, sem nada penetrar a nossa eficiência física, sem sequer melhorar nossa constituição corporal [...] Não sei se me faço entender, mas considero essa questão a própria chave da incompatibilidade do homem com sua obra: nenhum progresso alcança nossa estrutura, fica tudo na superestrutura, no exterior. (O Cruzeiro, 1967, p. 130)

Considerações finais

Os textos analisados, ao longo deste artigo, mostraram as representações femininas de Rachel de Queiroz, ou seja, a forma como a escritora se apropriava da realidade e construía novas percepções, sendo estas sempre relacionadas ao ambiente social, espaço e tempo em que foram produzidas. Para compreender essas características enraizadas no autor, “exige, na verdade, que se tenham em conta as especificidades do espaço próprio das práticas culturais, que não é de forma nenhuma possível de ser sobreposto ao espaço das hierarquias e divisões sociais” (CHARTIER, 1990, p. 28). Sendo assim, ao reconhecer as crônicas de Rachel como fontes significativas da análise do mundo social, se deve levar em conta as relações instituídas no campo literário e as lutas dos agentes em prol da inserção, distinção e canonização e silenciamento.

Para Bourdieu, a autonomia da arte e do artista é relativa em um espaço de jogo, campo, pautado em determinadas condições. Desta forma, ao analisar a relação entre Rachel de Queiroz e suas crônicas é necessário situar o corpus assim constituído no interior do “campo ideológico de que faz parte, bem como estabelecer as relações entre a posição deste corpus neste campo e a posição no campo intelectual do grupo de agentes que o produziu” (BOURDIEU, 2005, p.186). A escritora, durante o período em questão, transitou principalmente em três grupos de intelectuais e de sociabilidade, os quais podem ter contribuído para à análise do mundo social. Afinal, de acordo com Rene Remond, para analisar as crônicas de uma revista é necessário sair do microcosmos das diversas redações e apreender o meio do escritor em seu conjunto, considerar os vínculos que as unem, aliando-as à duração das carreiras (REMOND, 2003).

Rachel foi nomeada pelo presidente Castelo Branco, delegada do Brasil na 21ª Sessão da Assembleia Geral da ONU e passou a integrar o Conselho Federal de Cultura, entre os anos 1966 e 1967. Esse órgão criado pelos ditadores tinha o objetivo de monitorar as práticas e produções culturais no Brasil, mantendo a moral e os bons costumes defendidos pelo governo militar, e dele participaram vários intelectuais da época, como Ariano Suassuna, Gilberto Freyre e Guimarães Rosa, sendo a escritora a única mulher do grupo. Outra rede de contato intelectual da qual Rachel de Queiroz fez parte durante décadas, a *José Olympio Editora*, era também um ambiente predominantemente masculino, responsável pela edição de grandes ícones do Movimento Modernista de 1930 no Brasil e alguns de seus escritores tiveram privilégios na produção de livros, durante a ditadura militar, afinal, “José Olympio era situacionista, amigo dos homens fortes dos governos da vez, mas atuava pela liberdade de expressão de seus editados” (SORÁ, 2004, p.15). A editora, bastante visada na época, por ser ponto de confluência de escritores, artistas e intelectuais brasileiros, proporcionava encontros afetivos e profissionais na sua sede, fato constantemente lembrado no livro de memórias da escritora:

A Casa, como chamávamos, chegou a ser a mais cobiçada editora do país: ela que lançou primeiro a mim e depois a onda toda dos nordestinos. Mas foi a loja, a Livraria José Olympio propriamente dita, situada à rua do Ouvidor 110 (no tempo, o coração do Rio), que se tornou o point preferido dos intelectuais mais famosos, dos já estabelecidos e dos emergentes. Quem queria ser visto e quem queria nos ver ia às tardes à José Olympio. (QUEIROZ; QUEIROZ, 2004, p. 186)

A revista *O Cruzeiro* também reunia em suas redações inúmeros jornalistas consagrados e intelectuais da época, como Vinícios de Moraes, Marques Rabelo, José Conde, Érico Veríssimo, José Lins do Rego e Dinah Silveira. O periódico reunia diferentes ideias em seus textos, mas em todos havia uma conformidade com a censura e controle da ditadura militar, que defendia a moral e os bons costumes na produção cultural. As representações da mulher na revista apresentavam as transformações oriundas do período, com algumas matérias demonstrando a ingenuidade feminina e

seus papéis de dona de casa, mãe e esposa. Em outras, a mulher é apresentada de forma mais ousada e independente de acordo com as mudanças em curso. Portanto, mesmo com a censura em curso:

Em relação ao conteúdo, a predominância de rubricas tidas como naturalmente constitutivas do universo feminino (lar, beleza, questões do coração) somaram-se, a partir dos anos 1970, a questões ligadas à atividade profissional e, sobretudo, ao sexo, e tornam-se dominantes. Essas características não se constituem em particularidades brasileiras, mas são observadas em âmbito internacional (LUCA, 2012, p. 449).

Dessa forma, pudemos analisar as representações do comportamento feminino na ótica de Rachel de Queiroz, em meio à modernização conservadora implementada pela ditadura militar, a partir de suas crônicas publicadas na seção “A Última Página” da revista O Cruzeiro. À medida que os textos foram analisados, pudemos perceber a escritora dividida entre o tradicional e moderno em relação às conquistas femininas, além de apreender características dos núcleos sociais, predominantemente masculinos, por onde transitava, compreendendo uma organização conceitual do mundo social com início em uma realidade apreendida ou comunicada. Assim sendo, doravante uma confluência de fatores, pudemos abrir mão de uma imagem sombreada de Rachel, pelo conservadorismo, proximidade com a ditadura militar e antifeminismo confesso, para compreendê-la como sujeito múltiplo, que reinventou seu ângulo de compreensão da mulher inserida na modernização em vigor no país.

Referências

ALMEIDA, M. H. T e WEIS, LUIS. “Carro zero e pau de arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar”. IN: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. SP: Companhia das letras, 1987.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Lisboa: DIFEL, 2005.

CANDIDO, Antônio. “A vida ao rés-do-chão”. In: *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

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

DIAS, Ângela Maria. “Memória da cidade disponível: foi um Rio que passou em nossas vidas – A crônica dos anos 60”. In: RESENDE, Beatriz. *Cronistas do Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio: CCBB, 1995.

FERREIRA, R.S.S. *A Última Página: crônicas e escrita política de Rachel de Queiroz no pós-64*. 2015. 284f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro. 2015.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. O éthos Rachel. In: INSTITUTO Moreira Salles (org.) *Cadernos de Literatura Brasileira* nº 4, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 1997.

_____. *Rachel de Queiroz*. Rio de Janeiro: AGIR, 2005.

LUCA, Tânia Regina de. “História dos, nos e por meio dos periódicos”. In: PINSKY, Carla Bassanezi. *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. “Mulher em Revista”. In: PINSKY, Carla Bassanezy; PEDRO, Joana Maria. *Nova História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012.

MOTTA, Rodrigo Patto. “A modernização autoritário – conservadora nas universidades e a influência da cultura política”. In: MOTTA, R. P. S.; REIS, D. A.; RIDENTI, M.; (org.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2014.

NERY, Hermes Rodrigues. *Presença de Rachel: conversas informais com a escritora Rachel de Queiroz*. São Paulo: FUNPEC, 2002.

NETTO, Accioly. *O Império do papel: os bastidores de O Cruzeiro*. Porto Alegre: Ed. Sulina, 1998.

ORTIZ, Renato José P. *A moderna tradição brasileira*. Cultura brasileira e indústria cultural. 5ª ed. São Paulo, Brasiliense, 2006.

_____. “Revisitando os tempos dos militares”. In: MOTTA, Rodrigo Patto Sá; REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; (org.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2014.

PESAVENTO, Sandra J. “Crônica: Leitura sensível do tempo”. *Anos 90*. Porto Alegre: UFRGS, n.7. 1997, p. 29-37.

_____. *História & história cultural*. 2ª Edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

PINSKY, Carla Bassanezi. “A era dos modelos rígidos”. In: PINSKY, Carla Bassanezy; PEDRO, Joana Maria. *Nova História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012.

_____. “A era dos modelos flexíveis”. In: PINSKY, Carla Bassanezy; PEDRO, Joana Maria. *Nova História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012.

QUEIROZ, Rachel de; Queiroz, Maria Luiza de. *Tantos Anos: uma biografia*. Rio de Janeiro: Arx. 4ª Ed. 2004.

REMOND, René. *Por uma História Presente*. In: REMOND, René (Org.). *Por uma História Política*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

SORÁ, Gustavo. *Brasilianas: José Olympio e a Gênese do Mercado Editorial Brasileiro*. São Paulo: EDUSP; Com – Arte, 2010.

WILLIAM
1814-1882

CRÔNICA: DO GÊNERO LITERÁRIO TUPINIQUIM À TERRA DA LUZ

Maria Lílian Martins de Abreu

“O Ceará não para, o Ceará não cansa.”¹.

Falar da crônica cearense não é tarefa fácil, mas não por falta de cultores do dileto gênero. Aliás, no Ceará, só o que não falta são bons e numerosos cronistas. Tão grande é a verdade, que os exportamos para o restante do país ao longo dos séculos. Alguns, sem dúvida, chegam a alumi- ar as letras nacionais com toda a resplandecência característica da Terra da Luz e de seus incontestáveis talentos, reconhecidamente destacados em todo o território brasileiro, e mesmo em países do exterior, como José de Alencar, o consolidador da crônica no Brasil, e Rachel de Queiroz, a primeira mulher a ingressar na Academia Brasileira de Letras, apenas para citar estes dois importantes cronistas dos séculos XIX, XX e XXI, respectivamente. Por falar em Alencar, não é de estranhar que o estado em que primeiro surgiu uma academia de Letras - a Academia Cearense de Letras, em 1894 - fosse pioneiro também em tantos outros momentos quando o assunto é literatura. Neste sentido, não é por acaso que será o cearense José de Alencar quem cumprirá o papel de consolidar a crônica no país e dar os traços de tropicalidade ao gênero importado da França, distinguindo-o definitivamente da matéria jornalística.

Por outro lado, este que já nos seria motivo mais que incentivador a um estudo vigoroso e de grande fôlego sobre a crônica no Ceará parece não surtir efeito algum junto aos nossos pesquisadores e ensaístas, pois ainda falta-nos material bibliográfico específico sobre o tema. Afora alguns trabalhos sobre este ou aquele escritor, também cronista, não existe uma publicação exclusiva sobre o gênero, no Ceará, em que se destaque seu percurso histórico na Terra da Luz, as publicações originárias, os autores mais relevantes, entre outros aspectos. O que torna esta tentativa de

¹ Trecho da crônica do escritor Valentim Magalhães publicada na coluna “Semana Literária” do jornal *Gazeta de Notícias* em 1895.

princípios uma organização geral sobre o assunto ainda mais laboriosa e fatalmente passível do surgimento de equívocos. Apesar disto, atrevo-me a expor alguns elementos gerais sobre a crônica cearense de forma a somar esforços para as pesquisas sobre o gênero.

Crônica?! No Ceará tem disso sim!

A princípio, os primeiros registros de produção literária no Ceará nos surgem, tardiamente, em meados de 1813, quando em Fortaleza um grupo de poetas se reunia em torno do Cel. Manuel Inácio de Sampaio, à época governador da Província. A eles fora dado o nome de *Oiteiros*, grupo considerado precursor das Letras cearenses cuja duração data por volta de 1813 a 1817. Faziam parte d'Os Oiteiros nomes como: Pacheco Espinosa; Castro e Silva; Costa Barros; Manuel Correia Leal e o padre Lino José Gonçalves.

Embora, a 17 de julho de 1870, tenha surgido a *Fênix Estudantal*, segundo Dolor Barreira, “a primeira associação literária propriamente dita que o Ceará possuiu” (1948), o pesquisador, em sua *História da Literatura Cearense*, traz a citação de Cruz Filho que afirma ter sido somente em 1872 que “se iniciou na Província a vida propriamente literária”. A data, segundo o Barão de Studart (1872), marca o início das atividades da *Academia Francesa* (1873-1875), agremiação surgida em reação ao sentimentalismo romântico e difusora das ideias filosóficas francesas no Ceará. Entretanto, o pesquisador Sânzio de Azevedo, maior e principal referência sobre os estudos de Literatura Cearense no país, discorda desse marco inicial da agremiação, esclarecendo seguir o historiador José Aurélio Saraiva Câmara, que apresenta “como data inaugural do movimento o ano de 1873, em que começou a circular o jornal *Fraternidade* e que serviria de arena de combate dos jovens pensadores”. (AZEVEDO, 1976, p.71)

O periódico maçon *Fraternidade* será o veículo precursor do gênero crônica no Ceará, em virtude, sobretudo, do trabalho do jornalista João Brígido, citado por Rodrigues de Carvalho em seu ensaio “O Ceará Litterario, N'estes ultimos dez annos”, publicado na *Revista da Academia Cearense* em 1899, como “operoso escriptor”, em que se destacam-se suas “Analyse de vultos e factos, elucidarios, biographias celebres, chronicas

historicas, [...] capítulos que o projecto jornalista tem dado a estampa”. (*Revista da Academia Cearense*, p.178) Mas, é com a publicação da revista *A Quinzena* (1887-1888) que a crônica literária se estabelece no Ceará. O periódico é fruto do *Clube Literário* (1886-1888), agremiação “responsável pelo surgimento de alguns dos maiores nomes da literatura no Ceará”. (AZEVEDO, 1976, p. 90) Para o Barão de Studart, “o Clube Literário foi o renascimento literário do Ceará”. Fundado em 1886 por João Lopes, o Clube reunia: Antônio Bezerra; Justiniano de Serpa; Oliveira Paiva; Antônio Sales; Rodolfo Teófilo; Farias Brito; Xavier de Castro; José Carlos Júnior e o “patriarca de nossa poesia” Juvenal Galeno, autor do primeiro livro de contos do Ceará, intitulado *Cenas Populares* de 1871. (AZEVEDO, 1976, p. 90)

Cenas Populares [...] é lançado em 1871 em sua tipografia particular, a do Comércio, na Praça do Ferreira, sendo, provavelmente o primeiro autor no Ceará a publicar as suas próprias obras, o que faria futuramente o Barão de Studart. Na sua Tipografia do Comércio, Galeno imprimiria as suas *Canções da Escola*, obra destinada ao público infantil, sendo assim também ele pioneiro em publicação (e em versos) para crianças no Ceará. (NETTO, 2014, p.61)

A Quinzena era impressa nas oficinas do jornal *Libertador*, fundado a 1º de janeiro de 1881, e, embora de vida breve com apenas 30 números, de 15 de janeiro de 1887 a 10 de junho de 1888, foi a maior e mais importante publicação do gênero em sua época.

A sociedade teria um órgão de imprensa, *A Quinzena*, que seria impresso nas oficinas do jornal *Libertador*, e cujo primeiro número, de oito páginas, é de 15 de janeiro de 1887, e traz a produção de Juvenal Galeno, Paulino Nogueira, Virgílio Brandão, J. de Serpa e “Gil Bert” (pseudônimo de Oliveira Paiva). As reuniões do Clube aconteciam na Rua Senador Pompeu, e, posteriormente, na Rua Major Facundo, sede da redação de *A Quinzena*. (NETTO, 2014, p.77)

Neste periódico, aparece a crônica pela pena do escritor e político João Lopes, autor da coluna “Os Quinze Dias”, onde publicava os comentários da quinzena transcorrida “em estilo inalteradamente dúctil, movimentado, fluente e pitoresco”. (LINHARES, 1948, p. 203).

Os treze dias teria eu escripto, si não fosse o receio de tomar por epígrafe um numero fatal, condemnado pela credence popular, a boa e ingenua credence que encantou a infancia de todos nós. O mês de fevereiro tem mais isso de original – os chronistas tem menos motivo ou pretexto para caceteações mais ou menos puxadas e os assignantes de jornaes e periódicos correm menos risco de ingerir pelos olhos o soporífero de uma resenha completa de 30 ou 31 dias, como lhes succede 11 vezes no anno, pelo menos². (LOPES, 1984, p.28)

João Lopes ainda iria escrever suas crônicas nos jornais *O Estado do Ceará*, *A República* e ainda em *O Jornalzinho*, órgão literário e satírico, fundado em 1882, e *O Domingo*, folha literária, crítica e científica, surgida no Ceará em 1888, cuja redação ficava na rua Senador Pompeu nº 166.

Fez também parte d'A *Quinzena* o escritor Oliveira Paiva, embora reconhecidamente romancista, “escreveu ainda [...] algumas crônicas e poemas”. (MACIEL, 2008, p.13) Dentre as crônicas de Oliveira Paiva, segue trecho de “As conferências do Clube Literário”, publicada a 31 de julho de 1887, no número 14 d'A *Quinzena*:

Por que meio haveremos nós, bemfazejas serpentes do Paraíso, tentar a estes nossos patrícios, que vieram, para ahi, quaes Adões chronicos, a innocente vida vegetativa? Ser-nos-á preciso uma arvore e um pomo. A arvore é a tribuna e a imprensa; o pomo é a palavra dirigida á parte feminina do ser. Todos nós, mesmo na maturidade, temos um quê de creança e de que mulher, e feliz d'aquelle que, ao másculo de homem voluntarioso, reúne aquellas duas doçuras. [...] Para ser nobre é preciso saber sentir. (PAIVA, 1984, p. 105)

Oliveira Paiva é também autor de crônicas no jornal *O Libertador* (1881-1892), conforme esclarece o Barão de Studart, em seu *Dicionário Biobibliográfico Cearense*, “De collaboração com João Lopes e Antonio Martins escreveu *A Semana*, chronica que *O Libertador* publicava aos sabbados, assignada por Gil, Pery & C.a”. Sendo assim “Oliveira Paiva (Gil Bert), Antônio Martins (Pery) e João Lopes constituíam a firma Gil, Pery & Cia”. (AZEVEDO, 1976, p.10).

² Trecho da primeira crônica escrita pelo jornalista João Lopes na revista *A Quinzena*, publicada em 1887.

Rolando Morel Pinto, pesquisador do autor cearense, em *Manuel de Oliveira Paiva: Obra Completa*, inclui como produção do cronista Oliveira Paiva: “Conclave na Botica”; “O Novo Horizonte”; “A Liberdade de imprensa”; “A Libertadora” e “Conto Diabólico: O Nada”, todas publicadas em 1884, no jornal *O Libertador*. Com isso, Rolando Morel Pinto não distingue a crônica do artigo de opinião produzido por Oliveira Paiva no referido periódico. Alfredo Bosi, por sua vez, em sua *História Concisa da Literatura Brasileira*, não se refere ao cronista Oliveira Paiva, mas somente ao romancista:

O Ceará conta com prosadores que honram a tradição do romance naturalista que lá conheceu o alto exemplo de Oliveira Paiva e Domingos Olímpio, sem falar nos pais da literatura regional brasileira, Alencar e Franklin Távora. Depois de Raquel de Queiroz, lembro Fran Martins, que escreveu contos (Manipueira, 1934; Noite Feliz, 1946; Mar Oceano, 1948) e romances (Ponta de Rua, 1937; Poço dos Paus, 1938; Estrêla do Pastor, 1942; O Cruzeiro tem Cinco Estrêlas, 1950), Braga Montenegro (Uma Chama ao Vento, 1946) e João Clímaco Bezerra (Não Há Estrêlas no Céu, 1948; Sol Pôsto, 1952). (BOSI, 1994, 478-479)

Segundo Sânzio de Azevedo, sobre a produção cronística “no Ceará é justo recordar ‘Os Quinze Dias’, de João Lopes, n’ *A Quinzena*, órgão do Clube Literário, em 1887. Com o mesmo título, a crônica de abertura do jornal *O Pão*, da Padaria Espiritual, em 1895 e 96, redigida por Antônio Sales e, eventualmente, por Valdemiro Cavalcante, José Carlos Júnior, José Carvalho, Carlos Vítor e Artur Teófilo”. (AZEVEDO, 2006, p. 223) Em consonância com o crítico cearense, eis trecho da crônica do padeiro “Moacyr Jurema”, nome de guerra do escritor Antônio de Sales, da seção intitulada: “Os Quinze Dias”, publicada a 15 de janeiro de 1895, no jornal *O Pão*, número 8, ano II:

Maldito Perú, o que Anatolio nos collocou em frente no primeiro dia d’este anno. Rescendia o perfido que era um prazer só aspirar-lhe o odor aperitivo: senti a mucosa do estomago contrahir-se em ancias pantagruelicas... e quem pudera resistir àquella tentação? Compreendi então o martyrio de Eva e o seu enorme peccado. Impulsão monstruosa me arrastava ao fructo prohibido symbolisado

na meza do Anatolio por aquella ave recheada. Cahi na tentação e lá se foi esophago abaixo, o maldito, accordar a minha hepatite adormecida. E não houve *bourgogne* ou *bordeaux* que regasse aquella culpa, tão grande que ainda me faz estupidamente encher uma tira de papel, occupando me com a ave mais estúpida da creação. É que para mim o paraizo do bom humor está perdido.

Ah!... a chronica!...

Registremos antes de tudo o bom acolhimento que o publico, sempre respeitável, dispensou a *O Pão*, que d'esta vez excedeu em tamanho, peso e massa a todos os pães do mercado.

O Pão era o jornal da “mais original de todas as agremiações culturais do Ceará” (AZEVEDO, 2010, p.10), a Padaria Espiritual (1892-1898), que, embora tivesse esse título, não tinha nenhuma relação com o plano espiritual, doutrinário ou religioso. Fundada a 30 de maio de 1892, na rua Formosa, nº105, a agremiação “de rapazes de Letras e Artes” foi idealizada por Antônio Sales. O escritor natural de Parazinho, atual Paracuru, município do litoral cearense, desejoso por algo novo e revolucionário em sua Província, utilizou todo o seu bom humor característico e criou o grêmio que, como “padaria propunha-se produzir o pão do espírito. Seus sócios eram chamados de ‘padeiros’, sendo Padeiro-Mor o presidente, Primeiro-Forneiro o secretário, e ‘amassadores’ os demais sócios. Como era de se esperar, intitulou-se *O Pão* o órgão da entidade na imprensa. ‘Forno’ era o local das sessões que, por sua vez, se denominavam ‘fornadas’”. (AZEVEDO, 1976, p.151) Essas diretrizes da nova agremiação estavam redigidas no seu “Programa de Instalação”, “cheio de humor e novidade, que explode como uma bomba e repercute até no Rio de Janeiro” (AZEVEDO, 2010, p.11), sobretudo, no periódico *Jornal do Comércio* que lhe publicou quase todos os artigos. Importantes literatos também acusaram o recebimento dos Estatutos da Padaria Espiritual, conforme é evidenciado em mensagem do jurista Clóvis Beviláqua ao escritor Antônio Sales:

Agradeço-lhe cordialmente a remessa dos Estatutos da Padaria Espiritual e afirmo-lhe que estou pronto a concorrer para o desenvolvimento dessa inteligente associação, cujo nascimento anuncia as fosforescências de um espírito fino e causticante. Brevemente farei a remessa das obras e folhetos que tenho publicado. Do patricio e amigo. (BÓIA, 1984, p. 116)

Em 1894, dois padeiros, Temístocles Machado e Álvaro Martins, rompem com a Padaria Espiritual e criam o *Centro Literário* (1894-1904). O novo grêmio manteria a revista *Iracema*, criada em abril de 1895, durante apenas um ano. Integrava a agremiação e também o Instituto Histórico do Ceará, a escritora Alba Valdez, autora do livro *Em Sonho*, de crônicas e contos, publicado na virada do século, em 1901.

Ainda em 1894, é fundada a Academia Cearense de Letras, inicialmente com 27 cadeiras, a mais antiga academia de Letras do país e em atividade até os dias atuais. Em 1922, sofreu reorganização, aumentando o seu número de integrantes para 40. Mais tarde, passaria ainda por mais duas reorganizações em 1930 e 1951. A instituição mantinha, de 1896 a 1914, a sua *Revista da Academia Cearense*. Ao longo dos seus 19 tomos, foram publicados artigos não somente literários, mas também de História, Medicina, Geografia, Folclore, Botânica, Filosofia, Direito, Filologia e Política. Em 1930, quando da sua segunda reorganização, a academia retorna a publicação da sua *Revista* permanecendo em atividade até os nossos dias. Dentre os patronos da agremiação, destacam-se os cronistas: Ulisses Pennafort, Rodolfo Teófilo e José Sombra. Quando da segunda reorganização da academia, passaram a ela pertencer os cronistas: Mozart Firmeza e Teodoro Cabral, tendo o último uma coluna no periódico *Gazeta de Notícias*, de Fortaleza, mantinha seção diária “Ecos e Fatos”, sob o pseudônimo de “Polibio”.

Braga Montenegro, em seu ensaio *Evolução e natureza do conto cearense*, considera Franklin Távora, cearense natural de Baturité, como sendo o segundo contista cearense, na ordem cronológica. Essa é uma afirmação questionada pelo crítico Sânzio de Azevedo, conforme clarifica Nilto Maciel: “Sânzio não o considera escritor cearense, mas ‘nacional ou, quando muito, pernambucano’”. (MACIEL, 2008, p. 12)

Em 1878, Franklin Távora publica o romance *O Matuto* e, em 1881, *Lourenço* ambos traziam como subtítulo “crônica pernambucana”. As obras, juntamente com *O Cabeleira* (1876) e *Um casamento no Arrabalde* (1869), formam a série: “Literatura do Norte”, projeto do autor a favor do regionalismo literário, conforme elucidada na carta-prefácio de *O Cabeleira*:

Início esta série de composições literárias, para não dizer estudos históricos, com *O Cabeleira*, que pertence a Pernambuco, objeto de legítimo orgulho para ti, e de

profunda admiração para todos os que têm a fortuna de conhecer essa refulgente estrela da constelação brasileira. Tais estudos, meu amigo, não se limitarão somente aos tipos notáveis e aos costumes da grande e gloriosa província, onde tiveste o berço.

Pará e Amazonas, que não me são de todo desconhecidas; Ceará torrão do meu nascimento; todo o Norte enfim, se Deus ajudar, virá a figurar nestes escritos, que não se destinam a alcançar outro fim senão mostrar aos que não a conhecem, ou por falso juízo a desprezam, a rica mina das tradições e crônicas das nossas províncias setentrionais. (TÁVORA, 1973, p. 22)

Embora tenham como subtítulo “crônica pernambucana”, os livros *O Matuto e Lourenço* em nada podem ser considerados representantes do gênero crônica em razão da sua proposta estética ser o romance inspirado nas lendas e tradições pernambucanas.³ Além disso, segundo Sânzio de Azevedo, o autor, apesar de nascido no Ceará, não é considerado representante da Literatura Cearense, como bem explicita Nilto Maciel em seu livro *Contistas do Ceará* (2008), pois para Azevedo, o autor “partiu daqui ainda criança, indo residir em Pernambuco, e (além de seu desconhecido romance *Os índios do Jaguaribe*) nada produziu que se relacione ao menos com a terra natal”. (AZEVEDO, 1976, p.16)

Faz-se importante ainda mencionar algumas considerações sobre os periódicos do século XIX para que entendamos a dinâmica do jornalismo e da imprensa cearenses. Estes veículos jornalísticos são os primeiros espaços para a manifestação cronística no Ceará, embora possuam algumas distinções em comparação ao restante do país quanto ao seu projeto gráfico, em especial, no que se refere à seção “gazetilha”, que não aparece mais ao fim da primeira página, mas preserva-se seu caráter inicial de frivolidades e dicas de saúde e beleza como no *Libertador* (1888-1892), percebendo-se ainda, neste mesmo periódico, a presença da seção “Folhetim”, na qual eram publicados não apenas romances, mas também contos.

Sobre este tema vale lembrar o surgimento do primeiro jornal cearense, o *Diário do Governo do Ceará*, cuja criação data de 1º de abril de 1824, por iniciativa do sacerdote Gonçalo Inácio de Loyola Albuquerque

³ O vocábulo crônica, no caso em questão, deve carregar a acepção de relato, fugindo ao enquadramento genérico.

e Mello, popularmente conhecido por Padre Mororó. Considerado o primeiro jornalista cearense, foi o Pe. Mororó morto em 1825, ano seguinte à criação do seu periódico, devido à participação na revolucionária Confederação do Equador. Mas é de 1849 o primeiro jornal dedicado exclusivamente à literatura no Ceará. Impresso nas oficinas tipográficas Pedro II, o periódico chamava-se *Sempre-Viva* e tinha como criadores e redatores Gustavo Gurgulino e o poeta Juvenal Galeno, que, à época, tinha apenas 13 anos de idade.

É considerada a mais antiga publicação em atividade no Ceará a *Revista do Instituto do Ceará* cujo primeiro número data de 24 de março de 1887. É nesse veículo que, em 1891, Guilherme Studart, o Barão de Studart, publica suas famosas “Seiscentas Datas para a Chronica do Ceará na 2º metade do século XVIII”, o documento, notadamente se refere à crônica histórica, e é um importante compêndio para os estudos de linguística, antropologia, história e sociologia ainda nos dias atuais.

Dentre os destacados periódicos cearenses, é importante citar *O Almanaque do Ceará* surgido ainda em 1870, mas que, o qual, quando da sua mudança para *Almanaque Administrativo, Estatístico, Mercantil, Industrial e Literário do Estado do Ceará*, em 1895, passou a contar com a contribuição dos escritores Juvenal Galeno, Sabino Batista, Antônio de Castro, Lopes Filho, José Carvalho e, posteriormente, dos cronistas Álvaro Martins, Paulo Ximenes Aragão, Rachel de Queiroz e José Sombra.

No começo do século XX, entre os anos de 1907 e 1908, um importante escritor cearense destacava-se por sua atuação no jornalismo brasileiro, Américo Facó. No *Jornal do Ceará*, de Fortaleza, contribuiu, nesse período, juntamente com o cronista Jacy Ubirajara.

Conheci em outros tempos um incorrigível bohemio, irrequieto, provocador e ás vezes inconveniente, que, quando se lhe admoestava para que não desse escandalos em publico, respondia invariavelmente, em altas vozes, onde quer que estivesse, affrontando á seriedade e snobismos de respeitaveis burguezes, á impafia e rutilancia de espalhatosos *rastaquos ères: O povo é burro!*⁴

Américo Facó foi também diretor de literatura da revista *Fon Fon* e o

⁴ Trecho da crônica de Jacy Ubirajara, publicada no *Jornal do Ceará*, a 27 de março de 1907.

primeiro a publicar um texto da escritora Clarice Lispector, o conto “Triunfo”, em 25 de maio de 1940, na revista *Pan*.

Em 1924, Demócrito Rocha lança a sua revista *Ceará Ilustrado*, criando, também, o concurso de eleição do “Príncipe dos Poetas Cearenses”, cujo primeiro vencedor foi o padre Antônio Tomás. Seriam eleitos posteriormente Cruz Filho e Jáder de Carvalho, em 1963 e 1974, respectivamente. Em 1985, foi eleito o atual príncipe, o pacatubano Artur Eduardo Benevides. A publicação não deve ser confundida com a Revista do século anterior *O Ceará’ Ilustrado*, criada em 20 de janeiro de 1894 por Antônio Papi Júnior, Pedro Muniz e José Olímpio, em que se destaca a produção crônística de Papi Júnior, conforme podemos observar em trecho de sua crônica publicada, no referido periódico, em 12 de junho de 1894:

É preciso ter profunda convicção e audacia estoica e petulante para poder vir dizer aqui, em letra de forma, esta verdade inconcussa e estranha - O Ceará inunda-se!... Pasmosa irrisão essa que a própria Natureza atira sobre nós com o *tic* escarninho e malicioso de quem procura, comprasendo-se, fazer mal a seu semelhante, simplesmente pelo gosto que tem de o fazer. Tempos de nevroses, - e ah! temos a Natureza, sadia e robusta, atacada de histerismos, desfeita em espasmos, soluçando golfadas de águas bastas, inoportunas e despropositais. (PAPI JUNIOR, 1894, p.1)

Em 1928, o irrequieto Demócrito Rocha lançou o “jornal das multidões”, *O Povo*, mais antigo jornal em atividade no Ceará. Rachel de Queiroz afirmaria mais tarde: “Acho que nunca, em Fortaleza, um jornal novo tivera êxito assim fulminante. E *O Povo* era Demócrito, Demócrito que o fazia todo, com a ajuda entusiástica e solitária de Paulo Sarasate.”⁵

De fato, O POVO, ao contrário dos dias atuais, surgia em meio a diversos jornais concorrentes, mas rapidamente firmou-se, sendo hoje, dentre eles, o único existente. A sua sede situava-se num sobradinho na praça dos Leões, o de número 158. A tiragem, a 200 réis o exemplar, rapidamente se esgotava. O motivo, todos sabiam, a coluna de Demócrito, “Nota”, continuação do sucesso de sua também “Nota do

⁵ QUEIROZ, Rachel de. Prefácio de. SARASATE, Paulo. *O Rio Jaguaribe é uma Artéria Aberta*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1968, p.18.

Dia”, que escrevia anteriormente em *O Ceará*, jornal de Ibiapina. Mais tarde, assinando como “Barão de Almofala”, pseudônimo usado na época de *O Ceará*, abriu a coluna de Grafologia de *O POVO*, que fez grande sucesso entre leitores⁶.

No ano seguinte à sua fundação, o periódico lança o suplemento literário, *Maracajá*, revista destinada “a pregar o modernismo pelas terras nordes-tinas, e nele todos nós desferimos voo, convencidos de que fazer modernismo era escrever regionalismo, com grande gasto de índios, antas, cocares e mais brasilidades, em frases de três palavras”. (QUEIROZ, 1968, p.18)

Em dezembro de 1946, circula em Fortaleza a *Revista Clã* de número zero marcando, assim, a cultura cearense até 1988, data de sua última publicação. O termo “Clã” surgiu das iniciais do “Clube de Literatura e Arte” que, posteriormente, passou a se chamar “Clube de Literatura e Arte Moderna”, com a sigla Clam passando, depois, a se grifar com o acento til como conhecemos hoje: Clã. A sua tiragem e frequência não foi regular, muitos hiatos temporais aconteceram entre uma edição e outra em virtude, sobretudo, da falta de recursos e apoio para a manutenção do periódico. Entretanto, esse fato em nada desmerece a contribuição literária e artística que a *Revista Clã* proporcionou às letras nacionais, notadamente, às cearenses, veículo que foi do grupo homônimo, considerado pela crítica como a mais importante das agremiações literárias do modernismo cearense, sendo inclusive responsável por sua consolidação, que, no Ceará, tem seu marco inicial na publicação de *O Canto Novo da Raça*, em 1927, de autoria dos poetas Jáder de Carvalho, Franklin Nascimento, Sidney Neto e Mozart Firmeza que, mais tarde, colaborariam, também, nos suplementos literários *Maracajá* (1929) encartado, em dois números, no jornal *O Povo e Cipó de Fogo* (1931), publicação independente dos escritores Mário Sobreira de Andrade, João Jacques e Heitor Marçal, segundo Filgueiras Lima: “Apesar de apresentar características mais revolucionárias, talvez futuristas, a segunda revista não obteve o sucesso da primeira [Maracajá⁷].” (LIMA, 1945, p.189)

⁶ Trecho da crônica: “O POVO: 85 anos presente no Ceará III”, de autoria do escritor Raymundo Netto, publicada a 20 de fevereiro de 2013 no jornal *O Povo*.

⁷ A revista *Maracajá* é citada a título de esclarecimento ao leitor .

Originária do grupo “de Clã” como insistia o poeta Otacílio Colares, ou simplesmente grupo Clã, a revista *Clã* teve Fran Martins como seu diretor, a partir da sua edição número um. Eis trecho do prefácio da edição número zero que, como bem nos diz seu título, é uma “explicação deste número” (1946, p.1):

Clã não é apenas uma revista de literatura. É, antes, uma revista de todo o Ceará mental, Aqui, na medida do possível, recolheremos o trabalho dos nossos homens de letras e de pensamento, pois a pretensão que nos anima é sermos porta de saída da melhor produção intelectual da gente cearense, de tal modo que ela possa aparecer lá fora, nítida na sua pureza, numa demonstração convincente de que a gloriosa Província de Alencar continua a viver, a se agitar, na procura sempre insatisfeita de rumos novos para a cultura brasileira⁸.

As edições juntas somam 30 números que vão do zero ao 29. A previsão da revista era ser uma publicação trimestral, sempre nos meses de outubro, janeiro, abril e julho, mas “motivos superiores, entretanto, forçaram os integrantes do grupo a adiar a data da sua publicação”. (MORAES, 2004, p.22) Assim, surge o número zero do periódico “em caráter de mostra e apresentação de Clã, [...] e ratifica o compromisso que o grupo assumiu com os seus colaboradores e anunciantes”. (MORAES, 2004, p.22) Participaram da *Revista Clã*: Aluizio Medeiros; Antônio Girão Barroso; Antônio Martins Filho; Arthur Eduardo Benevides; Braga Montenegro; Eduardo Campos; Fran Martins; Joaquim Alves; João Clímaco Bezerra; José Stênio Lopes; Lúcia Fernandes Martins; Milton Dias; Moreira Campos; Joaquim Alves; João Clímaco Bezerra; José Stênio Lopes; Lúcia Fernandes Martins; Milton Dias; Moreira Campos; Mozart Soriano Aderaldo e Otacílio Colares, aos quais se juntaram, posteriormente, os nomes de Cláudio Martins, Durval Aires e Pedro Paulo Montenegro.

Sobre a produção cronística do periódico, destaca-se, por excelência, o nome de Milton Dias (1919-1983). Para a pesquisadora Vera Lúcia Moraes, Milton Dias era um “cronista hebdomadário, ele conseguia um

⁸ Assinam o prefácio os escritores Antônio Girão Barroso, Aluizio Medeiros e João Clímaco Bezerra, publicado na edição número zero da revista *Clã* em dezembro de 1946.

equilíbrio notável na feitura de suas crônicas, não se limitando a apreciar superficialmente os fatos focalizados. À medida que descreve esses fatos acontecendo, ele aprofunda os tipos e situações, apresentando os seus casos com uma leveza típica desse gênero literário”. (MORAES, 2004, p. 105) Eis trecho da crônica, do autor natural do município de Ipu, publicada na revista *Clã*, número 24, intitulada: “Eu, pecador da Literatura”:

Na verdade, não sou mais do que um cronista que surpreende o cotidiano e o traz para a fôlha do jornal, de duração tão rápida. Não sou mais do que um sertanejo carregado de lembranças, que amealhou as estórias que ouviu por onde passou e as divide uma vez por semana com o respeitável público: memórias de noites indormidas, luz de sete-estrêlo, pancada de mar, caminhos e madrugadas, casos aprendidos nas conversas entre vaqueiros e velhas cunhas (...). (DIAS, 1968, p.22)

Milton Dias está para o Ceará, como Rubem Braga está para o Brasil, no que se refere ao gênero crônica. É considerado pela crítica como “um dos mais originais escritores cearenses” (AZEVEDO, 1976, p.486). Quando da sua morte, muitas homenagens ocorreram, dentre elas destaque a da revista *Clã*, na qual participou desde a sua fundação em 1946. A publicação, de número 29, coincidentemente a última edição do periódico, em 1988, quase que exclusivamente foi composta de homenagens a Milton Dias, não se detendo apenas ao seu conteúdo, mas também chamando atenção o projeto gráfico de seu miolo, no qual as letras foram impressas na cor verde e não na preta, como de costume, “talvez pelo sentido que o grupo quis conferir a esse fato: ‘Milton não morreu’” (MORAES, 2004, p.25).

Nos anos de 1970, uma crescente efervescência do cenário literário teve como consequência o surgimento da revista *O Saco* (1976-1977). A importante publicação, organizada pelos escritores Nilto Maciel, Manuel Coelho Raposo, Jackson Sampaio e Carlos Emílio Correia Lima, circulou de abril de 1976 a fevereiro de 1977. No periódico, de pretensa distribuição nacional, aparecem trabalhos de importantes nomes da crônica cearense, como Moreira Campos e Airton Monte, além do já referido Nilto Maciel.

O nome *Saco* tinha sentido amplo ou um sentido de amplitude. No entanto, não se tratava de grupo com pretensões de movimento literário. Nossa intenção era a publicação da revista. Nada de bairrismo, regionalismo, nacionalismo. Nenhum tipo de “ismo”. Não queríamos um grupo, uma igreja, uma coisa regional. Simplesmente um saco onde coubesse tudo ou quase tudo, todas as manifestações culturais e artísticas. Em razão disso, criou-se um caderno de desenhos, poesia visual, crítica literária, jornalismo cultural. (MACIEL, 2010, p.19)

Na década de 1980, Afrânio Coutinho, na primeira edição do seu *Dicionário da Literatura Brasileira* (1981), cita o escritor cearense Airton Monte em sua seleção. Monte é autor de mais de 4.500 crônicas somente no jornal *O Povo* e afirma ser a crônica um gênero de origem nacional, em alusão às tantas transformações que sofreu desde a sua importação da França, no século XIX: “Você sabe que a crônica é essencialmente brasileira, não tem em nenhum país do mundo... Acredito que foi o escritor brasileiro que inventou pra poder sobreviver e garantir o aluguel e a cervejinha das crianças”. (MONTE, 2007, p.70)

Também no início da década de 1980, Ciro Colares, importante jornalista cearense, inicia sua produção cronística para a página “Produção Literária” do caderno dominical de cultura do jornal *O Povo*. No fim da década de 1990 e começo dos anos 2000, Ciro Colares colaborou ainda com o jornal *Diário do Nordeste*, escrevendo crônicas para o “Caderno 3”, aos domingos. Muitas delas seriam publicadas posteriormente em livros. A sua produção literária conta com 17 livros publicados, a maioria coletâneas de crônicas publicadas em jornais, em que se destaca a sua prosa poética sobre o seu amor a Fortaleza, afora as colaborações em antologias. O escritor Moreira Campos também inicia sua produção cronística no jornal *O Povo*, em 1987, onde mantinha, até 1994, ano em que faleceu, a coluna semanal “Porta de Academia”.⁹ Em sua última crônica, publicada em 13 de março daquele ano, declamava seu alumbramento pela Terra da Luz: “Porque Fortaleza já é outra, com a sua modernidade, progresso, floresta de

⁹ CAMPOS, Moreira. *Porta de Academia*. Coordenação de Neuma Cavalcante; organização e notas de Isabel Gouveia Ferreira Lima. Fortaleza: Edições UFC, 2013. Prêmio Secult, 2013.

espigões, edifícios em massa, largas avenidas, novas ruas, asfalto. A cada trecho uma descoberta, um deslumbramento, uma revelação”¹⁰

Nos anos 1990, surge uma nova geração literária no Ceará em que fazia parte o escritor, reconhecido contista, Pedro Salgueiro que viria a publicar seu primeiro livro de crônicas, *Fortaleza Voadora*, somente na década seguinte, em 2007. Neste mesmo ano, passaria a integrar uma nova equipe de cronistas do “Caderno Vida & Arte” do jornal *O Povo*, juntamente com Raymundo Netto, Jorge Pieiro e o atual secretário de cultura do Ceará, Fabiano dos Santos que praticamente nem chegou a participar, pois só escreveu uma única crônica para o periódico. Atualmente, neste novo século, dentre os cronistas de jornais cearenses, destacam-se: Ana Miranda; Audifax Rios; Demitri Túlio; Ronaldo Correia de Brito; Tarcísio Matos; Tércia Montenegro, Raymundo Netto; entre outros mais ocasionais e com participações mais irregulares. Importante mencionar ainda que o escritor Raymundo Netto foi finalista, no ano de 2016, do prêmio *Jabuti*, maior e principal honraria literária nacional, com o seu livro: “Crônicas Absurdas de Segunda” (2015).

Estamos ainda longe de encerrar esse assunto que, como bem percebemos, carece, e muito, de estudos e pesquisadores verdadeiramente engajados em reaver o passado histórico e cultural de nossas letras para o bem do patrimônio literário brasileiro e, por conseguinte, da memória e preservação da Literatura Cearense. Felizmente, acredito ter provocado o tema e o ânimo de sua continuidade em novas pesquisas que certamente virão por estas mesmas mãos ou por aquelas por estas toçadas.

¹⁰ Trecho publicado, a 5 de janeiro de 2014, no caderno especial “100 anos de Moreira Campos”, do jornal *O Povo*, dedicado ao centenário do escritor.

Referências

- AZEVEDO, Sânzio de. “Cronologia da Literatura Cearense”. In: *Anuário Literário do Ceará 2010-2011*. Fortaleza: Secult, 2010.
- _____. “Margarida Sabóia de Carvalho e a Crônica”. In: *Revista da Academia Cearense de Letras*, Fortaleza, 2006.
- _____. **Literatura Cearense**. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1976.
- BARROSO, Antônio G.; MEDEIROS, Aluizio; BEZERRA, João C. “Explicação Dêste Número”. In: revista *Clã*. Edição fac-símile. n. zero; Fortaleza, 1946.
- BÓIA, Wilson. **Antônio Sales e sua época**. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 1984.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CAMPOS, Moreira. “Porta de Academia”. In: Caderno especial “100 anos de Moreira Campos”, jornal *O Povo*; 5/01/2014.
- CARVALHO, Rodrigues de. **O Ceará Litterario, N’estes ultimos dez annos**. In: *Revista da Academia Cearense de Letras*. Fortaleza, 1899.
- DIAS, Milton. “Eu, pecador da Literatura”. In: revista *Clã*, Edição fac-símile. n. 24, Fortaleza, 1968.
- JUNIOR, Papi. “O Ceará Illustrado”. In: *O Ceará Illustrado*. Fortaleza, ano I, n. 5, 12/06/1894.
- LIMA, Filgueiras. “A Literatura Cearense Depois de 1920”. In: *O Ceará*. 2ª.ed. Fortaleza: Ed. Fortaleza, 1945.
- LINHARES, Mário. **História Literária do Ceará**. Rio de Janeiro. 1948.
- LOPES, João. “Os Quinze Dias”. In: *A Quinzena*. Edição fac-símile. Organização e Supervisão de Cláudio Martins. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1984.

MACIEL, Nilto. "A Literatura Cearense dos anos 60 aos 80." In: *Anuário Literário do Ceará 2010-2011*. Fortaleza: Secult, 2010.

_____. **Contistas do Ceará. D'A Quinzena ao Caos Portátil**. Fortaleza: Impreco, 2008.

MONTE, Airton. In: *A traição das elegantes pelos pobres homens ricos: uma leitura da crítica social em Rubem Braga*. Espírito Santo: Edufes, 2007.

MORAES, Vera Lúcia A. **Trajetórias do Modernismo em Revista**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2004.

MOREL, Rolando P. **Manuel de Oliveira Paiva: Obra Completa**. Rio de Janeiro: Graphia, 1993.

NETTO, Raymundo. "O POVO: 85 anos presente no Ceará III". In: jornal *O Povo*; 20/02/ 2013.

_____. **Centro: o "Coração" Malamado**. Coleção Pajeú. Fortaleza: Secultfor, 2014

PAIVA, Oliveira. "As conferências do Clube Literário". In: *A Quinzena*. Edição fac-símile. Organização e Supervisão de Cláudio Martins. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1984.

QUEIROZ, Rachel de. Prefácio de. SARASATE, Paulo. O Rio Jaguaribe é uma Artéria Aberta. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1968, p.18. In: *O Modernismo na Poesia Cearense. Primeiros Tempos*. Fortaleza: Demócrito Rocha, 2012.

SALES, Antônio. "Os Quinze Dias". In: *O Pão*. Edição fac-símile. Introdução de Sânzio de Azevedo. Fortaleza: Edições UFC/ Academia Cearense de Letras, 1982.

STUDART, Guilherme. **Dicionário BioBibliográfico Cearense**. Edição fac-símile. Fortaleza: Secult, 2012.

TÁVORA, Franklin. **O Cabeleira**. São Paulo: Três, 1973.

UBIRAJARA, Jacy. "Chronica". In: *Jornal do Ceará*, Fortaleza, ano IV, n. 515; 27/03/1907.

WILLIAM
1814-1882

AS MODULAÇÕES TENSIVAS DO DESEJO EM CURRAL DE PEDRAS E PÁSSAROS SEM CANÇÃO, DE JARDS NOBRE

Marilde Alves da Silva

Introdução

A expressão “modulação tensiva” tem relação com a oscilação tímica existente em um texto. Essa metalinguagem se associa a abordagem tensiva¹ da semiótica, que decorre da evolução natural da teoria desenvolvida por Greimas, cuja preocupação inicial era com o fazer (ação). Somente nos anos oitenta, com a publicação do livro *Da imperfeição* (1987), o afeto passa a ser objeto de estudo da semiótica, avanço que possibilitou chegar ao modelo atual²

Um esboço do modelo tensivo surge no texto “síntese de gramática tensiva”, de Zilberberg, cuja versão brasileira data de 2006. Em 2011, a Ate-liê editorial lança *Elementos de Semiótica Tensiva*, no qual Zilberberg procura demonstrar sua construção e seu funcionamento. O modelo³ propõe como unidades mínimas, para articulação do sensível, o acréscimo,

¹ As raízes dessa abordagem encontram-se no livro *Da imperfeição* (1987), a partir do qual Greimas “inaugura o tratamento semiótico das questões estéticas”, desviando a preocupação do inteligível para o sensível (afetividade), representada ora por uma *fratura* ora por uma forma de *escapatória* da ação cotidiana, ambas resultantes de uma experiência única. Esse primeiro momento abre caminho para o estudo das paixões, cujos postulados foram organizados no livro *Semiótica das Paixões* (1991). Nessa obra, Greimas e Fontanille propõem que para a investigação dos afetos é necessário deslocar o foco do *descontínuo* para o *contínuo*, que agrega os *estados de coisas* e os *estados da alma*. Além disso, introduz o conceito de *tensividade*, que seria uma pré-condição da articulação da significação, ou seja, ela diz respeito à instabilidade tímica que envolve o “parecer do ser”. Outro conceito importante aos estudos das paixões é o de *foria*, percebido como um elemento tímico, cuja função é exercer uma perturbação no sujeito que percebe, tornando-o um sujeito que sente. Duas outras obras contribuíram para a vertente tensiva: *Tensão e significação* (2001), de Fontanille e Zilberberg, e *Razão Poética do sentido* (2006), de Zilberberg.

² Ressalte-se que o modelo tensivo não substitui os anteriores (semiótica clássica, semiótica das modalidades e semiótica das paixões). Eles coexistem.

³ Não é nossa intenção fazer uma apresentação exaustiva do modelo tensivo, para isso sugerimos a leitura de Zilberberg (2006 e 2011).

representado por “mais” e a subtração, representada por “menos”. Assim, se tivermos apenas “menos” obteremos a figura da nulidade e se tivermos apenas “mais” estaremos diante da figura da plenitude. A combinação dessas unidades resulta em duas direções: ascendente (da nulidade a plenitude) e descendente (da plenitude a nulidade).

Vale ressaltar que uma direção somente pode converter-se em outra por meio de acréscimos ou subtração das moedas do sensível (mais e menos). Assim, para a direção descendente desencadear uma direção ascendente, é necessário a subtração de “mais” ou acréscimos de “menos”. O primeiro processo chama-se *atenuação*, enquanto o segundo, *minimização*. Do mesmo modo, para a direção ascendente transformar-se em descendente é necessário a retirada de “menos” e depois acréscimos de “mais”, tais processos recebem, respectivamente, o nome de *restabelecimento* e *recrudescimento*.

Essa movimentação se organiza num espaço tensivo, formado pela intersecção das valências extensidade e intensidade⁴, ambos fúntivos da tensividade, lugar de encontro das referidas valências. Além disso, a intensidade une andamento (velocidade) e tonicidade (força), enquanto a extensidade une temporalidade e a espacialidade.

A intensidade máxima é o lugar do acontecimento, possibilitado por uma andamento rápido e tonicidade tônica. Por sua vez a extensidade máxima é o lugar do exercício, pois apresenta velocidade lenta e tonicidade átona. Entre um e outro há apenas modulações ora intensas ora extensas.

Nossa proposta é investigar as modulações tensivas que o desejo constrói em dois romances de Jards Nobre: *Curral de pedras* (2009) e *Pássaros sem Canção* (2013). Antes da análise apresentaremos, respectivamente, o autor e a repercussão de sua obra nos itens que seguem.

Quem é Jards Nobre?

Francisco Jards Nobre de Araújo, nasceu em 1974, no distrito cearense Cipó dos Anjos, a 42km da cidade de Quixadá. Aos treze, com a finalidade de continuar os estudos, foi enviado a casa de parentes (avós maternos) em Fortaleza. Ao concluir o primeiro grau, muda-se para a cidade

⁴ A extensidade diz respeito ao inteligível, ou seja, aos estados de coisas, enquanto a intensidade diz respeito aos estados da alma, ou seja, ao sensível.

de Quixadá, onde cursa o ensino médio na escola Coronel Virgílio Távora. Foi por essa época que começou a escrever histórias de amor:

...costumava escrever histórias de amor para minhas primas lerem. Escrevi muitas e muitas, em caderninhos que se espalharam entre as amigas de minhas primas e se perderam por aí. Naquele tempo, alimentava o sonho de me tornar escritor e, por isso, quando terminei meu 3º.ano, voltei para Fortaleza, onde prestei vestibular para Letras na Universidade Estadual do Ceará. (Autobiografia, 2013)

Ao retornar a Fortaleza, para prestar vestibular, passou a morar com o irmão recém-casado. Em 1992 passou para o curso de Letras da Universidade Estadual do Ceará. Mas, em 1994, já cansado de morar longe de casa, afasta-se da faculdade e voltar para o distrito onde nasceu. Ali, junto com alguns amigos, criou um grupo de teatro amador para o qual escrevia peças, atuava e dirigia. Também foi nessa época que iniciou sua carreira de professor.

Em 1995, em lugar de retomar a faculdade de letras da UECE, resolve prestar vestibular para o recém-criado curso de Letras na Faculdade de Educação, Ciências e Letras do Sertão Central (FECLESC), em Quixadá, para o qual foi aprovado em primeiro lugar. Em 1997 termina a primeira versão de *Pássaros sem canção*, mas deixa-o engavetado por falta de condições de enviá-lo a uma editora. Em 1999, gradua-se em Letras, depois de um intervalo de dois anos. Entre 2005 e 2006, cursa especialização em literatura pela FECLESC, que conclui em 2007. Em 2012 entra para o mestrado em linguística da Universidade Federal do Ceará, recebendo grau de mestre em 2014. Em 2016 iniciou o doutorado pela mesma instituição. Ainda afirmará em sua autobiografia: “Como veem, sou apenas mais um, sem nada de extraordinário para contar. Apenas mais um que sonha, que teme, que ama, que tenta e que quer ser feliz, como todo o mundo”

Parte dessa felicidade consiste na realização do sonho juvenil, que coloca em prática em 2008, quando começa a escrever com intenção de publicar. Assim, em 2009 publica *Curral de pedras*, quatro anos depois sai a público o romance *Pássaros sem canção*, e o livro de contos *Mata branca*, vem a lume em 2016.

A repercussão da obra de Jards Nobre

O livro de estreia, *Curral de pedras*, cuja trama envolve três personagens: Nadja, uma jovem de vinte e sete anos, professora do curso de cinema da recém universidade de Curral de Pedras; Paulo, homem em seus quarenta anos, que trabalha na secretária educação daquela cidade; e Tito, um garoto de quinze anos, que acabara de ficar órfão. Eles serão partícipes de uma tragédia que marcará a cidade, apresentada logo no prólogo do livro, sem que o narrador revele a motivação ou vítimas. O enredo traçará o encontro desses personagens, a motivação da tragédia, e o que ocorreu após esse fato.

Ao analisar essa obra, Aguiar (2009) irá afirmar que o autor “se revela um observador atento” e acrescenta que “seu estilo realista realiza uma corajosa atualização do olhar que se lança sobre as realidades das pequenas cidades nordestinas e seus dramas”. Por sua vez, Carvalho (2014) dirá que a obra “reúne vários dos elementos comuns à estética Realista/Naturalista”, mas alerta que a trama vai além do triângulo amoroso. Para o ensaísta,

Nobre costura a trama que envolve Nadja, Paulo e Tito, com os mais relevantes ingredientes constituintes das chamadas narrativas contemporâneas, mostrando-se um exímio contador de uma boa história, capaz de prender a atenção do leitor até o desfecho da narrativa. E essa é, ao meu ver, uma característica indispensável ao bom escritor. (blog do Carlos Carvalho, 2014)

Sobre os traços contemporâneos, cita o “o corpo como produto, a ausência de identidade, a morte”, elementos presentes em João Gilberto Noll e Chico Buarque, por exemplo. Ressalta, ainda, que a relevância do romance se encontra, além desses traços, na “concatenação de elementos de diferente estéticas sem o ranço mais acentuado de uma ou de outra, cabendo ao leitor tal identificação”, referindo-se não ao “leitor comum, mas daquele leitor proficiente”.

O segundo livro de Nobre foi lançado em 2013 pela editora Corsário. A trama de *Pássaros sem canção* conta a história de quatro adolescentes: o defloramento, abandono e loucura de Adelina, irmã de Adriano, que enceta um romance clandestino com Renato, filho de Armando, que abusa da afilhada Corinha.

Acerca dessa obra, o site *Monólito*post dirá que o autor “carrega a substância capaz de alterar conceitos, expor a velhacaria das crenças e libertar o que estiver sufocado pela observância ao *modus operandi* da nossa sociedade hipócrita”. A construção desse mapa da hipocrisia social, segundo Fernandes (2013), afasta o livro de Nobre de uma militância homoafetiva.

Sobre o estilo do autor, observamos que Nobre prima pela escassa adjetivação e por períodos curtos, o que imprimem fluidez ao texto. Os capítulos não são longos, perfazendo cinco a dez páginas, em média. O escritor também faz inserções moderadas de termos que fogem a coloquialidade, tais como: mendazes, adrede, exâmine, obnubilado, esteatita ou hálux. Além disso, a linguagem direta se torna explícita na descrição de cenas sensuais ou de sexo, a exemplo dessa passagem: “a moça rendeu-se à caricias do namorado, recebendo em sua boca a língua úmida e quente do rapaz sedento. Ao sentir o membro duro a pressionar-lhe o ventre, ela projetou-se para trás, interrompendo o beijo” (cap.2, PSC, p.42).

Ambos romances são ambientados em localidades do sertão cearense. Quanto ao tempo, o prólogo de *Curral de Pedras* antecipa a tragédia, enquanto os capítulos retomam os fatos até o ponto da tragédia, para depois seguir na ordem cronológica. Em *Pássaros sem canção*, os capítulos podem ser compreendidos como um grande flashback. O prólogo inicia no presente, com o retorno de Renato a Quixadá, que relembra os maus tratos da mãe, a madrinha e a relação ambígua com o homem que o criou. Durante esses flashbacks o narrador desvia o foco de Renato para Adriano e seu passado, que será desenvolvido nos quinze capítulos que compõem o romance. O presente é retomado ao final do epílogo com o reencontro de Renato e Adriano.

Outro ponto em comum nas narrativas é o desejo, como força motriz. Entendemos que ele modaliza o sujeito por um /querer/ que vai de encontro a um /dever/ estabelecido socialmente, provocando uma tensão entre o /querer-ser⁵/ ou /querer-fazer/ e o /dever-ser/ ou /dever-fazer/. No próximo ítem nos deteremos apenas nas modulações tensivas exercidas pelo desejo.

⁵ A semiótica clássica postula quatro verbos modais: querer, dever, fazer e saber. Eles podem associa-se a outros como o dever e o poder, articulando-se entre si. Ver *Sobre o sentido II* (2014) p.79-114.

As modulações tensivas do desejo

Do romance *Curral de pedras* (2009) examinaremos a relação que Nadja estabelece entre Tito e Paulo. Inicialmente, Nadja não reconhece o desejo carnal em sua relação com Tito, ou seja, ela não percebe a entrada do desejo em seu campo de presença⁶, apesar das referências a sensualidade prematura do garoto, que lhe afeta tensivamente, provocando efeitos de sentido de desconforto e estranhamento.

Nadja ficou atônita. Depois do banho, o garoto nem parecia mais o mesmo. Pela primeira vez, ele reparou na fisionomia dele e viu como era agradável, apanhada por um desconforto repentino. (...) não menos confusa, quis saber mais sobre a vida do garoto (...) ficou embevecida com os gestos do garoto. Aquele não era o momento adequado para sensações como as que ela estava experimentando, mas, de chofre, o rapaz lhe pareceu extremamente sensual (cap.1, CP, p.15 e 17)

O encontro de Nadja com Paulo está veiado de marcas do desejo, reconhecidos pela jovem professora, mas por estar modalizada por um /dever/, condicionado por regras comportamentais, nega-se ao prazer sexual. No entanto, essa atração em relação a Paulo e a Tito, compreendida como uma força tônica, ressurge em seus sonhos:

Nadja, de olhos cerrados, contorcia-se entre Paulo e Tito. À sua direita, o professor acariciava lhe o busto e suspirava em sua nuca; à esquerda, o garoto, curioso, percorria-lhe a coxa com as mãos ásperas; já ia lhe puxando a calcinha quando, subitamente, ela despertou, e, após um breve urro, sentou-se ofegante na cama. Estava sozinha no escuro. Sua mão ainda segurava a renda, exatamente no ponto onde segundos atrás estavam os dedos de Tito. (cap.2, CP, p.31)

A partir desse ponto é possível perceber que os desejos de Nadja seguem direções diferentes: uma ascendente em relação a Tito e outra descendente em relação à Paulo. A primeira orientação é possibilitada pela recorrência de situações em que Nadja se depara ora com o corpo seminu do jovem ora com gestos repletos de sensualidade, embora naturais, que

⁶ O campo de presença tem relação tanto com a percepção quanto com a enunciação. É a enunciação que instaura o campo de presença, cujos objetos podem localizar-se no centro como em seus horizontes.

crecem aos olhos da professora, obrigando-lhe a reconhecer o desejo sexual dirigido ao adolescente.

Os lábios vermelhos, entreabertos, deixando a ver a ponta da língua deslizando por entre os dentes ofuscaram a própria imagem refletida no espelho. A pele do braço que tocou a barriga do jovem parecia dormente. Como que sem controle sobre seus próprios gestos, ela levou o braço ao nariz e aspirou vagarosamente o próprio perfume, na tentativa de encontrar ali um pouco do cheiro de Tito. (cap.7, CP, p.105)

Se estabelece uma tensão entre o /querer/, representado pelo desejo sexual, e o /dever/, representado pelas normas sociais. Esse embate imerge o sujeito em estado de inquietação crescente, favorecendo o aparecimento do sentimento de culpa

Seu tórax, pubescente e, ao mesmo tempo, varonil, prenderam os olhares de Nadja como uma hipnose (...) estava inquieta (...) sentia-se suja, doente. (cap.8, CP, p.116)

Não se condenava penas pela emoção que deveria sentir e não sentia, mas pela que sentia e não deveria sentir (cap.10, CP, p.143)

Incapaz de sobrepor o /dever/ ao /querer/ o sujeito sucumbe aos instintos, ou seja, a direção ascendente, alimentada pelo acréscimo de *mais desejo*, chega a uma intensidade máxima, representada pelo descontrolo.

Após proferir tais palavras, a mulher avançou sobre o garoto para estapeá-lo. Empurrou-o contra a parede e, em vez de açoitá-lo como parecia que ia fazer, agarrou-se com ele cobrindo-o de violentos beijos e pedidos de desculpas (...) não importava a idade, não importava o mundo lá fora, havia apenas um comando a que se sentia capaz de obedecer, era a ordem que vinha de dentro e que fora sufocada corajosamente por tempo demais (cap.12, CP, p.164)

A relação de Nadja e Paulo segue o caminho inverso. O desejo inicial vai perdendo força, tornando-se átono na mesma proporção em que a atração por Tito vai crescendo.

Era algo tremendamente forte, um sentimento que Paulo, por mais que se esforçasse, não conseguira despertar nela (...) quando estava com Paulo e ele a tocava, poderia perceber claramente que o professor não exercia sobre ela a atração que o garoto exercia (cap.8, CP, p.109 e 116)

Essa relação não está isenta de força tônica, posto que o embate entre o instinto e a moral impele a jovem a manter uma relação com Paulo para tentar fugir da atração por Tito, mas o enfraquecimento do desejo por Paulo vai tornando a relação insustentável, posto considerar desagradável a ideia de dormir com o namorado e dolorosa a ideia de casar-se com ele.

É preciso ressaltar que, na relação com Paulo, o enfraquecimento da tonicidade do desejo chega a nulidade, ou seja, a ausência de desejo de contato físico, representada pela recusa em dormir com o namorado. Nesse movimento, observa-se uma direção descendente, do máximo ao mínimo da atração. Quando chega ao máximo do mínimo só há uma direção a tomar, a ascendente. Assim, entendemos que a falta de desejo sexual direcionada ao namorado e a insistência do mesmo em dormir com Nadja vai modular tensivamente essa relação, como se a recusa sofresse modulações tônicas, de modo a tonar-se, sucessivamente, rejeição e repúdio, representado pela expressão facial de dor.

Paulo passaria a insistir que se cassassem. Este pensamento a fez fechar os olhos repentinamente. – O que foi? – Perguntou o homem, vendo-a fazer uma careta de dor. (cap.11, CP, p.147)

O desejo também é uma força motriz em *Pássaros sem canção* (2013). Desse romance examinaremos o primeiro beijo entre Renato e Adriano. Eles se conhecem na fazenda do pai de Renato, para o qual Adriano trabalhava. O encontro dos jovens interrompe uma cadeia de ações repetitivas: a volta para casa nas férias, para o primeiro e as tarefas diárias, para o segundo. Essas reiterações instauram um estado de relaxamento, próprio da extensidade⁷, sobre a qual a imprevisibilidade do encontro imprime tonicidade, que cresce com a aproximação dos garotos.

⁷ A extensidade se refere a uma das valências da Tensividade, como já mencionado nesse trabalho. Ela se relaciona aos estados de coisas, ao inteligível, ao que é programado, rotineiro.

Inicialmente, a relação é marcada por figuras de tonicidade: a curiosidade aguda, os medos e o sentimento de intimidade. Elementos que geram um efeito de sentido de desejo, embora ainda não reconhecido pelos jovens, que modalizados por um /querer/ são impelidos a procurar a companhia um do outro.

É oportuno observar que Renato, em relação ao amigo, parece estar mais ciente da natureza da confusão de seus sentimentos, pois, quando provocado por Adriano, propõe apostar “o direto de pedir qualquer coisa”. Nesse momento, ele se apresenta como um sujeito do foco⁸, que sabe como chegar ao que quer. No entanto, isso não o isenta de ser afetado, ou seja, de ser impactado pelas próprias ações.

O da cidade ficou sério. Desapareceu de seu rosto qualquer vestígio de brincadeira. Seus finos dedos alvos tremiam, assim como seus lábios vermelhos. Deu um passo para frente aproximando-se do outro, tocando-o quase, olhou no fundo nos olhos claros, encheu os pulmões de ar e o peito de coragem e deixou escapar a meia-voz: “Eu quero um beijo”. (cap.4, PSC, p.68)

A realização do desejo exige do sujeito Renato um mínimo de domínio da situação, mas o corpo reflete o seu estado interior: as mãos trêmulas, a meia-voz, a seriedade do rosto e a necessidade de encher o peito de ar, que, paradoxalmente, não produz força suficiente para solicitar seu prêmio a voz alta. Além disso, a necessidade de “encher o peito de coragem” indica que ele foi afetado minimamente, sem, contudo, perder o foco.

Renato ergueu a mão para tocar o queixo do outro, que subiu o olhar quase verde, brilhante, raso d'água. Os lábios vermelhos tremeram ele cerrou as pálpebras quando sentiu o da cidade aproximando o rosto. Sentiu a respiração do rapaz, o calor de sua face...O nariz de um roçou no do outro, vagarosamente, e os lábios dos dois moços se uniram num beijo suave. (cap.4, PSC, p.69)

⁸ O sujeito do foco é aquele regido pela extensidade, pois planeja e excuta, ou seja, é capaz de discursivizar a experiência. O oposto é o sujeito do sentir, afetado, perde o controle de si.

Enquanto Renato apresenta-se como sujeito do foco afetado minimamente, Adriano surge como o sujeito do sentir. Nesta perspectiva, o pedido de um beijo chega para o sujeito Adriano com andamento e tonicidade máximas, ou seja, como um acontecimento. A força desse impacto retira do sujeito sua capacidade de reação, que se reflete nas figuras de inatividade: “estático”, “não teve reação”, “sem sentir as pernas”, permaneceu imóvel” e “paralisado”.

Adriano ficou estático. Subiu-lhe um arrepio que impulsionou seu coração a bater ainda mais forte. Nunca sentira aquela sensação antes; nunca ouvira, nem imaginara ouvir, tal frase (...) Tudo se misturava em sua cabeça e ele não teve reação nenhuma. Permaneceu imóvel, recostado ao tronco da árvore, sem sentir as pernas. Seus olhos se encheram d'água e ele baixou a cabeça (...). (cap.4, PSC, p.68)

Assim como o pedido, o beijo também se apresenta como um elemento afetante, logo, produtor de novas modulações tímicas. Inicialmente, adjetivado como “suave”, o beijo assume semas da tranquilidade e da brandura, o que lhe confere baixa intensidade. Porém, o desejo, que impulsiona o sujeito Renato à ação, acaba por dominá-lo, de modo que o beijo recebe cargas tímicas de intensidade, graduadas pelas figuras “quente”, “agressivo” e “volúpia”, que seguem uma direção do menos intenso ao mais intenso. Essa intensidade crescente também repercute na corporalidade, pois o sujeito afetado “colou totalmente seu peito no do outro, acomodando-se em seu corpo, apertando-lhe a cintura”, atitudes que representam o anseio por mais contato.

Paralisado, Adriano sentia os lábios de Renato se contraírem sobre os seus, a princípio cheio de carinho, depois tomados de desejo. Foi quando o beijo se tornou quente, agressivo, cheio de volúpia. Embora tão inexperiente quanto o amigo em se tratado de gestos sensuais, o estudante, conduzido pelo desejo, colou totalmente seu peito no do outro, acomodando-se em seu corpo, apertando-lhe a cintura. A respiração de ambos acelerou. Os corações, juntos, pulsavam a um só ritmo. Chegavam a soltar um gemido de prazer (...). (cap.4, PSC, p.69)

Se o pedido de Renato surpreende Adriano de forma tão intensa que o paralisa, o beijo exerce sobre ele uma força não menos intensa, manifestada na forma de uma “sensação avassaladora”, que provoca “tonturas de prazer” e “arrepios de febre”. Essa sensação de arrebatamento é interrompida de forma brusca, configurando novo acontecimento.

Uma tontura de prazer esmoreceu o corpo de Adriano, deixando-o de pernas e braços lânguidos. A inocência violada parecia escorrer pelos poros, expulsa por uma sensação avassaladora que causava arrepios de febre. O polegar de Renato deslizou suavemente pela tez eriçada de Adriano e, neste instante em que o mundo parecia rodopiar, o moço teve a sensação de ouvir a voz do pai. Era só impressão, mas forte o bastante para assustá-lo e retirá-lo do transe em que se achava. Caindo em si, o moço louro empurrou bruscamente o outro para trás. (cap.4, PSC, p.69-70)

É preciso enfatizar que a figura do pai representa um /dever/ social, cujas normas tendem a execrar a relação homossexual. Por isso, a impressão de ouvir a voz de Lauro, pai de Adriano, tem carga tímica máxima sobre este, capaz de arrancá-lo do deslumbramento para reportá-lo a realidade: sua transgressão. Essa consciência se reflete na atitude de afastar violentamente Renato e na sua fuga.

Considerações finais

Procuramos examinar as modulações tensivas do desejo em dois romances de Jards Nobre: *Curral de Pedras* (2009) e *Pássaros sem canção* (2013). A expressão “modulação tensiva” se liga a proposta de Claude Zilberberg, a semiótica tensiva, considerada um desdobramento da semiótica greimasiana. Essa expressão sinaliza uma distribuição oscilante de intensidade, por meio do andamento (velocidade) e tonicidade (força).

Em *Curral de Pedras* observou-se que Nadja estabelece relações que percorrem direções opostas: uma ascendente com Tito e outra descendente com Paulo. Além disso, quando a relação de Tito se aproxima da plenitude, Nadja, para fugir da força de seu desejo, procura manter a sua relação com Paulo, embora a atração por ele tenha decrescido até a nulidade, provocando uma nova direção, agora ascendente, figuratizada pelo tojo crescente à ideia de deitar-se com o namorado.

Em *Pássaros sem canção* foi examinado o quarto capítulo, concentrando-se no primeiro beijo entre os garotos e os momentos antecedente e consequente a este. Verificamos que as modulações tensivas se manifestaram em cada um dos garotos de modo diferente, enquanto Renato surge como Sujeito do foco minimamente afetado, Adriano constrói-se como sujeito do sentir, que sofre o acontecimento.

Verificou-se, nos trechos examinados, que o desejo imprime tonicidade as relações que se estabelecerem. Em *Curral de Pedras*, a atração que Nadja sente por Tito, vai crescendo gradativamente até o descontrole, passando a agir sob o domínio do instinto sexual. No caso de Adriano, de *Pássaros sem canção*, não houve crescimento de tonicidade, gradual, posto que o mesmo foi impactado de forma intensa e veloz, caracterizando um verdadeiro acontecimento, conforme os postulados da semiótica tensiva. Por outro lado, Renato e Paulo (relação de Nadja e Paulo) sofreram modulações de intensidade, sem comprometer o inteligível.

Referências

- AGUIAR, Isabel Cristina Moreira. “Orelha do livro”. In: **Curral de Pedras**. Fortaleza: Editora ABC, 2009.
- CARVALHO, Carlos. “Curral de pedra”. 22 jan.2014. Disponível em: <<http://blogdocarloscarvalho.blogspot.com.br/2014/01/curral-de-pedras.html>>. Acesso em 19 abr.2017.
- FERNANDES, Hérlon. “Pássaros sem canção – um romance de coragem”. In: **Arqueologia da Alma**. Disponível em: <http://arqueologiadaalma.blogspot.com.br/2013/11/passaros-sem-cancao-um-romance-de.html>>. Acesso em 19 abr.2017
- GREIMAS, A.J. **Da imperfeição**. São Paulo: Hacker editores,2002.
- _____. **Semiótica das Paixões**. São Paulo: Editora Ática, 1991
- NOBRE, Jards. **Curral de Pedras**. Rio-São Paulo-Fortaleza: ABC Editora, 2009.

_____. **Pássaros sem canção**. Fortaleza: Editora Corsário, 2013.

_____. “Autobiografia”. In: **Google+**. 07 set.2013. Disponível em: <<https://plus.google.com/117052973813451932514/posts/XNwNpMqmxJd>>. Acesso em 19 abr.2017

ZILBERBERG, Claude. **Elementos de semiótica tensiva**. São Paulo: ateliê Editorial, 2011

WILLIAM
1814-1882

A JUSTIÇA ENCARNADA EM ROBERTO PONTES

Mary Nascimento da Silva Leitão
Cássia Alves da Silva

“Hoje é o amanhã de ontem que se foi”
Roberto Pontes

Introdução

O livro *Verbo Encarnado* de Roberto Pontes se apresenta dotado de um sentimento de justiça representativo de uma coletividade atingida em seus direitos fundamentais. Os poetas, em geral, costumam trazer em suas obras traços da mentalidade da época em que vivem. Referimo-nos à mentalidade enquanto modos de pensar e agir dos homens e mulheres do passado (DUBY, 1992). Por isso, embora notemos nos textos do poeta cearense o sentimento baseado numa vivência específica, há um anseio por justiça proporcionado pelas memórias do arbitrário momento histórico brasileiro por ele vivido, comum a toda uma geração. Vale nesse instante resgatar as palavras de Jacques Le Goff: “o tempo dos Poetas oscila entre o fascínio do passado e o impulso para a salvação futura – tempo de decadência e de esperança” (LE GOFF, 1994, p.209).

Apesar de escrito em 1964, *Verbo Encarnado* só foi publicado em 1996. E uma segunda edição veio a lume em 2014. Roberto Pontes expressou, nesta obra, suas memórias de quando foi acusado por transgressão à Lei de Segurança Nacional. “O olhar sobre as atitudes arbitrárias e o sentimento de luta do autor que jamais se curvou diante do regime de força, marcam cada verso do livro” (LEITÃO, 2014, p.247).

Devemos então considerar, além das angústias dos que viveram os desmandos da ditadura militar de 1964, o sentimento de todos aqueles que, integrantes de uma geração marcada pela exceção, partilharam a indignação diante de um regime autoritário e abusivo.

A oposição a esse momento histórico pode ser conferida nos próprios textos de *Verbo Encarnado*, pois de acordo com Octávio Paz em *O arco e Lira*:

O poeta não vê em suas imagens a revelação de um poder estranho, diversamente das sagradas escrituras, a escritura poética é a revelação de si que o homem faz a si. Dessa circunstância, provém o fato de a poesia moderna ser também teoria da poesia. Movido pela necessidade de fundar sua atividade em princípios que a filosofia lhe recusa e que a teologia só concede em parte, o poeta desdobra-se em crítico (PAZ, 2012, p.239-240).

Toda composição poética constitui um novo olhar sobre a própria poesia. Ao revelar-se, o poeta edifica uma imagem do homem e uma visão de mundo peculiar sem propriamente abordar o assunto. Ao tomarmos para análise *Verbo Encarnado*, referido processo nos leva a refletir segundo duas perspectivas: 1. Há uma identidade particular, construída historicamente através do processo de endoculturação⁹; 2. Há uma identidade coletiva, cultural, porque o poeta integra uma nação específica, reconhecível a partir das diferenças.

Ao destacarmos a perspectiva coletiva, observamos na obra em estudo um componente compartilhado por outras sociedades ao longo de diversos momentos históricos, isto é, o imaginário da justiça. Embora esse aspecto seja indissociável de qualquer sociedade, há traços que o diferenciam tornando-o singular de acordo com cada época.

Apresentaremos marcas características da justiça na Idade Média em comparação com o modo como essa concepção surge nos versos de Roberto Pontes. Portanto, faremos um estudo comparativo entre elementos históricos e literários. Conheçamos, antes disso, um pouco mais sobre a vida e a obra do poeta cearense que a cada dia se torna mais reconhecido no território brasileiro.

Roberto Pontes, o poeta

Poderíamos sintetizar a biografia de Roberto Pontes com o primeiro verso do seu livro de estreia e do poema homônimo: *Contracanto*: “Estou em meu poema como os amantes se estão” (PONTES, 1968). Ora, a intimidade com que o poeta abordou e trata inúmeras temáticas ao longo

⁹ Trata-se de uma apreensão cultural que parte de fora para dentro da consciência individual, comum a todos os homens organizados em sociedades, que naturalmente apreendem tudo delas.

da construção de sua obra literária, comprova, além de uma extensa experiência de vida, por sinal memorável, também uma relação clara de amor. Não nos referimos ao sentido piegas da palavra, que invade infinitos repertórios poéticos sem o menor pudor. Reportamo-nos ao sentido primordial, essencial, de um sentimento capaz de unir a poesia e o ser de modo a dificultar qualquer tentativa de separação ou especificação de um deles.

Como bem escreveu Octávio Paz, a própria poesia torna-se, na modernidade, teoria poética. E é nesse sentido que nos referimos a essa união entre poeta e poesia. O encontro entre eles provoca uma fusão indissociável. Eis, aqui, uma das principais características de Pontes, cuja poesia ocupou significativo espaço em sua vida desde muito cedo. Dentre as produções literárias que nos deu até agora, temos: *Contracanto* (1968), *Lições de Espaço* (1971), *Temporal* (1976), *Memória Corporal* (1982), *Verbo Encarnado* (1996; 2014), *Breve Guitarra Galega* (2002), *Hierba Buena/Erva boa* (2007), *50 Poemas Escolhidos pelo Autor* (2010; 2014) *50 Poemas Escolhidos pelo Autor* (2010), *Lições de tempo* (2012) e *Os Movimento de Cronos* (2012), todos de poesia, além de dois livros de ensaio: *Poesia Insubmissa Afrobrasilusa* (1999) e *O Jogo de Duplos na Poesia de Sá-Carneiro* (2012; 2014), este último, vencedor do Prêmio Nacional de Literatura PEN Clube do Brasil/2014.

Além de poeta, crítico e ensaísta, Roberto Pontes vem se destacando no cenário nacional como teórico. Foi criador do neologismo *afrobrasiluso* (PONTES, 1999) e sistematizador da *Teoria da Residualidade* (PONTES, 2012). O primeiro termo refere-se a um novo olhar sobre a literatura de língua portuguesa, para nela indicar um caráter híbrido que é diferente das literaturas portuguesa, brasileira e africana. O segundo foi registrado junto ao CNPQ em 1999 e, desde então, se propaga por meio de trabalhos acadêmicos, sendo parte de inúmeras pesquisas cujos resultados têm sido publicados em comunicações, artigos científicos em publicações acadêmicas, dissertações de mestrado, teses de doutorado, capítulos de livros e livros.

A residualidade tem a ver com o estudo dos traços de mentalidade de épocas passadas que, vencendo as dificuldades do tempo, perpetuaram e continuam a ter relevância nas produções literárias da atualidade. Portanto, ela ocupa significativo espaço nos estudos de Literatura Comparada.

Francisco ROBERTO Silveira de PONTES Medeiros é mestre em Literatura Brasileira, pela Universidade Federal do Ceará, e doutor em Literatura Portuguesa, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Foi professor dos programas de graduação e pós-graduação da UFC e hoje é membro da cátedra UNESCO, da *United Nations University* – UNU, conveniada com a Faculdade de Educação (FACED), também da UFC.

Em 1968 integrou o Grupo SIN de Literatura e de 1995 a 1998 foi orientador das Oficinas de Poesia da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. No Rio de Janeiro criou em 2010 o Grupo Poesia Simplesmente, que mantém ininterruptamente o projeto “Terça com Verso no Café” em Copacabana, no Teatro Glaucio Gill. Fundou em 1999, no Curso de Letras da Universidade Federal do Ceará, o Grupo Verso de Boca, que coordena, projeto de extensão da UFC, cujo principal objetivo é difundir a poesia em diversos espaços e entre os mais variados públicos.

O resumo biográfico apresentado demonstra apenas parte das contribuições que Roberto Pontes proporcionou aos futuros pesquisadores. Deixamos o incentivo para um estudo mais aprofundado acerca de sua vida e obra, tanto a teórica quanto a literária.

Mas, passemos ao livro *Verbo Encarnado*, realizando a partir de agora um estudo comparativo de alguns poemas da segunda metade do século XX com elementos históricos do período medieval.

Anseio por justiça em *Verbo Encarnado*

Em artigo incluído na coletânea anterior do projeto *Escritores Cearenses* há uma análise do poema “Verbo Encarnado”, que representa a voz coletiva de uma sociedade subversiva em luta por um novo tempo. À luz da teoria da poesia insubmissa, nele foi levado a cabo um estudo tomando referido poema como símbolo da temática geral do livro *Verbo Encarnado* (LEITÃO, 2016).

Portanto, continuando no entendimento de que os textos dessa obra representam uma coletividade, nos deteremos mais especificamente no anseio por justiça que percorre os mais diferentes versos do livro vermelho

de Roberto Pontes. Leiamos, então, “Grito contra o vento”, que bem representa o anseio por um novo tempo:

O meu poema compele
ao que não temo
com estas mãos em concha
e o grito contra o vento.
O meu poema acusa
o que não temo
e o punho viril
agita o gesto
golpeando o tempo.
Ouve, opressor,
a fanfarra a caminho.
Ninguém pode extinguir
uma chama tão luzente.
Nada pode mudar
o destino de um povo.
O meu poema condena
a ti, torpe tirano.
Todos sabemos
que os nossos pés
desconhecem o cansaço;
que os nossos olhos
inflamam muitos outros
infundindo-lhes fraternidade.
Ouve, ouve meu parceiro:
As armas são as grandes bem-amadas.
Guardemos tochas para o dia da vitória!
(p.56)

A poesia é a ferramenta de combate do poeta. Ela passa a ser componente de uma luta entre opressor e oprimido. A primeira pessoa do texto, bem como os adjetivos utilizados para interpelar o outro, demonstram as duas faces da disputa. O discurso que comprova a existência do oprimido é o mesmo que evidencia o fato deste não se submeter ao dominador. O texto produzido em plena ditadura militar do Brasil, em 1964, passa a representar todos os que, sem medo, enfrentaram o autoritarismo de um governo perseguidor, de força arbitrária. A posição das mãos, descrita nos primeiros versos, sugerem um megafone que espalha o sentimento poético com determinação e coragem. Sobre isso, podemos observar estarmos

diante de um metapoema, como bem aludiu Elizabeth Dias Martins, no artigo “A poesia insubmissa de Roberto Pontes”:

Estamos também diante de um metapoema, porquanto aqueles versos declinam seu propósito. A segunda estrofe, tão metafórica quanto a primeira, traz uma acusação ao regime de exceção instituído pelo golpe e o gesto de atingir o tempo com o punho deve ser lido como ação efetiva dirigida contra o momento antidemocrático capitaneado pelo regime militar. Este sinal de luta vem acompanhado do anúncio do movimento de oposição com “a fanfarra a caminho”, ou o próprio som das ruas mobilizadas por todos os quadrantes do país, e ainda o propósito ideológico da decisão de manter aceso o ânimo combativo através do símbolo traduzido naquela “chama tão luzente”. As certezas são em si revolucionárias. Inclusive aquela que sentencia: “Nada pode mudar/ o destino de um povo” (MARTINS, 2014, p.6).

Além da clara insubmissão atestada pelo eu-lírico, há um manifesto enfretamento da convicção de justiça. Afinal, “Ninguém pode extinguir/ uma chama tão luzente./ Nada pode mudar/ o destino de um povo”. A imagem da luz, como representação da esperança, também surge no final do texto: “Guardemos tochas para o dia da vitória!”. Portanto, a chama representa confiança em dias melhores, crença na vitória, certeza de que haverá justiça um dia. Ora, independentemente da época e do lugar, há sempre o desejo de uma vida mais bela e digna norteando o pensamento das sociedades. E quando nos encontramos diante de grandes infortúnios históricos e sociais, esse anseio parece tomar significativa força e amplitude.

De acordo com o *Houaiss Dicionário de Língua Portuguesa* (2010), uma das acepções dadas à justiça é a “qualidade do que está em conformidade com o que é direito; maneira de perceber, avaliar o que é direito, justo”. O conceito leva-nos a refletir acerca da flexibilidade dessa concepção, que não gira em torno do absoluto, mas de uma ideia a ser construída a cada tempo, em cada grupo, em diferentes espaços, segundo as crenças e interesses em voga.

É de conhecimento popular as arbitrariedades daqueles que detinham o poder na Idade Média. A Igreja católica, por volta do século XII,

era em parte responsável pelo controle social e até certo ponto pela prática da justiça entre os fiéis. E, para um melhor controle dos atos de seus adeptos criou o Tribunal da Santa Inquisição, com o fim de fazer o povo observar a doutrina católica com base em preceitos cristãos. A infração às regras impostas pelo Catolicismo resultava em perseguição, processo, tortura e/ou em morte. Por isso, a concepção de justiça, nesse caso, é particular e centrada no domínio de um único grupo, cujas ações cruéis buscavam justificativa nas condutas contrárias aos anseios divinos. E estes, claro, só eram conhecidos de uns poucos privilegiados. Nessa perspectiva, fazemos nossas as palavras de Johan Huizinga em *O Outono da Idade Média*:

A paixão cega pelo senhor e por seus interesses não deixava de exprimir também a certeza inquebrantável de que cada ato exige sua recompensa ou punição, o sentimento de justiça, sólido como um muro e duro como uma pedra, que era próprio do homem medieval. O sentimento de justiça ainda era três quartos pagão. Consistia em uma sede de vingança. A Igreja tentara temperar as modalidades de punição, insistindo na mansuetude, na paz, na clemência, ao mesmo tempo que exasperava a sede de justiça, acrescentando-lhe o horror ao pecado. Para o espírito violento, o pecado passa a ser aquilo que o inimigo faz (HUIZINGA, 2013, p.33).

Dessa ideia podemos inferir, a partir do momento em que a prática da justiça passa a ser vista de modo exagerado pelos que detêm o poder, que inúmeros desatinos e perversidades, em detrimento da “ordem” social, tornam-se habituais. No caso da Idade Média, a convicção religiosa regulava o imaginário da justiça, sendo o descumprimento dos deveres para com Deus também considerado um afastamento do paradigma moral, punível através da sanção de consciência para o pecado ou do castigo físico. E com a subjetividade da ideia de pecado, determinada pelos clérigos, detentores da sabedoria divina, a justiça passava a ser executada de forma arbitrária.

Observamos, então, resíduos do imaginário da justiça medieval presentes no imaginário moderno, aqui, contidos em *Verbo Encarnado*. Em “Grito contra o vento”, já vimos o sentimento de justiça representando os que lutam em prol de uma vitória histórica contra a opressão política. O contraste de ideias é o que gera a luta. No caso do livro de Roberto Pontes, há um combate franco voltado aos desmandos e arbitrariedades de um

grupo específico (militares, policiais, paramilitares e civis alinhados a um projeto colonialista internacional com sede em Washington) detentor do poder. Seriam os mesmos sentimentos provocados pelas autoridades da Idade Média, que tanto utilizaram a violência para fazer valer normas que não eram universais.

A justiça desejada muitas vezes resumia-se na liberdade. E tanto no período medieval, quanto na modernidade, esta também foi exercida de forma abusiva. O perdão de um pecado/pena na Idade Média poderia ser oferecido aos que tivessem parentes nobres, privilégio também praticado na modernidade. Como vemos não se tratava de fato de piedade, mas do abuso de poder, comumente admitido.

Esse anseio por liberdade foi bem delineado pelo poeta cearense em “Anistia”:

A-nis-ti-a !
Para pôr fim à delação.
A-nis-ti-a !
Para cessar a noite negra.
A-nis-ti-a !
Para alcançar frutos de paz.
A-nis-ti-a !
Para livrar os oprimidos.
A-nis-ti-a !
Para entender os condenados.
A-nis-ti-a !
Para aplacar os descontentes.
A-nis-ti-a !
Para sustar vingança e ódio.
A-nis-ti-a !
Para louvar os nossos mortos.
A-nis-ti-a !
Para embalar os torturados.
A-nis-ti-a !
Para voltar o exilado.
A-nis-ti-a !
Para a memória dos sumidos.
A-nis-ti-a !
Para cessar a hipocrisia.
A-nis-ti-a !
Porém: ampla, geral e irrestrita!
(p.102)

As diversas imagens norteadoras do poema resumem o significado dos desmandos acontecidos na época em que foi escrito. As noites cruéis dos que sofreram a repressão, os condenados injustamente, a vingança e o ódio que tantas vezes eram usados em lugar da justiça, as inadmissíveis torturas, os compulsoriamente exilados, os simplesmente desaparecidos sem explicação, e a hipocrisia das autoridades nos dão imagens cruentas dos que vivenciaram a brutalidade do regime militar de 1964. Como vimos os mesmos sentimentos também estão presentes na medievalidade, no momento em que a intervenção religiosa deixou marcas físicas e psicológicas nas inúmeras pessoas que lutavam por justiça e por ela eram alcançadas. E assim também ocorreu em pleno século XX, no período da ditadura. A justiça deixa de ser religiosa como na Idade Média; passa a ser militar, mas não deixa de ser particular e totalitária. Os sentimentos que motivavam o anseio por justiça eram os mesmos. Reportamo-nos, num âmbito geral, aos abusos de poder geradores de violência que ocorriam em função de uma percepção de justiça monopolizada segundo os interesses dos opressores.

No poema acima, a repetição e a separação silábica chamam a atenção do leitor para a compreensão do ideal almejado. É preciso ficar gravado na memória a palavra que traduz o anseio comum ao povo dominado. Segundo Martins (2014):

O poema se estrutura consoante a técnica de composição da poesia primitiva cristã, a da sua hinologia. As repetições, nessa modalidade poética religiosa, têm por fim levar os fiéis participantes da liturgia a se irmanar em torno dos conteúdos cantados. No caso de “Anistia”, não há suporte melódico. Sua sonoridade é obtida pela repetição, da mesma forma que seu ritmo acontece guiado por quem o puxa. O ritmo silabado e exclamativo da palavra “A-nis-ti-a!” confere à interpretação certo andamento, tom e timbre, logo seguidos intercaladamente pelo verso que é palavra de ordem (MARTINS, 2014, p.9).

Além do resíduo formal citado por essa autora, podemos retomar uma das ideias iniciais deste trabalho, que é o uso da palavra poética como instrumento de luta. O texto, segundo ela, foi escrito para um ato público, fato que justifica o tom de protesto. E o poema se torna ainda mais

representativo quando sabemos que a Anistia foi conquistada pela luta dos brasileiros em 28 de agosto de 1979; e mais ainda ao tomarmos conhecimento do ato formal que a estendeu ao poeta e militante Roberto Pontes no dia 30 de março de 2010. E essa aspiração, tão presente em *Verbo Encarnado* quando o poeta verseja em busca da paz, não vem a ser de sentimento afável, de teor tranquilo. Na realidade, o autor destaca uma paz obtida pelo fogo, pela luta, como podemos ler em “Poema de adesão” dedicado a Thiago de Mello, outro poeta combatente:

Visto-me agora de branco
pois atendi ao chamado
do poeta que escreveu
“A canção do amor armado”.
[...]

Aceitei à luz do dia
o claro do alvaiade
porque as vozes da paz
são fogo que nos invade.

Mas a paz não é jazigo
nem tampouco calmaria.
É muito mais a certeza
da vitória certo dia.
[...].

(p.116)

A certeza da vitória, equivalendo à confiança na justiça, é comum nos versos de Pontes. No final da Idade Média, o anseio por uma vida mais digna e humana perde o sentido. De acordo com Huizinga, à época, “o tom geral dessa vida era de amarga melancolia” (HUIZINGA, 2013, p. 47). O pessimismo gerado pela vivência em meio ao ódio, à maldade, à ganância e à selvageria passava a dominar o pensamento da população. “A justiça está perdida, os grandes exploram os pequenos e os pequenos uns aos outros” (idem, p. 50). É uma constatação que altera o sentido da justiça da época, já que esta passa a ser desacreditada. O cenário voltará a mudar no Renascimento:

O anseio por uma vida mais bela é considerado, a característica fundamental do período renascentista. A

satisfação da sede de beleza dá-se tanto na arte quanto na própria vida; nesse momento, como nunca dantes, a arte serve à vida e a vida à arte. Mas também aqui o limite entre o período medieval e o renascentista foi traçado de forma nítida demais. O desejo passional de revestir a própria vida com beleza, o refinamento da arte de viver, o efeito colorido de uma vida segundo um ideal, tudo é mais antigo do que o *Quattrocento* italiano (HUIZINGA, 2013, p.57).

A esperança volta a reinar em meio ao povo. E conseqüentemente a aspiração por justiça também. A vida passa a ser vista sob um olhar idealizado e cheio de expectativa. Esse sentimento também está presente em *Verbo Encarnado*, e podemos desfrutá-lo no poema “Não desespere nunca”:

Não desespere nunca.
A vida é assim mesmo.
Um dia para a dor
um outro pra esperança.
E não te furtes
ao convívio do que é belo
pois a pureza espera sempre além.
Olha como se amam as borboletas
que fiam corpos vivos no mistério
e não dizem versos
porque fazem voos.
O amanhã é sempre diferente.
O amanhã é verde como as folhas
que apaziguam nossos olhos com seu mar.
Não desespere nunca.
A vida é mesmo assim.
Um dia é para o mal.
O outro é pro perdão.

(p.82)

O eu-lírico convida o leitor a acreditar na vida, argumentando ser preciso compreender a existência de dois sentimentos norteadores do dia-a-dia: a dor e a esperança. Consciente desse paradoxo, não se pode deixar de observar o lado belo de todas as coisas. Afinal, é nesse olhar simples que se encontra a pureza. A borboleta comparece ao poema para ser comparada ao próprio ofício do poeta. Ora, a borboleta é um símbolo de metamorfose. Ao transformar-se, além de demonstrar a grandiosidade da natureza,

a beleza da mudança, também aponta para as atitudes singelas e sublimes, como acontece no instante do voo. As borboletas só não fazem versos porque fazem voos. Talvez porque, para o poeta, escrever seja voar, alcançar o alto, como disse Florbela Espanca em um de seus poemas: “ser poeta, é ser mais alto, ser maior do que os homens”. Essa elevação não equivale à superioridade, mas a enxergar, assim como faz o condor, para além do que as pessoas comumente conseguem ver.

Nos diversos textos de *Verbo Encarnado*, além das memórias de um lastimável momento histórico brasileiro, encontramos constantes reflexões sobre a função poética e o papel do poeta. A palavra como arma e instrumento de luta é mensagem intrínseca a cada poema que compõe o todo do volume aqui analisado.

Considerações finais

Os poemas de Roberto Pontes nos levaram a refletir sobre a voz poética que se torna pública e coletiva. O eu-lírico, assim como nos textos épicos em que o herói representa toda a nação, também simboliza os anseios de um grupo, de uma coletividade. As primeiras imagens exploradas nos guiam pelas memórias de um enunciador que sofreu sob os desmandos da ditadura. E, a partir disso, o leitor é levado a pensar sobre as diversas atitudes por ele assumidas, bem como acerca dos sentimentos provocados pelas humilhações sofridas.

Inevitavelmente a palavra “justiça” é uma das primeiras a aflorar na mente daquele que, de fato, adentra o conteúdo poético de *Verbo Encarnado*. E na tentativa de compreender a razão de tanta arbitrariedade e a acentuada angústia de toda uma geração, empenhamo-nos em analisar se haveria uma explicação para essas atitudes que procedessem de épocas anteriores. Não no sentido de encontrarmos a origem e buscar uma solução utópica para a injustiça. Mas para compreendermos melhor referida concepção na própria modernidade. Com isso, notamos que há algo de elementar no conceito de justiça que permite a identificação particular e a atribuição de regras peculiares a cada grupo. Essa individualidade tem falado em tom mais alto do que a própria concepção universal do termo. No período da Idade Média, em que a diferença entre opressor e oprimido

também era ampla, já percebíamos essa interpretação. E por conta disso, gerou-se de início uma insatisfação popular, uma luta por dias melhores.

No final da Idade Média o sentimento de inutilidade fez com que a humanidade, em especial o povo ocidental, viesse a ser dominado pelo sentimento de melancolia, ocorrência que mudaria durante o Renascimento.

Assim, o sentimento de justiça diante dos desmandos das autoridades, seguidos de um sentimento de esperança, também é constante em *Verbo Encarnado*, obra que bem representa o imaginário de luta por uma justiça moderna. Os versos de Roberto Pontes nos transportaram até uma atmosfera de imagens fortes e instigantes – “Eu cuspirei/ detritos de granadas/ Eu cuspirei/ do cano ensarilhado/ a flor da espoleta” (p.123); e também a sentimentos de esperança, aconselhamento e solidariedade: “Companheiro, põe algo maior em tua vida/ Contorna a cordilheira dos perigos” (p. 112).

Esta é uma das vertentes da poesia de Roberto Pontes, a política, que acabamos de brevemente apresentar nestas páginas.

Referências

- DUBY, Georges. “Reflexões sobre a história das mentalidades e a arte”. In: *Novos Estudos*. Nº 33, julho, 1992. CEBRAP. p. 65-75.
- HOUAISS, A., VILLAR, M.S., FRANCO, F.M.M. **Minidicionário Houaiss da língua portuguesa**. 4ª ed. Ver e aumentada. Rio de Janeiro: objetiva, 2010.
- HUIZINGA, Johan. **O outono da Idade Média**. Tradução: Francis Petra Janssen. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. São Paulo: Editora da UNICAMP. 1994.
- LEITÃO, Mary N.S. “Do pensamento solitário ao grito coletivo: um estudo de ‘Verbo encarnado’, de Roberto Pontes”. In: **LITERATURA NO CEARÁ: Diálogos interdisciplinares**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2016.
- MARTINS, Elizabeth Dias. A poesia insubmissa de Roberto Pontes. *No-nada*, Porto Alegre, v. 1, n. 22, p. 1-15, 2014.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PONTES, Roberto. **Contracanto**. Fortaleza: SINedições, 1968.

_____. **O jogo de duplos na poesia de Sá- Carneiro**. Fortaleza: Edições UFC, 2012. 278p.; 2ª ed. 2014.

_____. **Poesia insubmissa afrobrasilusa**. Rio de Janeiro: Oficina do Autor; Fortaleza: Edições UFC, 1999.

_____. **Verbo Encarnado**. 2ª ed. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2014; 1ª ed. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

IRMÃ MAIS MOÇA DE LINDOYA? – LEITURA E RECEPÇÃO EM *IRACEMA*, DE JOSÉ DE ALENCAR¹

Renata Moreira

A leitura não é prática neutra.
Ela é campo de disputa, é espaço de poder.
Márcia Abreu

Introdução

Leitora tardia de *Iracema* e apaixonada à primeira leitura, sempre me perguntei, não *por que*, mas *como* ler *Iracema*. Que leituras fazemos desse que é considerado um dos textos de fundação da nossa literatura? Como, a partir dele, pensar o próprio conceito de literatura nacional?

O propósito mais direto do presente texto é efetuar uma comparação entre *Iracema*, de José de Alencar, e *O Uruguai*, de Basílio da Gama. O interesse primevo de tal comparação não se relaciona exatamente à analogia do enredo, mas aos modos por que foram lidos tais livros na série literária brasileira.

Intenta-se, desse modo, analisar brevemente a recepção de ambas as obras, perquirindo a apropriação que a escola romântica realizou do texto de Basílio da Gama e seus ecos no texto de José de Alencar, especialmente a partir da ideia de identidade nacional. Nesse sentido, entende-se que a leitura ou, mais largamente, a recepção, é em parte responsável por ressituar o modo como uma obra é percebida e motiva, potencialmente, a permanência de certas composições no cânone – no caso, o nacional.

Recepção na série literária brasileira: *O Uruguai e Iracema*

A ideia de nacionalidade e de constituição de uma literatura autóctone são temas que permeiam grande parte da crítica à obra alencarina.

¹ Devo grande parte das considerações aqui escritas às discussões realizadas nas aulas de “Literatura Brasileira: Fundamentos e Perspectivas”, ministradas pelo Prof. Dr. José Américo de Miranda Barros, no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Faculdade de Letras – UFMG. Os equívocos e inexatidões que porventura perdurarem no texto, entretanto, são de minha inteira responsabilidade.

Alguns pontos sobre as questões supracitadas podem ser mais bem pensados se levarmos em conta outras produções literárias anteriores à *Iracema* e as leituras que delas se fizeram. Como ponto de partida, sugiro direcionar um olhar para a conhecida *epopeia* de Basílio da Gama, *O Uruguai*, também tida como texto de fundação². Aqui cabe comentar que sua classificação no gênero épico é, todavia, problemática. Alguns autores, a exemplo de Antonio Candido em *Formação da Literatura Brasileira*, atribuem ao poema basiliano características líricas que o afastariam da forma clássica da *epopeia*.

Lançada em 1769, a obra de Basílio da Gama permanece no cânone nacional, com regular fortuna crítica. Escrita numa época em que o conceito de brasilidade ainda não se tinha estabelecido e mesmo a língua portuguesa tinha havia pouco alcançado o estatuto de principal no país, a obra de Basílio da Gama, obviamente, não teve por objetivo a fixação ou construção daquilo que posteriormente empenharíamos em ver como identidade de um povo. Para José Américo Miranda, “as circunstâncias da vida no Brasil durante o período colonial não permitiram a formação de uma imagem do país nas consciências daqueles que o estavam criando” (2007, p. 11). Entretanto, foi em tal direção a leitura efetuada pelos românticos desse texto oriundo, em parte, do farto mecenato de Pombal.

Ivan Teixeira, em seu *Mecenato Pombalino e Poesia Neoclássica* (1999), comenta a visão que perdura até hoje, fruto das leituras românticas do épico basiliano. Para ele, os românticos não fizeram mais do que ver em *O Uruguai* aquilo que lhes era conveniente, esquecendo, voluntariamente, a parte principal do poema, de fundo encomiástico, profundamente regado, como preconizavam os modelos da época. Ou seja, para Ivan Teixeira, os românticos leram indícios de nacionalidade, amparados pela figura do índio, onde só havia um tributo ao Marquês de Pombal. Expliquemos mais detidamente.

A *epopeia* de Basílio da Gama, desenvolvida em cinco cantos, conta a história da disputa entre jesuítas e europeus pelo território a ser trocado entre portugueses e espanhóis. Dotada de argumento histórico, como

² A esse respeito, ver: CHAVES, Vânia Pinheiro. *O Uruguai e a fundação da literatura brasileira*. Campinas: Unicamp, 1997.

boa parte dos textos épicos, a historieta relata a guerra ocorrida quando do Tratado de Madrid, em que espanhóis e portugueses permutariam os Sete Povos das Missões pela colônia de Sacramento. Então ocupada pelos jesuítas, a disputa contou com o apoio dos indígenas, catequizados pelos religiosos. A pena de Basílio da Gama exagera nas cores com que pinta aqueles que foram seus mestres, isso, muito provavelmente, por coadunar com a postura de Pombal, que, seu mecenas, havia expulsado os jesuítas.

Até aí, nada de novo. Qualquer leitor de Basílio é capaz de perceber a voracidade com que o autor ataca os religiosos, por meio de apelidos sugestivos, alusões a comportamentos desregrados, entre outros artifícios. Exemplar é a cena do canto V, em que Basílio descreve um potencial teto de igreja jesuítica, apontando nele detalhes da corrupção destes religiosos. A esse respeito, é interessante notar a comparação, feita por Ivan Teixeira, entre o teto da igreja de Santo Inácio, pintado por Andrea Pozzo, e aquele descrito no canto último do texto basiliano. Os dois seriam como que opostos: enquanto o teto de Pozzo exalta os feitos dos jesuítas, Basílio, com sugestão similar, degrada cada vez mais os participantes da Companhia de Jesus (TEIXEIRA, 1999. p. 496-500).

Entretanto, por mais voraz que seja tal ataque, o que é costumeiramente apontado pela crítica no épico basiliano relaciona-se muito mais com a participação indígena no combate, o que insinuaria, conforme a leitura feita pelos românticos, uma noção primeva de brasilidade, baseada na figura do indígena. Ivan Teixeira propõe outra leitura de *O Uruguai*. Para ele, o mecenato do Marquês de Pombal teria feito nascer uma espécie de “novo estilo”, de fundo encomiástico. O autor assevera ser essa a leitura mais fiel do texto basiliano, porém, “apesar das evidências de compromisso com o momento histórico, a tradição romântica leria *O Uruguai* por um prisma evasivo de fuga para a natureza, mediante a idealização da paisagem e do indígena brasileiro” (TEIXEIRA, 1999, p. 487).

A figura do índio e a forma de tratamento dada aos personagens indígenas por Basílio da Gama, dotando-os de valores heroicos, mesmo quando em posição contrária ao povo português – cujo ideal de civilização é defendido na epopeia basiliana –, é motivo válido para a crítica romântica enxergar n’*O Uruguai* um início de literatura nacional. No livro,

personagens como Cacambo são donos de falas marcantes, em que a imaginação romântica teria se baseado para a leitura nacionalista, como, por exemplo:

Gentes da Europa, nunca vos trouxera
O mar, e o vento a nós. Ah! não de balde
Estendeu entre nós a natureza
Todo esse plano imenso de águas.

(GAMA, 1972, p. 45)

Embora possa ter sido originada de uma pretensão não existente à primeira vista no livro de Basílio da Gama – o prolapado sentimento nacional –, tal leitura foi frutífera para a recepção do poema, sendo talvez ela a responsável pelo não esquecimento da epopeia basiliiana, em oposição às outras do período, como admite o próprio Ivan Teixeira:

Mas, se a história dos índios não se encaixa na oração principal da sintaxe da narrativa – constitui-se antes um período independente –, transforma completamente a semântica do texto, conforme também se anunciou atrás. Tal transformação equivale à poetização do indígena brasileiro, que é, provavelmente, o *fator responsável pela sobrevivência do poema*. Sem ela, talvez não tivesse sido tão apreciado pela posteridade, que o tem admirado apenas pela ótica romântica. (1999, p. 520. Grifo meu).

Ainda que acusada de mutilar parte indispensável do texto, a leitura romântica direcionou os olhares das gerações seguintes para a obra de Basílio da Gama. Foi também essa leitura, tomada tão pejorativamente, a responsável por Machado de Assis, em 1866, alcunhar a recém-lançada *Iracema* de “a irmã mais moça de Moema e de Lindoia” (1979, p. 145), expressão à qual se refere em parte o título do presente texto. Fixada tal leitura, ainda em nossos dias, *Iracema* é encarada como “fruto” da indiazinha basiliiana: “E o donaire de Lindoia, sua irrestrita fidelidade ao amado Cacambo, sua morte dolorosa e voluntária para não entregar-se ao odioso Baldeta, tudo na ‘Amável indiana’ prenuncia *Iracema*” (BASTOS, 2003/2004, p.263).

Iracema é então vista como a índia que sacrifica seu corpo e sua cultura por amor ao branco Martim, nascendo dessa entrega a raça miscigenada que ocuparia a terra antes pertencente aos índios. A morte de

Iracema – assim como de Lindoya – seria, de certa forma, voluntária, posto que a protagonista de Alencar se abandona à tristeza quando vê partir Martim. Não só a escrita, como também a leitura predominante feita da obra de Alencar é romântica. Entretanto, se relacionamo-la ao texto basiliiano, *Iracema* possui, no mínimo, duas diferenças: além de ser fruto do período romântico, ela nasce pensada para ser lida dessa maneira, pois o que Machado de Assis, posteriormente, chamaria de “Instinto de Nacionalidade”, tinha, na obra indianista de Alencar, lugar fértil de acolhimento.

Ainda nas *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*, lançadas por um muito jovem Alencar, podemos perceber o índio que, futuramente, o autor viria a criar. Suas críticas a Gonçalves de Magalhães soam como uma poética às avessas, em que Alencar, ao dizer o que não se deve fazer, insinua como deveria ser uma verdadeira obra que exaltasse a cor local:

Demais, o autor não aproveitou a idéa mais bella da pintura; o esboço historico d'essas raças extinctas, a origem d'esses povos desconhecidos, as tradições primitivas dos indígenas, davão por si só materia a um grande poema, que talvez um dia alguém apresente sem ruido, sem aparato, como modesto fructo de suas vigílias (1953, p. 6).³

Entendendo a crítica, a partir desse excerto, que a obra desenhada já estava composta, espera, com ânsia, o fruto indígena de Alencar. Não é com bons olhos que os amigos de Gonçalves de Magalhães, entretanto, recebem o livro. De tal recepção, é exemplar a carta de Franklin Távora, em que critica o conterrâneo:

– Tu, que és mestre e entendes tão bem da coisa como nem ousou pretendê-lo eu, achas que a poesia brasileira tenha encontrado o seu ideal na *Iracema*?

A poesia de um povo, que fazia das guerras sua principal, senão única, fonte de paixões, não podia ter essa expressão de flacidez, de langor, que faz a feição completa da obra citada (1979, p. 165).

Como se sabe, o que Franklin Távora chama de “flacidez” relaciona-se à crítica do poema de Magalhães por Alencar – que ofendera os brios do poeta e dos amigos ilustres – e, ao mesmo tempo, à “recusa” alencarina em conceber sua obra indianista em forma de epopeia. O incompleto

³ A edição aqui utilizada mantém a grafia original da obra alencarina.

Filhos de Tupã não passara pelo crivo do autor, pois parecia não expressar bem aquilo que deveria ser o sentimento nacional fixado pela figura do índio. Tal sentimento, como vimos, é matéria de muita reflexão, desde as cartas de Ig.

O que se mostra pela composição de *Iracema* é que, mais do que uma obra de caráter nacionalista, ela se apresenta como lenda de fundação. Obviamente, não se trata de uma lenda real, amparada naquilo que Renato Janine Ribeiro chamará de “herói epônimo” (1998, p. 411). Entretanto, mesmo sob o *status* de lenda construída, a obra terá peso suficiente para fazer com que alguns leitores, mais afeitos às interpretações estritamente sociológicas, identifiquem-na como legitimadora da “ocupação da terra pelo invasor” (RIBEIRO, 1998, p. 405).

Para além do enredo, entretanto, está a ideia de nacionalidade defendida pelo romance alencarino. A índia que abandona seu povo para morrer ao conceber o mestiço, fruto de seu amor com o português Martim, parece, sim, simbolizar a história do Brasil e, como símbolo, guarda certa pretensão de retorno a uma origem estanque e mitificada. Entretanto, a noção de brasilidade do autor insinua-se em outros pontos da composição. Além de vermos a natureza amplamente descrita, como já era pretensão apontada por Alencar nas cartas citadas, essa natureza se relaciona intimamente com os personagens, a ponto de adentrar em seus nomes, suas descrições e sua linguagem.

Linguagem. Esse ponto, creio, é um dos mais vivamente importantes em toda a obra alencarina. Como fica explícito a partir das notas à *Iracema*, Alencar, além de pesquisa linguística (posteriormente criticada⁴, mas de efeito lírico inigualável), propõe uma postura de criação literária formulada a partir de uma língua nacional, diversa já da língua lusa, originada do (e corroborada pelo) falar do povo brasileiro. A intenção, como diz Haroldo de Campos, era “fundar uma língua literária nacional, tópico particular de uma demanda mais ampla, a pesquisa de uma *forma de expressão*” (1992, p.129).

⁴ Haroldo de Campos, em *Iracema: uma arqueografia de vanguarda*, cita estudos como o de Frederico G. Edelweiss, crítico da etimologia do tupi alencarino. Ver: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas – ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992. p 134.

É curioso notar como as preocupações alencarinas encontrariam eco, anos mais tarde, em um movimento que veementemente se insurgiu contra o Romantismo. O Modernismo, mesmo considerando o Romantismo cheio de traços passadistas, vem, muitas vezes, corroborar as buscas efetuadas no passado, ainda que sob aspectos outros. Criar uma literatura nacional, moldar uma língua literária que reflita um falar do povo brasileiro: todos esses foram pontos trabalhados anteriormente – embora de forma um tanto diversa – pelos românticos e, no que concerne à matéria linguística, especialmente por Alencar. M. Cavalcanti Proença, estudioso de *Iracema* e *Macunaíma*, afirma:

Os dois movimentos literários de fundo nacionalista, Romantismo e Modernismo, tiveram como livros epônimos uma história indianista.

É uma aproximação que se impõe, a de *Iracema* e *Macunaíma*, pela identidade de tema, embora a diversidade de ângulo em que as duas fases indianistas em nossa literatura se colocaram. Em Alencar falam os cronistas; em Mário, os etnógrafos (1987, p. 34).

É exemplar dessa “filiação” a dedicatória⁵ de *Macunaíma*, posteriormente eliminada da edição por Mário de Andrade. Nos tempos áureos do Modernismo, parecia não convir assinar-se como algo semelhante a *discípulo* do escritor cearense, mal lido como passadista. Entretanto, tal menção indica a leitura feita por um dos maiores pensadores modernistas acerca dessa que é talvez a mais expressiva obra do Romantismo no Brasil. Mário de Andrade lê *Iracema* como projeto bem-sucedido de literatura nacional e dedica para ele o empenho do seu próprio projeto, também exemplar, que é *Macunaíma*.

Considerações finais

Foi meu interesse, nesse breve capítulo, direcionar um olhar para a leitura que se fez, ao longo da história da literatura brasileira, de duas obras que vagueiam pela temática indianista – *Iracema* e *O Uraguai*. Animou a

⁵ “A José de Alencar, pai-do-vivo que brilha no vasto campo do céu” – Cf. ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Ed. Crítica por Telê Ancona Lopes. Paris/São Paulo, Archivos, Unesco, Cnpq, 1988.

presente composição uma ideia de revisão da recepção de ambas, discutindo, ainda que de modo não exaustivo, alguns pontos obscurecidos pela leitura romântica que se fez de Basílio da Gama e as reverberações que ecoaram, a partir de tais leituras, na obra de Alencar.

Continuo me perguntando *como ler Iracema*. De modo romântico, modernista, contemporâneo? Todas as nossas leituras parecem – ainda que discordantes – corroborar o trabalho de Alencar como mais potente fundador da ideia de nacional. Mais de 150 anos após o seu lançamento, *Iracema* permanece cheia de vitalidade, ainda preenchendo nosso imaginário, no que se relaciona às figuras do nacional. Foi por isso que ninguém menos do que Machado de Assis afirmou sobre o cearense: “nenhum escritor teve em mais alto grau a alma brasileira” (*apud* COUTINHO, s/d, p. 29). O que equivale a dizer: nenhuma obra foi mais simbolicamente brasileira que *Iracema*.

Referências

ABREU, Márcia. Prefácio: Percursos da leitura. In: ABREU, M. (org.). *Leitura, História e História da Leitura*. Campinas, SP: Mercado de Letras: Associação de Leitura do Brasil; São Paulo: Fapesp, 1999.

ALENCAR, José de. *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*. In: CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre A Confederação dos Tamoios*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1953.

ALENCAR, José de. *Iracema – lenda do Ceará*. Ed. Crítica de M. Cavalcanti Proença. São Paulo: Edusp, 1979.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Ed. Crítica por Telê Ancona Lopes. Paris/São Paulo, Archivos, Unesco, Cnpq, 1988.

ASSIS, Machado de. *Semana Literária*. In: ALENCAR, José de. *Iracema*. Ed. Crítica de M. Cavalcanti Proença. São Paulo: Edusp, 1979.

BASTOS, Alcmeno. Entre a bondade natural e o discurso ilustrado: o índio em *O Uruguai*, de Basílio da Gama. In: *O Eixo e a Roda – Revista de Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, v. 9/10, 2003/2004.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas* – ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

COUTINHO, Afrânio. *Conceito de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint/ Ediouro, s/d.

GAMA, Basílio da. *O Uruguai*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1972.

MIRANDA, José Américo. Eusébio de Matos, um poeta possível. In: MATOS, Eusébio de. *A paixão de Cristo Senhor Nosso desde a instituição do Sacramento na ceia até a lastimosa soledade de Maria Santíssima*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

PROENÇA, M. CAVALCANTI. *Iracema e Macunaíma*. In: *Roteiro de Macunaíma*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

RIBEIRO, Renato Janine. *Iracema* ou a Fundação do Brasil. In: FREITAS, Marcos Cezar. *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 1998.

TÁVORA, Franklin. Carta III. In: ALENCAR, José de. *Iracema*. Ed. Crítica de M. Cavalcanti Proença. São Paulo: Edusp, 1979.

TEIXEIRA, Ivan. *Mecenato pombalino e poesia neoclássica*. São Paulo: Edusp, 1999.

WILLIAM
1814-1882

O ANTI-HERÓI NA LITERATURA DE CORDEL: UMA ANÁLISE DO COMPORTAMENTO DO PROTAGONISTA NOS CORDÉIS *ARTIMANHAS DE JOÃO GRILLO*, DE ARIEVALDO VIANA, E *AS ASTÚCIAS DO FILHO DE JOÃO GRILLO*, DE FRANCISCO MELCHÍADES

Stefanie Cavalcanti de Lima Silva

*Meus versos é como semente
Que nasce arriba do chão;
Não tenho estudo nem arte,
A minha rima faz parte
Das obras da criação.*

(Patativa do Assaré)

Introdução

Neste trabalho, iremos realizar uma análise da presença do anti-herói na literatura de cordel, suas características mais peculiares e recorrentes, sua importância para o alcance da comicidade no texto, além de suas origens e influências. O tema foi escolhido tendo em vista a popularidade do cordel em nosso estado – sendo nosso livro um projeto sobre autores cearenses – e a riqueza da personagem João Grilo, que já ilustrou vários cordéis, peças de teatro, minissérie televisiva e cinema.

Realizaremos neste artigo um diálogo entre as obras *Artimanhas de João Grilo* (2017), de Arievaldo Viana, e *As astúcias do filho de João Grilo* (2012), de Francisco Melchíades. Para servir de contraponto a esses textos, e também para demonstrar a origem desse pícaro que surgiu na Europa e desembarcou no Brasil, popularizando-se na literatura e na oralidade de nossa gente, usaremos o cordel *Trapalhadas de Pedro Malazartes passando a perna no rei* (2009), também de autoria de Francisco Melchíades.

O anti-herói, assim como o próprio cordel, atravessou o oceano Atlântico vindo de Portugal para o Brasil e se instalou principalmente no Nordeste brasileiro. A personagem Pedro Malazartes, o típico pícaro¹,

¹ Personagem característica do *romance picaresco*, que vive de ardis e espertezas, procurando obter lucros e vantagens.

sempre astuto, usa de sua esperteza para escapar dos problemas e sobreviver, posto que vive na mais completa pobreza. Sua popularidade na Península Ibérica se repetiu em terras brasileiras, embora superada por uma personagem de igual esperteza – mas de maior malandragem – e astúcia: João Grilo.

Nossa pesquisa realizou-se em torno dessas duas figuras. Ambas apresentam diversos pontos em comum no que tange a seus aspectos físicos e psicológicos, caindo nas graças dos leitores e também nas dos poetas que sempre têm algo a apresentar sobre essas personagens tão ricas de nossa cultura popular. Pedro Malazartes e João Grilo são o retrato do povo sertanejo, povo esse que em toda sua simplicidade sempre tem algo para nos ensinar.

Biografia dos poetas

Arievaldo Viana Lima², filho primogênito do poeta de improviso Francisco Evaldo de Sousa Lima e de Hathane Maria Viana Lima, é poeta popular, ilustrador, radialista e publicitário brasileiro. É o idealizador do projeto Acorda Cordel na Sala de Aula, que utiliza a poesia popular na alfabetização de jovens e adultos, aderido pela Secretaria de Educação, Cultura e Desporto de Canindé - CE e por vários outros municípios brasileiros. Já percorreu diversos estados ministrando oficinas e palestrando sobre Literatura de Cordel. Em 2000, foi nomeado membro da Academia Brasileira de Literatura de Cordel.

Possui uma vasta produção literária e publicou em parceria com os poetas Pedro Paulo Paulino, Jota Batista, Klévisson Viana, Gonzaga Vieira, Zé Maria de Fortaleza, Manoel Monteiro da Silva, Rouxinol do Rinaré e Marco Haurélio.

Em janeiro de 1978, foi residir em casa de parentes em Maracanaú, município da região metropolitana de Fortaleza, para dar sequência aos estudos. Em 1980, passou a morar com os pais na cidade de Canindé. Nos anos 1990, passou a trabalhar em agências publicitárias de Fortaleza. Preocupado com a decadência do folheto de feira, voltou a produzir, inclusive em parceria com Pedro Paulo Paulino e Gonzaga Vieira, ocasião em que publicaram a *Coleção Cancão de Fogo*.

² Disponível em: <<https://memoriasdapoesiapopular.wordpress.com/2014/11/25/poeta-arievaldo-viana-lima-sintese-biografica/>>. Acesso em: 21 abr. 2017.

Ao adaptar *Luzia-Homem* para cordel, Viana adquiriu o primeiro lugar do prêmio Domingos Olympio de Literatura (2002), promovido pela Prefeitura de Sobral e ficou entre os dez primeiros colocados do Concurso de Literatura de Cordel promovido pelo Metrô de São Paulo.

Por sua vez, o poeta e cordelista Francisco Melchíades Araújo³ nasceu em 22 de janeiro de 1951, em Santana do Acaraú, no Estado do Ceará. Um dos mais autênticos poetas populares de nossa terra, constrói seus versos do cotidiano, da rotina, como também busca inspiração em textos poéticos.

Francisco ficou em sexto lugar no Segundo Concurso Paulista de Literatura de Cordel. A arte de Melchíades reúne histórias ficcionais e realísticas, bem características do sertanejo. Os temas variam entre romances, fé, vivência popular e causos rotineiros.

Tem vários cordéis publicados pela Tupynanquim Editora, dentre eles *Artimanhas do fenômeno Chico Pezão*, *O casamento do Coxinha*, *As mais novas de Seu Lunga*, dentre outros. É sócio fundador da AESTROFE – Associação de Escritores, Trovadores e Folheteiros do Estado do Ceará.

Literatura de Cordel: um panorama

A Literatura de Cordel é um gênero literário composto em versos rimados que trata dos mais diversos temas: política, novelas, futebol, cinema, credices populares e até a própria literatura (com adaptações de textos do cânone universal). Originou-se na Europa com a tradição oral, mas também se difundiu e popularizou-se com a imprensa:

Assim, temos, na Europa toda, uma forte literatura popular, sobretudo em verso. Ela, aos poucos, se ia fixando em determinadas regiões de maior confluência de pessoas. Logo depois da invenção da imprensa – 1450 – já se iniciam as primeiras impressões de poemas populares. (LUYTEN, 2007, p. 36)

A literatura popular, tanto em prosa como em verso, difundiu-se no período da conquista de novas terras e chegou ao Brasil pelas mãos dos portugueses e também dos espanhóis, de acordo com Joseph M. Luyten (2007, p. 34):

³ Biografia consultada nos próprios cordéis do autor.

Embora a prosa esteja muito representada, a poesia, também na Europa, marca muito mais a literatura popular. Desde os primórdios da Idade Média, temos notícias de trovadores e menestrelis vagando de um lugar para outro, cantando as notícias e fatos importantes. Esses incluíam sempre assuntos ligados à Igreja ou à vida dos santos.

A herança da oralidade se perpetuou entre nosso povo e é uma tradição que ainda permanece, mesmo com o advento das tecnologias. Ainda é comum a prática de contação de histórias, principalmente entre o público infantil. A oralidade é o que mantém viva essa chama criativa da literatura popular, bem como a variedade temática, pois todos os dias os jornais estão repletos de conteúdos que podem render versos aos cordelistas.

No cordel metapoético *O que é literatura de cordel?* (2012, p. 01), José João dos Santos⁴ escreve os seguintes versos:

Esta cultura abrangente
Criada pelo poeta
Aonde informa e educa
A quem lê e interpreta
Qualquer setor de cultura
Sem esta Literatura
A cultura é incompleta

Esta cultura tem dado
Informações e ensinios
As escolas do Nordeste
Para adultos e meninos
Servindo como jornais
Que levam das capitais
Para os sertões nordestinos.

No Brasil, sobretudo no Nordeste, apesar das dificuldades que encontramos no que concerne à quantidade de público leitor, ainda são promovidos eventos – a exemplo da Bienal Internacional do Livro do Ceará – para a propagação de obras de cordel. Livros ainda são lançados – tendo como exemplo dos autores estudados nesse presente artigo que ainda produzem atualmente.

⁴ Mestre Azulão.

Sobre a nomenclatura “literatura de cordel”, o nome, assim como a arte, tomamos por herança:

É da Península Ibérica que vem o nome *literatura de cordel*, pois os livretos eram expostos em lugares públicos, pendurados em barbantes. No Brasil, o costume sempre foi expor os folhetos no chão, sobre folhas de jornal ou dentro de uma mala aberta. Isso permitia ao vendedor poder evadir-se rapidamente quando aparecia algum guarda ou fiscal. Mesmo assim, os estudiosos persistiram no nome literatura de cordel, e, hoje, dificilmente alguém a chama por outro nome. (LUYTEN, 2007, p. 38)

Podemos inquirir que o fato de tal arte ter sido tão difundida em nosso país, sobretudo em nossa região, seja primeiramente por conta da oralidade, pois era de fato com a mesma linguagem que se falava que se fazia a poesia, e pelo custo baixo e a facilidade na produção, o próprio poeta podia imprimir seus folhetos e divulgá-los, sem precisar arcar com os custos de uma editora. O folheto de cordel é reconhecido em qualquer lugar pelas dimensões, pela xilogravura estampada na capa colorida e pelos locais de vendas, que geralmente são feiras e eventos acadêmicos.

O anti-herói João Grilo: um diálogo entre dois cordelistas

De todas as histórias que nossos avós nos contavam e das personagens que ficaram marcadas em nosso imaginário, João Grilo é o que melhor ilustra, e sobremaneira cômica, o sertanejo nordestino: na sua pobreza, não perde o bom humor ou a fé e, na sabedoria, vai sobrevivendo às dificuldades da vida do homem do campo.

Conforme Araújo (1992, p. 05):

Tomamos João Grilo como anti-herói popular típico por considerá-lo o mais característico de uma faixa da população comum ao Nordeste brasileiro, justamente aquele homenzinho amarelo e cheio de treitas, humano e bom, mas astuto, crédulo, mas não confiado, religioso, mas não carola, místico por respeito ao sobrenatural e herança atávica⁵. Espírito envolvente, conversador, ingênuo e puro, com uma forte personalidade que reivindica para si as várias facetas

⁵ Hereditária.

do gênio simples, arguto e inteligente, Grilo desponta dentre os anti-heróis produzidos pela literatura de cordel como aquele intérprete mais diretamente influenciado pelo meio que o engendrou.

As características físicas de João Grilo apresentadas na citação acima bem podem ser dadas ao seu “antecessor” Pedro Malazartes. Analisemos o trecho do cordel *Trapalhadas de Pedro Malazartes passando a perna no rei* (2009, p. 01-02, grifo nosso), de Francisco Melchíades:

Vejam meus caros leitores
Como Malazartes era
Amarelo magro e feio
Igualmente uma pantera
Tinha a cabeça redonda
Que parecia uma esfera.

Tinha o pescoço comprido
E fino como um quiabo
Cérebro cheio de **artimanhas**
E **astúcias** igual o diabo
Malazartes para um cão
Só faltava o chifre e o rabo.

Além das propriedades físicas, Grilo e Malazartes também se aproximam no que tange ao psicológico, e isso não acontece ao acaso, pois, como já afirmamos anteriormente, o Grilo é uma – se é que podemos chamar – versão brasileira de Pedro Malazartes, sendo nosso Grilo mais astuto.

No cordel *Trapalhadas de Pedro Malazartes passando a perna no rei* (2009, p. 02), de Francisco Melchíades, encontramos a seguinte estrofe:

Malazartes do seu berço
Já trouxe o péssimo destino
De ser mal igual João Grilo
Outro moleque traquino
Que também foi um fenômeno
Desde quando era menino.

Sobre essa relação entre as duas personagens, escreveu também Arievaldo Viana em seu cordel *Artimanhas de João Grilo* (2017, p. 02):

Foi um quengo muito fino
Legítimo cabra da peste
Existiu outro na Europa
Esse viveu no Nordeste
O de lá era um lesado
O daqui era um danado
E não há quem me conteste

O João Grilo português
Meteu-se a decifrador
Rei das adivinhações
E só saiu vencedor
Devido um golpe de sorte
Assim escapou da morte
Recebendo algum louvor

O anti-herói é facilmente reconhecido, seja na literatura, no cinema ou no teatro; suas características são bem demarcadas e percebidas rapidamente, principalmente em confronto com o herói. “O malandro, como o pícaro, é uma espécie de um gênero mais amplo de aventureiro astucioso, comum a todos os folclores” (CANDIDO, 1970, p. 15). O herói é a utopia, é admirado por ser inalcançável, é o sonho, a expectativa; já o anti-herói é aquele que todos conhecem, todos contam um caso do Grilo ou do Malazartes como se tivesse acontecido com um tio ou com um irmão, o anti-herói é possível, é real, é o “jeitinho brasileiro”.

Inteligente desde o berço, o Grilo não pode ser enganado. Na escola, era mais esperto que a professora e que o diretor, não havia pergunta que ele não soubesse responder, chegando ao extremo de ser desafiado pela professora que já estava aborrecida com a sabedoria de João (LIMA, 2017, p. 05-06):

Com sete anos João Grilo
Deu mostras do seu saber
Pegando papel e lápis
Foi para escola aprender
Com cinco meses de estudo
João Grilo sabia tudo
Ler, calcular e escrever

Todo mundo admirou-se
Do amarelinho sabido
João Grilo sabendo disso
Quis logo ser promovido
Passar para o Ensino Médio
E após um ano de tédio
Ver o curso concluído

[...]

Ao diretor do colégio
O menino foi levado
Era um caso extraordinário
Que logo foi comentado
Química, física, biologia,
História, geografia
De tudo estava inteirado.

Desde a infância, o Grilo já não respeita a posição hierárquica do ambiente onde está inserido. É assim quando ludibria o diretor da escola ou o sacristão da Igreja, ele sempre faz com que a situação fique a seu favor. João não pode ser derrotado; contudo, isso não é fruto da boa sorte, mas de sua perspicácia. Sempre precisando tirar vantagem da situação para não morrer de fome, essa é a realidade do Grilo faminto no seco sertão nordestino.

Certa feita, o Grilo ouviu alguns cangaceiros conversando sobre um dinheiro e citando o local do esconderijo. João logo tratou de armar um plano para enganar os “cabras” e ficar com o dinheiro. Como podemos imaginar, ele saiu vitorioso e arquitetou com cuidado uma maneira de não sofrer o mesmo que havia feito àqueles homens (LIMA, 2017, p. 17):

João Grilo disse: – Ladrão
Comigo vira calouro!
Trazia um velho jumento
E nele botou o ouro,
O jegue saiu danado
Com João Grilo escanchado
Levando o rico tesouro.

João Grilo era prevenido
E naquela ocasião
Esconde o seu tesouro
Numa saca de carvão
Na cinta pôs uma espada
Temendo uma emboscada
De fera ou algum ladrão.

O anti-herói é uma personagem que se movimenta em diversos nichos sociais: se Pedro Malazartes já conversou com sultões, João Grilo conversou com reis e assim por diante. Com sabedoria, seguem subvertendo a hierarquia social e usando a sagacidade como arma, tanto para se defender como para atacar. De acordo com Jorge de Souza Araújo (1992, p. 07),

[o]s anti-heróis dos folhetos, reflexos de uma massa numerosa e anônima, produzidos e consumidos numa extensa faixa geográfica que vai do Pará à Bahia, são, por isso mesmo, simples, despojados de faustos⁶, mas detentores de uma argúcia e inteligência fora do comum. Manifestam-se em consequência, sobretudo no logro ao patrão, às autoridades, à polícia, aos poderosos e à pequena burguesia urbana do interior. Subvertendo a realidade referencial ou lógica, desestruturam edifícios sociais e arrogâncias políticas e derrubam preconceitos, subtraindo poderes aos muito ricos e levando ao ridículo os sistemas de riqueza indiscriminada, latifundiária e exploradora.

Munido de solércia, o anti-herói sabe entrar e sair de qualquer ambiente, não se envergonha em nenhuma roda de conversa, não é humilhado; pelo contrário, é exaltado pelos nobres porque em vários momentos resolve questões que antes pareciam sem solução.

⁶ Luxos.

No cordel *As astúcias do filho de João Grilo* (2012, p. 01-02), Francisco Melchíades nos apresenta o filho de João Grilo, nascido de uma “mulher perigosa” – palavras do poeta. O menino segue os mesmos passos do pai, porém sem a mesma inteligência.

Porém pouca gente sabe
Que João Grilo se casou
E que sua amada esposa
Com nove meses ganhou
Um filhinho encapetado
Que até o cão enganou.

E pelo o visto o menino
Teve razão de nascer
Um pestinha encapetado
E travesso pra valer
Porque seus pais também eram
Ossos duros de roer.

Contudo, podemos argumentar que o filho do Grilo não carrega consigo os estigmas do anti-herói apenas por ser filho de quem é, mas por ter sido submetido às mesmas agruras e dificuldades da vida sertaneja, ficando órfão quando criança e tendo que aprender a usar dos artifícios de “ser um Grilo” para sobreviver aos infortúnios da vida.

O menino não tem nome no cordel de Melchíades, é chamado de “pestinha” no decorrer de toda a história e seus atos passam de chistes a roubos. O filho do Grilo é um ladrão, o que nos leva a não ter com ele a mesma simpatia que dedicamos ao próprio João ou ao Pedro Malazartes. O “pestinha” não demonstra a mesma perspicácia do pai, mas apenas uma esperteza usada para tirar vantagem de quem – hierarquicamente – está no mesmo patamar que ele (MELCHÍADES, 2012, p. 06):

Num certo dia o pestinha
Encontrou um amiguinho
Debaixo de uma mangueira
De olho atento num ninho
Na intenção de roubar
Os ovos do passarinho.

E disse para o pestinha
Quero uma aposta fazer
A qual é roubar os ovos
Sem o passarinho ver
Quem não conseguir por certo
Toda a grana irá perder.

Ao final do texto, o filho de João consegue enganar o cão⁷, elevando o *status* de suas traquinagens para o nível do sobrenatural. Não estamos mais falando apenas de coronéis ou reis, mas do próprio capeta que – com toda a fama de astuto – não conseguiu escapar dos planos do “pestinha” (MELCHÍADES, 2012, p. 15):

Quando a macaxeira estava
No ponto de ser arrancada
O pestinha diz para o cão
Agora meu camarada
Prefere a parte de cima
Ou a que está enterrada?

O cão muito ambicioso
Rapidinho respondeu
Eu quero a parte de cima
O que tem embaixo é seu
Pestinha disse: Então colha
Sua parte que escolheu

Logo o cão cortou os pés
De macaxeira sozinha
Porém não serviu pra nada
Já o travesso pestinha
Comeu tanta macaxeira
E deu para quem não tinha.

João Grilo também enfrentou e venceu o cão (tal possibilidade se encontra no Ciclo do Demônio Logrado, no qual o diabo pode ser vencido pela astúcia de seu oponente ou por uma invocação religiosa)⁸ em *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna: durante o julgamento divino, após sua morte, ele consegue se livrar da condenação e volta para a terra tendo

⁷ Diabo.

⁸ Cf. CASCUDO, 2013.

direito a uma segunda chance para consertar sua vida. Na alegação em defesa de João, a *Compadecida* afirma (SUASSUNA, 1975, p. 142): “João foi um pobre como nós, meu filho. Teve de suportar as maiores dificuldades, numa terra seca e pobre como a nossa.” Tal afirmação corrobora nosso argumento de que o *status* social condiciona o anti-herói – principalmente personificado em João Grilo – a fazer uso da esperteza como um instrumento de sobrevivência.

Considerações finais

Averiguamos em nossa pesquisa que, diante da grande aceitação da Literatura de Cordel em nossa cultura – como nossa, referimo-nos ao povo nordestino, sobretudo o cearense – está, dentre muitos motivos, o espelho, é na linguagem popular, na rima, no verso sertanejo, no cenário do sertão que o povo se reconhece.

Se bem compreendemos a subvida nordestina, é fácil justificar o porquê da proliferação desses heróis. Eles são plenamente reconhecíveis no seio da massa anônima do Nordeste, daqueles eternos flagelados, assumidos na teimosia de viver, apesar de todos os contrários. O espírito picaresco, cheio de humor e malícia, disposto a rir até de si mesmo, faz parte da identidade psicológica do homem comum da região. (ARAÚJO, 1992, p. 08)

O anti-herói é um sobrevivente. Mesmo diante de todas as dificuldades, ele sobrevive; contra todas as circunstâncias, ele persevera e, se o herói conta sempre com a boa sorte em seu caminho, o anti-herói do cordel constrói sua fortuna contornando obstáculos e superando as dificuldades.

Ressaltamos, ao fim de nosso trabalho, a respeito da importância de manter o diálogo sobre nossa cultura, nossa literatura, nossos poetas, tendo em vista a dimensão tecnológica que vem dominando todos os espaços, inclusive os de leitura. Findamos aqui com versos de José Antônio dos Santos (2007, p. 23)⁹:

⁹ SANTOS (2007).

Tem o cordel se moldado
Buscando sobreviver
E os poetas divulgam
O seu cordel pra vender
Na rede da internet
Pra tradição não morrer.

Referências

- ARAÚJO, Francisco Melchiades. **As astúcias do filho de João Grilo**. 2. ed. Editora Cordel: Mossoró, 2012.
- _____. **Trapalhadas de Pedro Malazartes passando a perna no rei**. Tupynamquim Editora: Fortaleza, 2009.
- ARAÚJO, Jorge de Souza. João Grilo: síntese e transparência do anti-herói popular. **Sitientibus**, Feira de Santana, 6 (9), jan./jun.1992.
- CANDIDO, Antonio. **Dialética da Malandragem**. 8. ed. São Paulo: USP, 1970.
- CASCUDO, Luis de Câmara. **Contos tradicionais no Brasil**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- LIMA, Arievaldo Viana. **Artimanhas de João Grilo**. Cordelaria Flor da Serra: Fortaleza, 2017.
- LUYTEN, Joseph M. **O que é Literatura de Cordel**. Editora Brasiliense: São Paulo, 2007.
- SANTOS, José Antônio dos. **História da Literatura de Cordel**. Tupynamquim Editora: Fortaleza, 2007.
- SANTOS, José João dos (Mestre Azulão). **O que é Literatura de Cordel?** Tupynamquim Editora: Fortaleza, 2012.
- SUASSUNA, Ariano. **O Auto da Compadecida**. 11. ed. Livraria AGIR Editora: Rio de Janeiro, 1975.

WILLIAM
1814-1882

“O ENTRECruzAMENTO DA HISTÓRIA E DA FICÇÃO”, CONSOANTE PAUL RICOEUR, EM *A CABEÇA DO SANTO*, DE SOCORRO ACIOLI

Vanessa Paulino Venancio Passos

Introdução

A pergunta que advém aos novos escritores ou até mesmo aos leitores a respeito do ato de escrever é: de onde vem as histórias? Qual a inspiração para escrevê-las? Podemos perceber que as histórias podem vir de fatores internos e externos. Cientes de que a literatura proporciona para o escritor certa liberdade quanto à sua produção, sabemos que o ponto de partida de uma história pode estar ligado aos fatores internos de um indivíduo – uma reminiscência, uma lembrança ou uma recordação. Mas também pode estar ligado aos fatores externos – um quadro no museu, uma cena ocorrida no meio de uma praça, ou ainda, uma notícia de jornal. Os dois conjuntos de fatores serão conduzidos pelo fio da imaginação para tecer o desenvolvimento desta história a ser construída.

O romance analisado neste artigo, *A cabeça do santo*, de Socorro Acioli, publicado em 2014, curiosamente surgiu a partir de uma notícia de jornal. Por sua vez, foi por mesclar fatos históricos com a ficção, que a escritora cearense resgatou o realismo mágico, inspirado em obras de escritores latino-americanos. A obra, apesar de receber bastante elogios, não deixou de apresentar críticas negativas, como o do crítico Luís Augusto Fischer, colunista do Jornal Folha de São Paulo, que considera os personagens da narrativa fracos, além de afirmar que o romance “tenta, mas não alcança gênero fantástico”. Contudo, isso não impede que a obra venha ganhando notoriedade no Brasil e também no exterior, como falaremos um pouco mais na breve biografia da autora.

Sendo assim, *A cabeça do santo* (2014) foi a obra da escritora que nos tocou para que refletíssemos sobre o entrecruzamento da realidade e da ficção, que comentaremos a seguir, tendo por base os conceitos de “ficcionalização da história” e “historicização da ficção” do crítico francês

Paul Ricoeur, com o objetivo de pensar a respeito do processo de criação literária,

Socorro Acioli: uma escritora humana

Socorro Acioli é uma escritora cearense que já escreveu mais duas dezenas de livros, e participa ativamente da vida literária como colunista do Jornal O Povo, palestrante, ministrante de oficinas e minicursos sobre criação literária, tradutora, entre outras atividades. A autora está prestes a lançar o livro *A história que só você pode contar*, uma transcrição de um curso sobre escrita criativa que a autora vem ministrando desde 2013. Nessa estrada árdua em que a autora cearense vem se solidificando, não há espaço para arrogância ou prepotência. Recentemente, ao se referir ao Ateliê de Escrita criativa ministrado por ela, Socorro escreveu em sua coluna do Jornal O Povo um texto intitulado “Para escrever precisamos uns dos outros”. Nela, Socorro Acioli comenta que:

O poeta Antonio Machado disse que não há caminho, faz-se o caminho ao andarr. Esse curso é uma caminhada. Sigo adiante, na missão de guia, pela sorte de ter vivido um pouco mais da trajetória literária e por ter imenso prazer em doar tudo que sei. Estamos todos andando juntos e, no fim das contas, sou a maior aprendiz. (ACIOLI, 2017)

Com essa citação, ela reconhece que ensinar é processo de mútuo aprendizado. Ao invés de se colocar em um patamar superior aos seus alunos, valoriza as trocas de ensinamento, admitindo que a Literatura para ela “[...] é sempre um movimento de encontro.” Em face desse recorte, é que nos propomos a construir uma breve biografia da escritora.

A escritora cearense Socorro Acioli escreve desde os oito anos. Nessa idade, se, por um lado, na escola, incentivaram-na a escrever, quando o diretor motivou a escrita do primeiro livro *O pipoqueiro João* (1984) – publicado pela Nação Cariry Editora –, por outro, diziam para ela que a escrita devia ser encarada apenas como um *hobby* ou passatempo, não como uma profissão séria. Muitos anos mais tarde, em uma crônica para o jornal O Povo, a escritora revela que o diretor da escola entregou um exemplar para Frei Tito, e que as palavras deste sobre sua primeira obra

foram motivadoras para a construção gradual da trajetória literária que Socorro Acioli iria iniciar.

Parou por algum tempo de escrever, mas, na adolescência, retomou com os gêneros carta e diário. Tal influência pode ser vista na obra *A bailarina fantasma* (2010), com segunda edição em 2016 pela Editora Seguinte (Companhia das Letras), em que trechos do livro são contados através do diário de Maria Rosa, a mãe de Clara (a bailarina fantasma), além de conter também trechos com cartas ou bilhetes, de Gabriel, de Maria Rosa ou da própria Clara.

Já adulta, realizou seus primeiros estudos na área de Comunicação Social (bacharelado) com Habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal do Ceará (2002). Dois anos mais tarde, enveredou para a Literatura, área de seu apreço desde a infância, ao cursar o Mestrado em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Ceará (2004). Em seguida, tornou-se Doutora em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense (2010), tendo como cerne da produção de sua tese o romance *A cabeça do santo*, considerado pela autora o maior projeto de sua carreira.

Socorro Acioli é uma escritora versátil e enérgica, conhecida nacional e internacionalmente, com uma produção intensa que envolve livros infantis, juvenis, ensaios biográficos – *Frei Tito* (2001) e *Rachel de Queiroz* (2003) –, ensaios sobre literatura – *Aula de leitura com Monteiro Lobato* (2012) –, publicação de edições estrangeiras, adaptações e traduções de obras. Em meio a essa produção de quase vinte anos, levando em consideração a data em que a escritora começa a publicar intensamente, houve o reconhecimento através de prêmios: Melhor obra inédita de Literatura Infantil pela Secretaria de Cultura do Estado do Ceará – SEDUC (2005), Selo Altamente Recomendável – FNLIJ (2006, 2007 e 2008), Prêmio Jabuti, o primeiro lugar na categoria literatura infantil (2013) e Prêmio Ceará de Cinema e Vídeo pela Secretaria de Cultura do Estado do Ceará – SEDUC (2010).

Além disso, a escritora ministrou minicursos de escrita no Espaço de Cultura e Arte O Povo em 2016 e ministrou também o Ateliê de Escrita Criativa na Livraria Cultura em 2017.

A escritora solidifica sua produção literária sobre a área infantil, que teve sua estreia com *O pipoqueiro João*, em 1984, seguindo uma recorrência

quase anual de publicações a partir de 2004, com as obras: *Bia que tanto lia* (2004), *É pra ler ou pra comer?* (2005), *A casa dos Benjamins* (2005), *O peixinho de Pedra* (2006), *O anjo do lago* (2006), *O mistério da professora Julieta* (2008), *Tempo de Caju* (2008), *A Rendeira Borracheira* (2009), *A quarta-feira de Jonas* (2010), *Tempo de Caju* (2010), segunda edição, *O moleque de recados* (2012), *Ela tem os olhos de céu* (2012), *Plantou Palavra, Colheu Poesia* (2014) e *Emília: a biografia não autorizada da Marquesa de Rabicó* (2014).

Na área juvenil, publicou: *Vende-se uma família* (2007), *A Bailarina Fantasma* (2010), *Inventário de Segredos* (2010) e republica *A Bailarina Fantasma* (2015), pela Editora Seguinte, Companhia das Letras. Mas é seu romance *A cabeça do santo* (2014) que lhe traz o sucesso internacional com as publicações: *The head of the Saint* (2014), pela *Hot Key Books, London, UK*, *The head of the Saint* (2015), pela *Dellacorte Press, USA* e *Sainte Caboche* (2017), pela *Editions Belleville, Paris, France*.

Recentemente, a *São Paulo Review* publica a notícia intitulada “50 livros para você entender a ‘literatura contemporânea brasileira’”. Nessa notícia, *A cabeça do santo*, de Socorro Acioli é o oitavo livro da lista, junto de autores, como: Bartolomeu Campos de Queirós, Raduan Nassar, Cristovão Tezza, Silviano Santiago, Adélia Prado, João Gilberto Noll, Milton Hatoum e Lygia Bojunga.

A ideia do livro surge a propósito da oficina de roteiros *Como contar um conto*, ministrada pelo escritor Gabriel García Márquez (Prêmio Nobel de Literatura de 1982), na *Escuela de Cine y TV de San Antonio de Los Baños*, em Cuba. Após várias tentativas em vão de participar da oficina, que era apenas para convidados do escritor colombiano, Socorro Acioli soube através de uma professora que cuidava da oficina que na lista daquele ano (2006) só havia nove participantes, e que sempre o escritor ministrava a oficina com dez. No entanto, a professora orientou que não poderia simplesmente colocar o nome da escritora cearense. A orientação foi que Socorro escrevesse a *sinopse* da história que ela desejava contar, juntamente de uma pequena biografia. Para sua própria surpresa e alegria, ela foi a única brasileira selecionada para a oficina.

Dentre infindas possibilidades de ideias, a escritora optou por buscar uma fonte realista: uma notícia de jornal sobre a história da cabeça de

Santo Antônio que permanece abandonada na cidade de Caridade, há 25 anos. Através de uma narrativa inspirada em fatos históricos, a autora traz à baila elementos religiosos que ajudarão a compor essa ficção com viés fantástico no sertão nordestino. Na obra, o realismo mágico é influência clara da literatura hispano-americana.

A cabeça do santo: uma linha tênue entre a realidade e a ficção

No romance, Samuel, o protagonista, vem caminhando a pé por dezesseis dias, quase moribundo, à procura do pai para cumprir a promessa que fez à mãe Mariinha, antes de morrer. No caminho, depara-se com alguns romeiros que se compadecem com seu estado de calamidade. A ironia é construída pelo fato de Samuel assemelhar-se aos peregrinos, quando, na verdade, ele considera-se ateu e deseja ardentemente matar o pai por ter abandonado sua mãe.

Ao chegar à cidade, abriga-se em uma cabeça gigante de Santo Antônio, a qual ele pensa ser uma caverna. Essa cabeça já havia funcionado de banheiro público e motel. Ela é considerada um espaço execrado por todos, pois, historicamente, possui a fama de condenar a cidade ao desrespeito religioso, já que o corpo de Santo Antônio está no alto do morro, mas sua cabeça abandonada no chão à mercê de vagabundos e forasteiros. A partir de então, Samuel passou a residir nela. Mas é dentro da cabeça que o elemento fantástico aparece, quando o personagem passa a ouvir as orações de mulheres que desejam casar.

Assim, buscaremos neste artigo perceber o “entrecruzamento da história e da ficção”, de acordo com o pensamento do filósofo francês Paul Ricoeur em *Tempo e narrativa*, tomo III, (RICOEUR, 2010, p. 310), no romance *A cabeça do santo*, de Socorro Acioli. Nessa relação entre história e ficção, analisaremos os conceitos de “representância do passado histórico” e a construção do “mundo fictício do texto”, de modo que seja possível observar a transferência desse mundo para o “mundo do leitor”.

De acordo com Paul Ricoeur:

Por entrecruzamento entre história e ficção, entendemos a estrutura fundamental, tanto ontológica como epistemológica, em virtude da qual a história e a ficção só concretizam

suas respectivas intencionalidades tomando empréstimo a intencionalidade da outra. (RICOEUR, 2010, p. 311)

Como se pode perceber, esta *confluência* só pode ocorrer se e somente se houver uma *refiguração* mútua entre os procedimentos ligados à história e à ficção, respectivamente. Desse modo, vamos tomar conhecimento dos procedimentos que se unem aos conceitos apresentados concernente à análise da obra da escritora cearense.

Ficcionalização da história

O passado histórico representa a ambientação do romance que parte de um fato real para desenvolver o “mundo fictício do texto”. Esse espaço é a cidade de Candeia, que foi inspirada em Cococi (uma cidade do interior de Manaus com apenas sete habitantes) e em Caridade (uma cidade do interior, em que está localizada a cabeça de Santo Antônio até a atualidade).

Segundo Paul Ricoeur, a problemática não é a falta de simetria entre passado “real” e mundo “irreal”, a questão é mostrar de que maneira o imaginário se incorpora à perspectiva do *ter-sido*, sem enfraquecer sua perspectiva “realista”. Em síntese, não estamos nos referindo a um problema de verossimilhança, ou seja, até que ponto a ficção se aproxima da realidade, mas sim ao fato de que o caráter imaginativo seja usado em prol da reconstituição do passado histórico, sem prejudicar a perspectiva realista. Portanto, o imaginário insere-se no passado histórico devido ao fato de este não ser observável, portanto, é necessário o uso da memória para o resgate dele. Por sua vez, essa memória não é e nem pode ser completamente fiel. Sendo assim, as reminiscências transformadas até certo modo são responsáveis por incluir o imaginário na perspectiva realista do passado histórico.

Sabemos que na obra não é o imaginário que é usado em função da História, entretanto é o fato histórico da cabeça decapitada do Santo Antônio que serve como artifício para a composição do mundo ficcional. Eis a descrição da cabeça:

Quando se virou para observar o lugar onde estava, com a ajuda da pouca luz do sol encoberto, Samuel percebeu que

a gruta onde passou a noite era, na verdade, uma cabeça gigante, oca e assustadora. Uma cabeça de santo. Mesmo coberta de plantas, via-se que o nariz era grotesco, dois buracos enormes, boca pra cima, lábios grossos, fechados, olhos esbugalhados, expressão séria. O globo ocular era o mais assustador: um par de bolas de concreto presas por fios de aço nos olhos vazados. Não era uma cabeça maciça, mas feita de peças simétricas e numeradas com tinta branca. (ACIOLI, 2014, p. 32-33)

A descrição realizada é muito semelhante à imagem da cabeça real, em Caridade. Nesse caso, mesmo que a História no processo de construção do romance esteja a serviço da ficção, há um entrecruzamento de ambos que não pode ser desconsiderado.

Outro conceito que surge por meio dessa discussão é *feito-signo*, que segundo Paul Ricoeur, também viabiliza que o imaginário se interponha na noção de passado histórico, a partir do momento em que uma “[...] coisa presente vale por uma coisa passada.” (Idem, p. 315) Isto é, um objeto do presente possibilita o resgate da memória de fatos anteriormente ocorridos. Dessa maneira, no romance, a cabeça de Santo Antônio funciona como um vestígio para o resgate de um passado histórico da cidade de Caridade. Na obra ficcional, o narrador onisciente justifica historicamente a razão para que a cabeça esteja no chão da cidade, enquanto o corpo se encontra no alto do morro. Vejamos a seguinte citação:

Demorou para que ele conseguisse conter a fúria e fosse controlado pelo povo. O polido e educadíssimo engenheiro descabelou-se todo e queria bater no Meticuloso. Queria matar o homem e só depois ele conseguiu explicar por quê: a cabeça teria que ser montada no alto, já sobre o pescoço da estátua, com a ajuda de uma estrutura de andaimes que estava a caminho. Ele tinha quase certeza de que aquela cabeça, montada no chão, jamais poderia ser levada para o corpo do santo.

Sua suspeita foi confirmada por um técnico trazido do Rio de Janeiro para avaliar o caso. A prefeitura não tinha sequer o dinheiro para a passagem, mas o engenheiro pagou do próprio bolso. Era o preço de salvar a obra que o levaria à prosperidade ou ao fracasso.

Chamava-se Rubens e todos o tinham em alta conta por fazer parte da empresa responsável pela manutenção do Cristo Redentor no Rio de Janeiro. Sua opinião seria definitiva.

Depois de alguns dias de estudos, análises, cálculos e telefonemas, dr. Rubens deu o diagnóstico. Seria impossível levar a cabeça até o corpo. Guindaste nenhum no mundo teria capacidade para tanto peso. A única solução seria fazer uma cabeça nova.

Dr. Rubens foi embora e não conseguiu conter o riso ao ver de longe, o corpo sem cabeça no alto do morro.

– Quanta burrice.

O prefeito não tinha mais dinheiro para a confecção de outra cabeça, a dívida do município era absurda, as parcelas estavam atrasadas e não havia mais credores dispostos a emprestar um centavo que fosse a qualquer pessoa da cidade. A festa de inauguração foi cancelada. A notícia correu de boca em boca, porque o prefeito viajou para a capital e não teve coragem de encarar a população de Candeia. (ACIOLI, 2014, p. 112-113)

Neste excerto, encontramos uma justificativa baseada na História para um fato também histórico: o corpo degolado de Santo Antônio. De fato, pelo peso da cabeça, ela deveria ter sido montada junto do corpo, e não separadamente. Junto a essa informação real, porém, a escritora cearense decide preencher as lacunas dos fatos históricos com a presença do imaginário, atribuindo a culpa a um personagem da história, o Meticuloso, para também dar razões para o seu desaparecimento na história. Depois do erro de construção, ele desaparece, sendo responsável pela desgraça da cidade. Esta citação esclarece a respeito do processo de conformação da desgraça:

O povo que sobrou em Candeia ainda nutria ódio pelo sangue traidor, que não teve forças sequer de evitar que a própria cabeça permanecesse caída no chão, longe do corpo, como um decapitado qualquer. Doía especialmente em quem estava lá no dia da chegada do engenheiro. Se santo Antônio era tão poderoso, por que não tornara possível o impossível: Por que permitira que coisas avançassem até a conformação da desgraça. (Idem, p. 61)

Tal desgraça se deu pelo desrespeito de permanecer com um santo degolado, como um indigente qualquer, sem falar que o crânio oco do santo acabou se tornando espaço para ladrões, vagabundo e forasteiros, como era o caso de Samuel.

No processo de “ficcionalização da história”, o vestígio funciona como resgate do passado histórico quando se consegue, de semelhante modo, resgatar o contexto histórico que permeia o vestígio, que também pode ser um objeto ou uma relíquia. É o que nos explicita Paul Ricoeur:

O caráter imaginário das atividades que medeiam e esquematizam o vestígio se comprova no quadro do pensamento que acompanha a interpretação de um resto, de um fóssil, de uma ruína, de uma peça de museu, de um monumento: só se lhes atribui valor de vestígio, ou seja, de efeito-signo, figurando o contexto de vida, o ambiente social e cultural, em suma, conforme a observação de Heidegger mencionada acima, *o mundo* que, hoje, *falta*, por assim dizer, em torno da relíquia. (Ricoeur, 2010, p. 315-316)

No livro, é construída toda uma contextualização em torno do objeto, da cabeça de Santo Antônio, que poderia ser vista como um vestígio histórico. No entanto, essa contextualização não é construída tendo como base apenas a História. Em contrapartida, a narrativa dá vazão ao aspecto ficcional com a construção de personagens irreais, da própria cidade fictícia conhecida como Candeia e das orações das mulheres que Samuel escuta. Apesar da coerência interna da narrativa, não é dada uma explicação plausível para esta questão, enaltecendo o teor fantástico da obra.

A historicização da ficção

As narrativas ficcionais se valem de narradores para contar suas histórias, seja um narrador homodiegético (narrador-personagem), seja um narrador heterodiegético (narrador onisciente). Assim sendo, de acordo com Paul Ricoeur, o ato de narrar é sempre uma ação no passado. Logo, os tempos verbais na história funcionam como conectores, não para simplesmente marcarem o passado, o presente ou o futuro, mas sim para demarcar que o que está sendo contado é uma narrativa ficcional.

A respeito da ligação entre história e ficção, Paul Ricoeur adverte:

Caso essa hipótese proceda, pode-se dizer que a ficção é quase histórica, tanto quanto a história é quase fictícia. A história é quase fictícia sempre que a quase presença dos acontecimentos colocados “diante dos olhos” do leitor por

uma narrativa animada suprir, por sua intuitividade e sua vivacidade, o caráter elusivo da preteridade do passado, que os paradoxos da representância ilustram. A narrativa de ficção é quase histórica na medida em que os acontecimentos irrealis que ela relata são fatos passados para a voz narrativa que se dirige ao leitor; é por isso que se parecem com acontecimentos passados e que a ficção se parece com a história. (RICOEUR, 2010, p. 325)

A semelhança entre ficção e história se dá pelo ato de narrar, em que ambas se inserem. Essa narração, tanto faz ser fidedigna ou não, é realizada sempre no passado. Do mesmo jeito ocorre, em *A cabeça do santo*, quando no primeiro capítulo intitulado de “Caminho”, o narrador apresenta uma descrição de Samuel em sua jornada em direção à Candeia: “Ele não tinha mais sapatos e seus pés, àquela altura, já eram outra coisa: um par de bichos disformes. Dois animais dentados e imundos.” (ACIOLI, 2014, p. 11)

Essa narrativa irreal que é contada num passado, e por isso se aproxima da História, ligando ambos os conceitos, remete à noção apresentada por Aristóteles, em *A poética clássica* (1981), um dos primeiros tratados estéticos que existiram. No livro, Aristóteles afirma que:

Não é um metrificar ou não que diferem o historiador e o poeta: a obra de Heródoto podia ser metrificada; não seria menos uma história com o metro do que sem ele; a diferença está em que um narra acontecimentos e o outro, fatos quais podiam acontecer. (ARISTÓTELES, 2014, p. 28)

Quanto a isso, Paul Ricoeur atribui ao conceito de verossimilhança de Aristóteles a capacidade de abarcar tanto as potencialidades do passado “real” como as possibilidades “irrealis” da pura ficção.

Almejamos que através da breve análise da obra, tenhamos contribuído para o conhecimento do leitor acerca da obra da escritora cearense Socorro Acioli. Mais que isso: que este artigo possa impulsionar novas pesquisas sobre os processos ficcional e histórico, que podem perpassar a produção de um livro.

Considerações finais

Finalizamos este estudo, destacando os pontos que tratam da relação entre história e ficção, os quais são exemplificados pelo romance *A cabeça do santo*, de Socorro Acioli. Nele, pudemos perceber que a história está em função da ficção, isto é, o mundo “real” existe como gatilho para a construção do mundo “irreal”, ou melhor, “o mundo do texto”, consoante Paul Ricoeur.

Ambas, ficção e história, podem ser vistas de modo comparativo, unidas pelo ato de narrar, e ainda, pela noção de passado que as une. No livro, *Oficina de escritores* (2008), de Stephen Koch, o autor também aproxima a ficção da não-ficção:

Nenhuma coleção de fatos em estado bruto jamais contou, por si só, história alguma. Toda história, seja de ficção, seja de não-ficção, é minerada entre os fatos para depois ser modelada a partir deles. Além disso, nenhuma história, seja de ficção, seja de não-ficção, existe realmente até que seja contada. Essa invenção, em ambos os casos, é uma busca que só o escritor pode empreender. (KOCH, 2016, p. 180)

No trecho do livro, Stephen Koch ressalta que a narração é inerente tanto para à narrativa ficcional quanto à narrativa histórica, em consonância com as ideias de Paul Ricoeur.

Enfim, mesmo com o reconhecimento literário que a escritora possui, poucos trabalhos acadêmicos foram desenvolvidos tendo como base sua obra, sobretudo, *A cabeça do santo*, que é considerado um livro para o público adulto, já que a grande maioria de suas obras é destinada ao público infantil e juvenil. Acreditamos que este artigo possa servir de bibliografia para a pesquisa acerca da escritora cearense.

Referências

ACIOLI, Socorro. **A cabeça do santo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2014.

KOCH, Stephen. **Oficina de escritores**: um manual para a arte de ficção. Trad. Marcelo Dias Almada. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Trad. de Claudia Berliner São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. 3v

Sites

<http://socorroacioli.wordpress.com> (Acesso em 13/03/2017)

<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/03/1429246-critica-a-cabe-ca-do-santo-tenta-mas-nao-alcanca-genero-fantastico.shtml> (Acesso em 20/03/2017)

<http://móbile.opovo.com.br/jornal/colunas/socorroacioli/2017/04/para-escrever-precisamos-uns-dos-outros.html> (Acesso em 11/04/2017)

PARTE II
PÁGINAS AVULSAS

WILLIAM
1814-1882

NÓS

Quando as minhas mãos percorrerem o caminho do teu corpo
E o teu corpo mergulhar no meu
Nossa pele chorará gloriosamente
Deixando escorrer as lágrimas no anseio pela edificação de nossas almas.
Seus lábios serão a ponte que me levará ao paraíso
Seu sorriso será o sinal da chegada ao Olimpo
Suas mãos farão com que o meu delírio não seja irreal
Seu coração pulsará na ânsia de encontrar o meu
E nossos corpos se fundirão numa mesma escultura.
Seremos nós em um, que não sou eu e nem é você...
Somos agentes, somos nós.

Mary Nascimento da Silva Leitão

HAICAIS

I

Palavras perdidas
Procuram abrigo
Na pena do poeta

II

Na madrugada fria
O café esquentava
Um verso delicado.

Marilde Alves da Silva

EMBRIAGUEZ

Mais um pouco de poesia!
Encha o copo e deixe transbordar.
Poesia sem limites nem amarras,
É como luz a cortar a escuridão.
A voz quebrando o silêncio:
Prece ou maldição.
Venha! Beba desse copo!
Embriague-se de toda poesia que há em ti.

E na manhã do novo dia,
Deixa o mundo girar de sons e cores.
Que ressaca de poesia é criação!

Marilde Alves da Silva

FASCINAÇÃO

Somente de êxtase
se reveste esse olhar faminto
do pôr do sol
que traça as linhas simétricas
da tua boca-desejo...
E a razão ébria de sensações
tropeça a cada instante
na força atrativa
do querer.

Marilde Alves da Silva

WILLIAM
1814-1882

QUEBRA-CABEÇA

Por mais que não gostasse, Lorena estava acostumada a atrair os olhares alheios, seja pela beleza em que ela não acreditava, seja pelo estranho hábito de nunca se fitar no espelho. Os amigos antigos não insistiam mais no assunto, mas havia sempre um ou outro novato a se espantar com sua decisão inusitada e a enchê-la de perguntas.

O verdadeiro motivo guardava Lorena só para ela. Era filha única. Seus pais, Grace e Ronald, estavam casados há cinco anos e não tardou por parte do esposo a cobrança de um filho. Grace tinha pavor à ideia de ser mãe. Era muito vaidosa e não queria dar à luz um monstrinho que destruísse aos poucos, ao longo de nove meses, seu corpo esbelto e firme. Tratou de simular uma esterilidade. Seus planos frustraram-se quando Ronald ameaçou se separar de Grace em busca de uma mulher saudável que pudesse lhe dar herdeiros. Ela, então, cedeu à pressão, dispondo-se a ter somente um filho. Desejava que fosse um menino para não competir com ela em beleza e graça. Para sua raiva, no sexto mês, descobriu que estava grávida de uma menina.

O ciúme veio ainda na barriga. Era insuportável ver a atenção que Ronald dava à filha. Ainda por cima ter de suportar ele alisando sua barriga enorme que esticava feito um balão. Não suportava mais se olhar no espelho naquele estado, feito uma porca roliça prenhe de um filhotinho indesejado.

Bastou Lorena nascer para ser ainda mais desprezada pela mãe. Grace teve depressão pós-parto. Ninguém nunca descobriu se era fingimento ou não, como a suposta esterilidade. Entretanto, a repulsa da mãe pela filha era tão grande que não foi difícil de acreditar.

A filha cresceu com os cuidados do pai e dos empregados. A mãe estava por perto, no entanto. Mesmo pequena, a menina sentia que a mãe não gostava dela. A intuição se constatou quando a menina completou doze anos, o início da puberdade. Para Grace, era diretamente proporcional, quanto mais bela a filha ficava, mais ela própria envelhecia. Doente, a mãe precisava que a menina sentisse a dor que ela enfrentava sempre

que alguém fazia um elogio para a filha. Passou a repetir infinitas vezes sobre sua feiúra, quando não havia ninguém por perto. Encheu o quarto da menina de espelhos e fazia uma visita matinal no recôndito da garota para mostrar-lhe o quanto ela era uma criatura abominável. Falava de cada parte sua. Do cabelo ressecado, do nariz torto, do rosto assimétrico, dos lábios finos demais, dos olhos cor de mel tristes, do corpo magro.

Quando Lorena completou dezesseis anos, os pais faleceram em um acidente de carro. Ela, como filha única, não teve de brigar na justiça com vários irmãos pela herança. A primeira medida que tomou foi destruir todos os espelhos da casa, sobretudo, os do seu quarto. Desde então, nunca mais se olhou no espelho.

Foi em uma exposição de arte, que Lorena conheceu Felipe. Ele veio junto com seus amigos; era fotógrafo. Apesar de saber da fama de Lorena, não demonstrou sequer a mínima curiosidade. Ela ficou esperando a qualquer momento o interrogatório que não veio. Pelo contrário, Felipe fez questão de se manter distante o suficiente para causar estranhamento nela. Ele era calado. Estava de calça jeans e camiseta, com uma máquina fotográfica pendurada no pescoço. Só tinha olhos para os quadros e as esculturas.

Entraram os dois sozinhos em uma sala branca à direita, afastando-se do grupo. Era uma exposição de mosaicos. O rosto de Felipe resplandeceu junto dos pequenos pedaços de azulejos, que brilhavam vez ou outra com a menor mudança de luz. Não conteve os gestos, nem se importou de perder o semblante impassível e observador. Lorena seguia-o, guardando uma pequena distância do rapaz. Ele posicionou-se em frente a uma escultura redonda colorida, enquadrando o objeto e fotografou-o. Ela aproximou-se dele aos poucos, quando percebeu que ele contemplava um espelho. Recuou de imediato. Teve ímpeto de dar as costas e sair da sala. No entanto, o comentário furtivo de Felipe despertou a curiosidade de Lorena.

– A beleza está nas partes... Consegue perceber?

– O que quer dizer com *as partes*? – ela perguntou intrigada, mas ainda com um certo desconforto na voz.

- A beleza do mosaico está nas partes. Se pegássemos uma parede cheia de azulejos azuis, por exemplo, ela seria uma mera parede em sua completude. Mas os artistas pegam os pedacinhos, os restos de azulejos, alguns até mesmo quebrados, prontos para ir para o lixo, e formam outra coisa, já não são mais meros azulejos. É obra de arte. Quanta beleza! – Felipe falava olhando para os objetos que refletiam, às vezes, as cores nos seus olhos.

Ela emudeceu diante dos comentários de Felipe e daquela beleza fragmentada. Continuaram a exposição. Ele falando, ela ouvindo.

- O mesmo pode ocorrer com a fotografia. É possível dissociar as partes do todo, formar outra imagem, outra pessoa. Heterônimos. Nunca pensou nisso? – mas as perguntas que ele fazia eram retóricas, fruto de um raciocínio estritamente calculado para conseguir o que se deseja, e arrematou a fala dizendo – É possível fotografar as distintas partes a fim de fragmentar o todo para desconstruir a imagem...

Felipe falava de mosaicos ou dela?, perguntava-se Lorena. Entretanto, aquela voz morna e convidativa de Felipe instigava cada vez mais sua curiosidade.

- Você pode testar, se quiser. E, antes que diga qualquer coisa, ver sua imagem, ou partes dela, não é o mesmo que se olhar no espelho. O espelho costuma deformar a pessoa, torná-la assimétrica, revelar o que há de pior em você, acredite em mim. A fotografia é diferente. Ela captura o detalhe, as pequenas belezas ocultas. Depois poderemos compor um mosaico.

O silêncio predominou entre eles. Ela pensativa, inquieta. Ele impassível, seguro do que queria, não tinha pressa. Por fim, ela disse:

- Quando podemos fazer?

- Agora mesmo. Meu estúdio é aqui perto.

O silêncio dos dois foi quebrado quando Felipe colocou uma música lenta no estúdio. Sentiu uma melancolia leve, lembrou-se da mãe. Livrou-se rapidamente dos pensamentos quando ele soltou seus cabelos e sussurrou em seu ouvido:

– Relaxe...

Ele fotografou cada parte sua, começando pelas que ela tinha uma maior empatia para deixá-las mais à vontade. Depois, passou a fotografar as partes que mais a inquietavam. Era fácil perceber pelos gestos de Lorena. Curvava-se ou escondia-se com o próprio corpo, quando estava incomodada. Porém, ela já se sentia tão plenamente relaxada que nem notou o aumento do fluxo de luz no estúdio. Ela só pensava na fragmentação da imagem, no abandono da completude, no ato libertador que cometia naquele momento. Ela não era mais a Lorena, era outra coisa, um mosaico.

No fim do ensaio, ele mostrou a ela todas as fotos: vis-à-vis. Antes de ir, ele entregou-lhe um arquivo com todas as fotos. Despediram-se silenciosamente. Ela lançou-lhe um último olhar, ainda na porta, e foi embora. Sozinho, ele jogou-se na cama com a câmera fotográfica na mão. As fotos ainda estavam lá. Passou uma a uma, imaginando-as quando, após reveladas e ampliadas, poderia montar o quebra-cabeça.

Vanessa Paulino Venancio Passos

OLHO DE GATO

Não havia nenhuma casa de avô ou avó, nenhuma casa aconchegante para onde se pode ir quando chegam as férias. Nenhuma sala grande onde se divertir correndo e pulando do sofá florido para a poltrona, sem se importar com TV antiga ligada num canal infantil. Nenhum quintal com vários pés de planta e um pedaço de terra regada onde se pode mexer e cavar e achar algumas vidas miúdas que fazem cócegas quando rastejam sobre o braço. Nenhuma cozinha cheirosa para onde se vai correndo e suado quando a fome aperta.

- Vó, tô com fome. Hum! Tá gostoso, ó, vó!

Não, não havia dedo sujo metido no creme de chocolate e lambido com tanto gosto. O menino seria repreendido pela avó, mas não havia quem reclamasse. Nenhum cabelo grisalho. Nenhuma mão experiente que, depois de dar a palmada, puxasse para um bom abraço o menino suado e sujo de terra. Os indispensáveis conselhos e ensinamentos do avô colhidos em frases tão incompreensíveis quanto impactantes. Assim, no momento de sossego um terremoto: “quando você crescer, menino, precisa ter crescido”. Não tinha como esquecer aquela frase; ela não podia ser lembrada. Não havia frase.

A sentença mais complexa que existia era antecipada por um “vixe!” O que vinha depois não importava. A confusão de vozes e gritos em meio à praça, fosse por comemoração ou conflito, era o suficiente para se entenderem e voltarem, logo depois, à concentração exigida pela situação. Não podia errar mais nenhuma vez, tinha de recuperar as bilas perdidas. A garrafa pet de um litro estava secando rápido como uma ampulheta, que mostra a quem a pertence – numa descida implacável – o tempo que sobra para a derrocada final. Assim descia o nível de bilas na garrafa de plástico, que então tinha apenas um quinto de seu espaço ocupado pelas bolinhas de gude.

O menino segurava um olho de gato que guardava para momentos decisivos. Tinha o beijado para dar ainda mais sorte e fixara-se na posição curvada de arremesso, os pés descalços fincando todo o corpo no solo irregular de concreto. Pena que o que ele mirava não era um cocão marrom – seria bem mais fácil de acertar – mas só uma bila ordinária. Uma bila

ordinária que afrontava o seu bonito olho de gato. Não fosse o chão cheio de buracos...

Os outros meninos o atiçavam, falavam para ele jogar logo aquele troço. Já demorava demais e eles queriam ter de novo a sua vez de jogar. O dono da bila ordinária é que se mantinha no controle das emoções. Em pé e mudo, ora olhava para sua propriedade, ora observava para o menino, não se sabe se respeitando o turno do outro ou o amaldiçoando para que errasse.

O menino moveu o braço pra lá e pra cá num movimento de pêndulo e soltou a bolinha de vidro: ela voou, formando uma parábola rasa, assim cautelosa, como um gato – os olhos atentos – quando pula do sofá para apanhar um rato na sala da casa da vovó. Comparação infeliz. Não existia sala nenhuma, muito menos um gato, só o olho de gato, que não acertou o alvo.

- Vixe! – gritou um dos que esperavam. E todos se desfizeram em vaias e risadas. Nenhum sabia exatamente o motivo de tanto alvoroço, e nem importava a quem dirigir os gritos agudos de menino malino. Entre si, atiravam para todos os lados, numa ofensa mútua e desinteressada, que dispensa qualquer pedido de desculpas.

Por um momento, as bilas foram esquecidas lá no chão. A bila do menino, com sua pupila vertical e colorida, não tinha parado muito longe depois do arremesso. Apesar do nome que tinha, ela não podia ver, não sabia onde estava seu dono, que a beijara, não viu a outra bila vindo e bicando-a em cheio.

Paulo Henrique Passos

O LUAR

A noite chega e ela fica a pensar nele, na viagem, na longa viagem... será que voltará, ou será mais uma ilusão... sim, mais uma.

Levantou-se, estava com insônia, e uma grande vontade de caminhar. Observou se mais alguém estava acordado, não estava a fim de conversar, queria apenas sair andando sem rumo, a olhar a lua e pensar... ou sonhar? Queria pensar, pois não era mais uma garotinha para ficar suspirando por sonhos. A realidade era bem crua, muito diferente dos contos de fada.

Andou pelo corredor, tudo calmo, nenhum barulho de televisor ligado na sala, todos estavam dormindo em seus quartos, assim ela pensava. Ou mais alguém estaria igual a ela, a vagar no meio da casa sem saber o que fazer, quase sem rumo?

Estava descalça, os pés muito brancos e finos pisavam a cerâmica fria, sentia um pouquinho de calafrio, por causa do piso ou por medo de sair? Continuou a andar, atravessou o longo corredor, foi para a entrada da casa. A chave, onde estava a bendita chave? Procurou, ah! Encontrou, estava debaixo do jarro de flores vermelhas. Fitou as flores, o vermelho, aquela cor sempre a fascinou, vermelho sangue, de paixão, de vida... também de morte... sangue a escorrer ... Pegou no trinco da porta cautelosamente para não fazer barulho, não estava com vontade de dar explicações, estava cansada disso, de tantas explicações, sua vida foi um relatório de explicações aos pais, mestres, parentes, vizinhos, aos mais velhos, enfim, a Deus e ao mundo. Cansou disso tudo, queria sumir, ir pra bem longe, mas teria coragem?

Abriu a porta e saiu. A noite estava linda, o luar a deixou em êxtase. Que noite, pensou ela, e ficaria melhor se ele estivesse aqui.

A praia não ficava longe da casa. Resolveu molhar os pés n'água salgada, a onda vinha deixar a espuma de champanhe em seus pés, lavando-os e deixando-os saborosos para uma noite de brinde de taças. Mas, por onde anda o parceiro das taças?

Sua longa camisola preta contrastava com seu corpo alvo. Havia um bom tempo que não tomava banho de sol, iria aproveitar aquelas férias para deixar o corpo diferente, marcado com a sensualidade do pequeníssimo biquíni.

A praia estava deserta, o vento cantava aos seus ouvidos, fechou os olhos para ouvir aquele assobio chamando-a. De repente deu uma vontade de abrir os braços e deixar que o tecido brincasse com seu corpo, ora dançava ora colava naquele corpo delgado, de cintura fina, quadris largos e seios roliços. O vento a convidava para dançar e assim o fez, ao som do mar ela bailou. Era uma bela imagem, ela dançando com a veste preta transparente esvoaçante que às vezes colava em seu corpo. As suas longas madeixas pretas entrelaçando-se com o sopro da brisa batia naquela pele clara como leite.

Parou e olhou o mar, respirou profundo aquele ar puro, sem a poluição das capitais. Depois olhou para o céu, que belas estrelas, um lindo pisca-pisca e fitou a lua. E pensou: se eu fosse uma poetisa iria te deixar mais bela ainda.

Sentou-se e olhou para as vagas indo e vindo, em um lindo balanço. Deitou-se e fechou os olhos, assim seu pensamento viajou e o encontrou, lá estava ele, perdido no tempo à espera.

Há quanto tempo ela esperava por este momento, por este encontro. Foram tantos desencontros em suas vidas que cada um seguiu seu rumo, sua história pessoal. Ambos foram envolver suas vidas com outras vidas, mas nunca deixaram de se amar.

Amor esquisito, eles não tinham coragem de se entregar um ao outro. O olhar que cada um fitava no outro dizia muito, contudo eles não concretizavam seus desejos, não tinham forças para dizer o verdadeiro sentimento que nutriam um pelo outro. O tempo passou e eles se afastaram, mas o amor continuou. Ah! O tempo... será que o vento une o tempo? Como explicar esse amor? Como entender um amor que não houve um toque, um beijo, uma carícia? À noite eles se encontravam em pensamentos e assim se entregavam mutuamente, totalmente aos seus desejos.

Quando se olhavam, seus corpos ficavam febris. Ambos nervosos, mas com medo de tomarem uma atitude. O medo, este atrapalha na hora de uma decisão ou ajuda na hora da fuga. Ou ele acovarda para decidir ou ele encoraja para fugir. Eles fugiram um do outro. O tempo passou, porém não destruiu o sentimento que um nutria pelo outro. Ao se encontrarem, não fugiram.

Ele a aguardava para a viagem e ela não mais acordou.

Gildênia Moura

O PEDINTE QUE RECITAVA SHAKESPEARE

“Quem me rouba a honra priva-me daquilo que o enriquece e faz-me verdadeiramente pobre.” disse, solenemente, enquanto segurava minha bolsa junto a si, e perguntou se eu conhecia o autor daquela sentença. Eu estava muda, olhando a retina escura verde-dilatada com surpresa, como se tivesse encontrado um novo buraco na calçada enquanto se anda tranquila, para o qual se olha a profundidade com espanto e cautela. “É Shakespeare!”, ele completou.

O Bar do Avião não era atrativo ou simpático, não tinha nem mesmo a familiaridade afetiva com a qual algumas espeluncas conseguem se tornar cativantes, como o Ferro Velho do Benfica. Mesmo que as redondezas do Dragão do Mar tenham se tornado o quadro mais evidente do quão decadente Fortaleza consegue ser, ainda não havia me acontecido de um estranho subitamente sentar-se à minha mesa, tampouco qualquer um que recitasse Shakespeare. Dada a situação da cidade, sem dúvidas que havia ladrões de todos os tipos e para todos os gostos literários, mas aqueles versos eram uma introdução para esclarecer-me de que não era ladrão, uma característica que ele viria a reforçar ao explicar detalhadamente as circunstâncias que o traziam àquele ponto. Não estava convencida, no entanto dei-lhe ouvidos, pois mesmo que realmente o fosse, não era um sujeito comum que te aborda todo dia.

- Há três dias que eu sinto fome, é que faz três dias que eu larguei da pedra. Estou indo à Messejana, espaiar, entende? Mas antes eu quero jantar, você pode ajudar-me?

Aquela era a deixa para retomar a posse de minha bolsa, que estava estupidamente amparada na cadeira ao lado quando ele chegou. Tiro da bolsa o que há: livro, agenda, estojo de lápis... Vasculho a carteira e me desculpo justificando a falta de dinheiro trocado.

- Vinte reais servem, moça.

Por fim entrego a cédula, ele guarda no bolso sem reação, permanece sentado com os olhos pairando sobre a mesa de pintura azul já desgastada e aponta para o livro que tirei da bolsa.

- O que está lendo?

Era um Lima Barreto cuja edição novíssima e espessa estava envolvida num plástico que eu insistia em manter. Com as mãos barrentas, tomou o exemplar, folheou as páginas e perguntou se poderia levar consigo, queria ler algo na reabilitação. Eu disse que não podia, ele questionou o motivo, “Ainda não li esse livro”, falei baixinho e nisso respondeu “Nem eu”. Então assenti, ele tomou o Lima Barreto com mais excitação que ao dinheiro, com mais cerimônia que ao recitar Shakespeare, com mais ironia que os dedos que brincaram na superfície marrom da bolsa de couro italiano e desapareceu em direção à Ponte dos Ingleses.

Lia Leite

Embriagada... Eu quero desabafar!

Tragicomédia inspirada na obra de Clarice Lispector e nas canções de Núbia Lafayette

Texto, concepção, direção, atuação, iluminação, sonoplastia, figurino, maquiagem e produção executiva: Wellington Rodrigues

Realização: Cia. Teatral Moreira Campos

Sinopse

O espetáculo **Embriagada...eu quero desabafar!** é um texto inspirado na obra de Clarice Lispector (*Laços de Família*, *A Hora da Estrela*, *A Paixão Segundo G. H.*) e nas canções da grande compositora e interprete da música brasileira, Núbia Lafayette. A peça relata a vida cômica e trágica de Dolores, uma mulher Nordestina, feia, datilógrafa, funcionária pública, semianalfabeta, casada há dez anos com um marido machista e ausente. Embriagada e em meios a devaneios, diante da situação em que se encontra - a beira de um ataque de nervos - ela resolve desabafar tudo aquilo que a sufocava, que estava preso na garganta. De forma sutil, cômica e quase trágica, Dolores conta suas angústias, decepções, sonhos, traições e sua “anti-vida” com seu marido “Amado”.

Trata-se de um texto simples e poético onde o teor da trama situa-se numa confluência de paradigmas que entretetece e destece, pondo o espectador numa espécie de tensão ilusória facilitada pela personagem Dolores em situações da vida diária, mas num intenso lirismo. As cenas nos colocam diante de um realismo-naturalismo e de um romantismo-simbolismo significativo, uma vez que, encontram-se veios recessivos que criam um entrelaçamento entre realidade e a “realidade adivinhada”, produzindo uma poética que lhe é própria.

A Montagem

Penetrar no universo clariceano e no universo feminino em si não é uma tarefa fácil. Fazer uma personagem feminina, ser sutil, sentir-se mulher, casada, solitária, angustiada, repleta de conflitos, sonhos fracassados, sendo homem, também não é uma coisa que se faz da noite para o dia. Mas esse foi um desafio a percorrer. As palavras poéticas de Clarice Lispector

e as canções inesquecíveis de Núbia Lafayette, conduziram-me ao sublime da construção de um texto que pudesse ajustar num só conceito de poesia essas duas mulheres que mexeram com o mundo de muitas outras mulheres através de suas palavras ditas e/ou não ditas, apenas, sentidas/ouvidas.

O fato é que, demonstrar frustrações, desejos e vontades...embriagar-se nas dores de Dolores... mulher... mãe... sem fazer clichês, dentro de uma poética onde a palavra é um forte, a submissão é um forte, o sentimento é um forte, o monólogo interior é um forte, a presença da ausência é um forte, a vida a um (dois) é um forte, foi o que tornou esse espetáculo uma grande experiência particular enquanto ator, diretor, dramaturgicador e pesquisador, tanto do enigmático mundo literário, dramático, teatral, quanto do musical.

O texto situa-se numa confluência de paradigmas que entretece e destece, pondo o espectador numa espécie de tensão ilusória facilitada pela personagem Dolores em situações da vida diária, mas num intenso lirismo. As cenas nos colocam diante de um realismo-naturalismo e de um romantismo-simbolismo significante, uma vez que, encontram-se veios recessivos que criam um entrelaçamento entre realidade e a “realidade adivinhada”, produzindo uma poética que lhe é própria.

Coisas simples da vida como o achar de um velho vestido cor de vinho, um litro de vinho do porto na adega, a solidão e o vazio que habita o interior e o exterior de Dolores conduz o espectador e a personagem Dolores a uma verdadeira catarse das mulheres criadas por Clarice Lispector e do ser humano em real.

A construção do texto partiu da seguinte curiosidade: como seria a vida da personagem Macabéia (*A Hora da Estrela*) se ela tivesse casada com o grande amor da sua vida – Olímpico de Jesus?

Durante o processo de construção textual outras personagens femininas do mundo Clariceano habitou a vida da personagem Dolores. Além de Macabéia, somaram-se à Dolores personagens do romance *A Paixão Segundo G. H.* e *Laços de Família*.

Para completar a criação da personagem Dolores e dos momentos de angústia, vazio e solidão vivida pela mesma, as canções interpretadas por Núbia Lafayette tornaram-se elementos de extrema importância no corpo do texto e na atuação do ator. Músicas como Hino ao Amor, Lama,

Concerto para um verão, Devolvi, Casa e Comida, Fracasso, Mata-me Depressa preencheram de lirismo o texto, acena e a vida da personagem Dolores e dos espectadores que se deleitam com as ações da cena e da voz da cantora Núbia Lafayette.

Desafios foram lançados. Desafios múltiplos: uma produção sem dinheiro, estreia fora da capital cearense (estreamos em Guaramiranga – maio de 2009), monólogo, reassumindo um grupo que estava desativado há três anos e outros desafios.

Era preciso coragem. Como num ritual dionisíaco, Dolores, embriaga-se. Palavras repletas de sentimentos ecoam pelos quatro cantos do palco, como a forte batida de um coração alado. *Eu quero desabafar...!*

A Cia. Teatral Moreira Campos

A Cia. Teatral Moreira Campos foi fundada no ano de 1998, por alunos do Curso de Letras e do Curso de Arte Dramática da Universidade Federal do Ceará – Wellington Rodrigues, Kátia Meireles, Giovanni Marsallis e Vicente Jr. -, tendo, inicialmente, como principal objeto de pesquisa, obras da literatura brasileira e universal. Atualmente, sob a direção do ator e diretor Wellington Rodrigues, a companhia passou a explorar temas diversos, dentre eles, a musicalidade considerada “brega” em nosso país; obras de intenso valor cultural e emocional.

Ao longo de dezenove anos, vários atores e diretores da classe artística de Fortaleza passaram pelo grupo. A companhia participou de festivais locais, regionais e nacionais de teatro, sendo indicada a prêmios. Montou três esquetes e oito espetáculos: *A Morte e a Alta Costura* (1998-2001), *Odisséia I* (1999), *Odisséia II* (2000), *Relembranças* (2001), *Agosto* (2001-2002), *Os Sertões* (2002-2004), *A Casa* (2004-2005), *Embriagada... eu quero desabafar* (2009...); *Velha Moça* (2017 – em fase de produção; inspirada na música brega brasileira e na vida de mulheres prostitutas acima dos 45 anos de idade).

O nome do grupo é uma homenagem a um dos maiores contistas da literatura cearense, Moreira Campos, nascido na cidade de Senador Pompeu, em janeiro de 1914. Foi professor da Universidade Federal do Ceará, membro da Academia Cearense de Letras e integrante do grupo literário Clã. É autor, dentre outras obras, do livro de contos *Dizem que os cães vêem coisas*. Moreira Campos faleceu em Fortaleza, em maio de 1994.

Embriagada.... Eu quero desabafar!

Tragicomédia inspirada na obra de Clarice Lispector¹ e nas canções de Núbia Lafayette².

Texto, concepção, direção, atuação, iluminação, sonoplastia, figurino, maquiagem e produção executiva: Wellington Rodrigues³.

Execução de Sonoplastia e Iluminação: Gisleno Maia e Marcos

¹ Clarice Lispector nasceu em Tchetchelnik (1920), pequena cidade da Ucrânia, e chegou ao Brasil aos dois meses de idade, naturalizando-se brasileira posteriormente. Criou-se em Maceió e Recife, transferindo-se aos doze anos para o Rio de Janeiro, onde se formou em Direito. Trabalhou como Jornalista e destacou-se na carreira literária. Viveu muitos anos no exterior, em função do casamento com um diplomata brasileiro. Teve dois filhos e faleceu em dezembro de 1977, no Rio de Janeiro. Escreveu **romances**: *Perto do coração selvagem* (1943), *O lustre* (1946), *A cidade sitiada* (1949), *A maçã no escuro* (1961), *A paixão segundo G. H.* (1964), *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), *Água viva* (1973), *Um sopro de vida* (1978); **novelas**: *A hora da estrela* (1977); **contos** *Laços de família* (1960), *A legião estrangeira* (1964), *Felicidade clandestina* (1971), *Onde estivestes de noite?* (1974), *A via crucis do corpo* (1974), *O ovo e a galinha* (1977), *A bela e a fera* (1979); **literatura infantil**: *O mistério do coelho pensante* (1967), *A mulher que matou os peixes* (1968), *A vida íntima de Laura* (1974), *Quase de verdade* (1978), *Como nasceram as estrelas* (1987); **crônicas**: *Para não esquecer* (1978), *A descoberta do mundo* (1984); **poemas, correspondências, entrevistas**.

² Idenilde Araújo Alves da Costa, ficou conhecida na música brasileira pelo nome artístico de Núbia Lafayette, adaptado, em 1960, por sugestão do compositor Adelino Moreira. Foi este compositor que à gravadora RCA, com o apoio de Nelson Gonçalves, a lançou no mercado. Foi uma das maiores intérpretes e compositoras da música brasileira. Nasceu na cidade de Assu, Rio Grande do Norte, no dia 21 de janeiro de 1937. Dentre suas canções mais conhecidas, destacam-se os seguintes títulos: *Lama*, *Fracasso*, *Aliança com filete de prata*, *Casa e comida*, *Devolvi*, *Hino ao amor*, *Mata-me depressa* e *Amargura*. Uma das últimas aparições de Núbia Lafayette na TV brasileira foi na homenagem feita pelo apresentador Silvio Santos à cantora/interprete, no Programa “Rei Majestade”, exibido pelo SBT, em 2006/2007. Em 2007, veio a falecer, em Niterói, Rio de Janeiro, deixando-nos sua eterna poesia musical.

³ Wellington Rodrigues é formado em Letras, Especialista em Cultura Clássica, Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Ceará e Doutorando em literatura Comparada pela UFC. Também é formado pelo Curso de Arte Dramática da UFC. Ator, diretor, dramaturgo. Foi Professor do Curso de Teatro da Universidade Regional do Cariri – URCA – Ceará (2013-2015). Atualmente é Professor Substituto de Língua Portuguesa no Instituto Federal do Ceará. Fundador da Cia. Teatral Moreira Campos. Ao longo de dezenove anos no teatro como ator e produtor, fez 15 espetáculos. Foi indicado pelo Prêmio Balaio do Ceará nas seguintes categorias: Melhor Produção, Ator Revelação e Ator Coadjuvante. Participou como ator convidado de espetáculos montados pela Companhia Palmas Produções Artísticas, pelo Grupo Palcos Produções Artísticas e pelo grupo Bilu Bila de Teatro. Em dezembro de 2015 e janeiro de 2016, foi convidado pelo grupo de brincantes de teatro da cidade do Porto a participar do espetáculo “*Auto do Boi*”. Este trabalho foi apresentado na cidade do Porto, Coimbra, Lisboa, Aveiro (Portugal).

Aurélio (2009-2012); Júnior Paiva (2013-2015); Camila Torres e Roni Cavalcante (2016-2017).

Assistente de Produção: Anderson William e Juliana (2009-2012); Milena Rodrigues, Camila Torres e Verônica Rodrigues (2012-2017).

Realização: Cia. Teatral Moreira Campos⁴.

(Público entra. Ouve-se a seguinte música: **Fica Comigo Está Noite**, na voz de Núbia Lafayette. Abrem-se as cortinas. Música de abertura: **Foi Somente Uma vez**, na voz de Núbia Lafayette. Dolores encontra-se num canto da casa, só, sentada. Suspiros. Risos contidos. Ela admira a lua... Linda a brilhar no céu! Algo inusitado mudará essa simplicidade orgânica: um vestido que usara quando jovem num baile da cidade aonde morava e, um bom vinho do porto. Está segurando firmemente uma carta.)

Dolores: (Intensamente feliz) Ele me ama! Ele me ama! Depois de um ano...finalmente ele me escreveu. Ele me ama !!! (Lendo a carta) De Amando para Dolores, Com amor e carinho! Dolores, tu és a mulher da minha vida! Os teus olhos, a tua boca, o teu corpo... tudo em ti é sublime! Tu és a luz do meu viver!!! Tu és o sonho dos dias meus!! Os meus beijos sempre serão teus! Não importa o mundo, quero apenas te adorar! Jamais pude encontrar numa outra mulher uma beleza igual a tua. Tu és única em minha vida!!! Por isso, digo:

É tarde demais... / Sinto, mas tenho que dizer a verdade: / Eu te amo!

E jamais usarei a frase: / Já te esqueci! / Sinto cada vez mais que

Alimento um grande amor. / Não poderia dizer mais que / Você não significa nada.

⁴ O espetáculo “Embrigada...Eu Quero Desabafar!”, estreou no dia 01 de maio de 2009, no Teatro Rachel de Queiroz, em Guaramiranga. Depois da estreia, ficamos mais dois meses em cartaz na referida cidade. Em agosto do mesmo ano, começamos uma temporada de mais três no Teatro Sesc Emiliano Queiroz, em Fortaleza. De 2009 a 2017, já se foram mais de 100 (cem) apresentações. Já estivemos em cartaz com o espetáculo nas seguintes cidades: Guaramiranga, Fortaleza, Sobral, Acopiara, Crato, Crateús, Guaraciaba do Norte, Iguatu (CE); Goiânia (GO); São Luiz do Maranhão (MA); Teresina (PI); Salvador/Lauro de Freitas (BA); Macapá (AP); Rio de Janeiro (RJ). O espetáculo também já foi encenado nos seguintes festivais de teatro: Festival de Teatro Amador de Acopiara (FETAC – 2009); Festival Nacional de Teatro da Bahia (2012); Festival Nacional da Cia. Oops! de Teatro (2012 - GO); Festival Nacional de Monólogos da Cia. Palmas – Solos Brasileiros – (2016 - CE).

Sinto dentro de mim que / Nada foi em vão! / Tenho certeza que
Ainda te quero como sempre quis. / Estarei mentindo dizendo que / Não
te amo mais...⁵

Dolores: (Emocionada; grita) Ele me ama!!! Ele me ama!!! (**Música 1:
Hino ao Amor**).

Se o azul do céu escurecer / E a alegria na Terra fenecer
Não importa, querido / Viverei do nosso amor

Se tu és o sonho dos dias meus / Se os meus beijos sempre foram teus
Não importa, querido / O amargor das dores desta vida

Um punhado de estrelas no infinito irei buscar / E a teus pés esparramar
Não importa os amigos, risos, crenças e castigos / Quero apenas te adorar

Se o destino então nos separar / Se a distante morte te encontrar
Não importa, querido / Porque morrerei também

Um punhado de estrelas no infinito irei buscar / E a teus pés esparramar
Não importa os amigos, risos, crenças e castigos / Quero apenas te adorar

Quando enfim a vida terminar / E dos sonhos nada mais restar
Num milagre supremo / Deus fará no céu eu te encontrar⁶

Dolores: (Vagando solitária pela casa)

Virgem...

Virgem.... Nordestina...

Virgem... Nordestina... Datilógrafa...

⁵ Poema de origem duvidosa e complexa. Não sabemos exatamente quem o escreveu. Quem quiser saber mais sobre o assunto, ler o artigo de Betty Vidigal no seguinte site: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/veiculos_de_comunicacao/OES/OES0306103/0306103_15.PDF

⁶ Hino ao Amor: Letra de Edith Piaf, música de Marguerite Monnot, versão brasileira de Odair Marzano. Foi cantada por diversos intérpretes da música brasileira: Dalva de Oliveira, Maysa, Vanusa, Wilma Bentivegna, Altemar Dutra, Núbia Lafayette e outros.

Virgem... Nordestina... Datilógrafa... Funcionária Pública...

Virgem... Nordestina... Datilógrafa... Funcionária Pública... Adoro Coca – Cola...

Virgem... Nordestina... Datilógrafa... Funcionária Pública... Adoro Coca – Cola...!!! O

Direito de Amar, a minha Rádio-Novela do coração...

(Admira incansavelmente os quadros de Marilyn Monroe que tem espalhados pelos cantos da casa. Lembranças vêm à tona. Bate um momento de solidão e angústia. Dolores olha intensamente sua fisionomia cansada e amargurada no velho espelho da sala, contrapondo-se as fotos de Marilyn Monroe.)

Dolores: Como você é cruel... espelho!!! Nossa! Como o tempo passou...! O que houve comigo??? Tenho vergonha! Meu rosto... minha pele...! De manhã, bem cedo, era uma linda flor da mais fina brancura... suave ... tão bela...! Um encanto...! Ao meio-dia, era uma rosa amarela, tão brilhante quanto o sol que nos ilumina... a cor da beleza, dos encantos, dos sonhos... dá mais intensa juventude...! À tarde, era a mais linda rosa vermelha... a cor do amor, da sedução, da beleza intrigante que te envolvia... encantava a tudo e a todos!!! À noite... em meio a escuridão, tornastes uma flor murcha...seca por dentro...por fora... sem vida... sem cor...brilho...murcha! Às vezes me pergunto se ainda estou viva ou morta??? (Tristonha, olhando-se fixamente no espelho) Acho que sou uma morta viva!!! Seca... seca por dentro e por fora... Murcha...!

Dolores: (Mudando repentinamente de atitude...) mas nada disso importa ...! Veja, querido, o que encontrei ao arrumar a casa hoje... (exibindo o velho vestido cor de vinho em seu corpo). Você ainda lembra deste vestido??? (Momento de silêncio). Não??? (Tentando lembrar) Foi o vestido que usei no primeiro dia em que te vi... no dia da festa... do Grande Baile Royale... no Yate Clube... no verão de 1970... mais precisamente, dia 12 de junho de 1970, dia dos namorados...!!! (Contente) Quando cheguei no salão, uma linda música embalava o coração dos enamorados... uma música que falava de um grande amor... de um amor que nunca se realizou... (**Música 2: Concerto Para Um Verão.** A música intercala as falas)

Foi no último verão / Que lhe conheci, então

O amor logo nasceu dentro de mim / Olhando o mar azul bem junto a ti
Feliz até sonhei

Dolores: (A sonhar... dançando) você estava tão lindo... foi amor à primeira vista! Você estava a dançar com uma linda jovem. Deixe-me ver... era com Glória... a minha amiga Glória!!! Os dois faziam um lindo par romântico. Passei a noite toda admirando-te... amando-te...!!!

Mas um ano se passou / Só ilusão ficou, chorei
As lágrimas caindo sobre areia / Quente do verão

Dolores: (Ainda a sonhar dançando) E eu... estava aqui... bem no canto do salão. Você usava um formoso black tie e Glória, um lindo vestido azul celeste... a bailar...a bailar... Ah, como eu queria ser glória...!!! Você nem me viu! Aliás, ninguém me viu..., mas eu estava aqui... a olhar-te... a admirar-te... foi amor à primeira vista...

Onde nós dois vivemos o amor / Porque, fui voltar aqui
Pra lembrar nosso amor!!!⁷

Dolores: (Feliz). Não é que ele ainda coube em mim perfeitamente em mim! (Risos). Vamos querido, diga, eu não estou bonita? Só não vale dizer que eu estou bonitinha, pois bonitinha é sinônimo de feia! E eu não sou feia!!!

(Silêncio)

Dolores: (Risos, Corre para os braços de Amado). Ah, querido! Como te amo! Veja...como a lua está linda!!! Que tal fazermos dessa noite, a noite mais feliz de nossas vidas??? Que tal tomarmos um bom vinho para comemorar nosso amor! Você sempre guardou bons vinhos na adega, querido!!! Vamos fazer dessa noite... uma noite inesquecível! (Sai)

Dolores: (Voltando a bailar com uma garrafa de vinho e duas grandes taças). Você sempre guardou bons vinhos na adega, Amado! (Ri)

Dolores: (Interpretando). Senhor! Com sua licença... posso sentar-me ao seu lado para juntos tomarmos um bom vinho? (Senta-se). Ah, como o Senhor é um cavalheiro! O Homem que toda mulher desejaria ter ao lado.

(Servindo-o) Senhor! Deixe-me servi-lo. (Coloca vinho apenas na taça do Amado. A taça dela permanece seca). Pronto! (A brindar), Tim... Tim... um brinde a nós dois!

⁷ Concerto Para Um Verão: Composição de Núbia Lafayette.

Dolores: (Conversando com o marido. Supostamente, ele a beija e faz carícias...). Não. Eu não vou beber. Você sabe perfeitamente, Amado, que eu não gosto de beber. (Sentindo carícias do marido) ah, querido... não! Não faz assim!!! Não... para, seu Bobo! (a sorrir). (Pegando a taça vazia). Tudo bem. Mas só um pouquinho... (Coloca o vinho na taça e brinda). Tim... tim...!!! Ao nosso amor, que seja eterno enquanto dure...! Um brinde a essa noite especial!!! (Toma o primeiro gole de vinho). HUUUU... Vinho do porto! Delícia! Você sempre guardou bons vinhos na adega... (continua a tomar...).

Dolores: Bem... que tal falarmos de algo? Vamos falar de... (interrompendo Amado) Não. Não vamos falar de trabalho está noite. Vamos falar de nós dois...do nosso amor... de nossas vidas... (rindo) Ah... você é tão engraçado...!!! (Sentindo carícias do marido) Ah, querido... não! Não faz assim!!! Não... eu não vou mais beber... Não! Para! (...) (Risos) Tudo bem... mais só mais um pouquinho... (Coloca vinha na taça pela segunda vez. Bebe rapidamente. Risos. Black out. Aparece em cena uma garrafa de vinho vazia) Já estou ficando meio tonta! (risos contidos).

Dolores: Ah, não sei por que você sempre me obriga a fazer aquilo que eu não quero fazer! (Coloca mais vinho na taça) Tim... Tim... só mais um pouquinho... (Black out. Aparece em cena uma outra garrafa de vinho vazia. Completamente bêbada... risos)

Dolores: (Sentindo carícias do marido) Ah, querido... não! Não faz assim!!! Não... não... isso não... fumar eu não fumo... Você sabe perfeitamente bem que eu não gosto de fumar. O cigarro deixa mal hálito em minha boca... e... esta noite... quero ser a mulher perfeita pra você! (Sentindo carícias do marido) Ah, não! Não faz assim!!! Não... (risos)Tudo bem...! Apenas um trago... um trago e nada mais... (Pega o cigarro no bolso do marido, o isqueiro e, o acende. Começa a fumar e a beber. Coloca mais vinho na taça...) Tim... Tim... só mais um pouquinho... (**Música 3: Lama**).

Se quiser fumar eu fumo / Se quiser beber eu bebo / Não interessa a
ninguém

Se o meu passado foi lama / Hoje quem me difama / Viveu na lama
também

Comendo da minha comida / Bebendo a mesma bebida / Respirando o
mesmo ar

E hoje, por ciúme / Ou por despeito / Acha-se com o direito / De querer
me humilhar

Quem és tu? / Quem foste tu?
Não és nada / Se na vida fui errada / Tu foste errado também
Não compreendeste o sacrifício / Sorriste do meu suplício / Me
trocando por alguém

Se eu errei / Se pequei / Pouco importa
Se aos teus olhos estou morta / Pra mim morreste também⁸

Dolores: (vagando pelo vazio da casa... da vida... embriagada...) Sabe Amado, eu sempre quis te fazer algumas perguntas, mas, eu nunca fiz... por que tinha medo. Hoje eu queria saber: você ainda me ama? Sente alguma coisa por mim? Você ainda me quer como eu sempre te quis??? (Paira um silêncio) Fala! Diz alguma coisa, vai...!!! Fala!!! Pssssiuuuu!!! Silêncio!!! Silêncio!!! Pssssiuuuu!!

Dolores: (Virando-se para Amado e a jogar vinho no marido) A verdade é que você nunca me amou... nunca me disse que te fazia feliz... nunca me desejou como eu sempre te desejei!! (Joga o cigarro fora. Interroga-o) porque será que você me maltrata tanto assim? O que foi que eu fiz pra você pisar tanto assim em mim? Será que nunca fui mulher suficiente para você? Hein? Psssiuuu!!! Silêncio!!! Silêncio!! Pssssiuuu!!! (momento de silêncio) Responde! Fala!! Diz alguma coisa...! (silêncio).

Dolores: (a gritar) Ai, como é difícil a vida de uma mulher casada!!! Ai, como é difícil manter-se casada!!! Pssssiuuu! Silêncio!!! (risos) Fico a imaginar como seria a sua vida se você tivesse casado com a Glória...! Bem que Glória me disse para eu não casar com você! E eu sempre dizia: “Não Glória! Ele me ama...! Depois de um ano, finalmente ele me escreveu!!!” Glória sempre me disse que era dela que você gostava! Me disse ainda que você só se aproximou de mim por causa dela. Que você só iria casar comigo por que eu era virgem, nordestina, datilógrafa e funcionária pública... (risos) Tim... Tim... um brinde a funcionária pública... (risos). Tonta, eu não acreditei! “Não, Glória! Ele me ama!”. Ai, que cruz pesada teria Glória que carregar em suas costas...!!! Ai, que cruz pesada tenho eu que carregar em minhas costas...!!!!

Dolores: O que você pensa da vida de casado, hein, Amado? Você pensa que casar não é coisa séria! Que casar é como encontrar um bibelô numa

⁸ Lama: composição de Mário Lago, OMC, (Rio de Janeiro, 26 de novembro de 1911 — Rio de Janeiro, 30 de maio de 2002); foi um advogado, poeta, radialista, compositor e ator brasileiro.

dessas lojas, admirar, comprar, levá-lo para casa, colocar num canto da sala como enfeite... e depois exibir para os amigos... e em seguida, esquecer como se fosse um nada???? (Gritando) Não! Eu não quero ser um nada pra você! (o silêncio volta a reinar) Não. Casamento não é isso. Casar é viver uma vida a dois... é ter cumplicidade... ser dois e não só um...! É ouvir, falar, sentir, cheirar, tocar...! É um laço muito forte... (silêncio)

Dolores: (Com raiva) Você sempre esteve ausente em minha vida. Sempre foi a presença da ausência em minha vida! A presença da ausência em minha vida! Nunca lembrou de nada... Nunca lembrou o dia do meu aniversário, nem do aniversário dos seus dois filhos, nem do aniversário do nosso casamento... (risos).

Dolores: Eu sim... eu lembro de tudo o que aconteceu em nossas vidas...! Lembro-me, inclusive, do dia do nosso casamento. Todos os convidados vieram para nosso casamento. Glória estava sentada bem ali (aponta para Glória). Ela chorava tanto! Só não sei se de alegria ou de tristeza... mas ela chorava. E eu dizia: "Glória! Não chores tanto assim, querida! Ele me ama!" Na igreja, os sinos tocavam... tocavam... tocavam!!! Foi o dia mais feliz da minha vida!!! O dia mais feliz da minha vida...!!! (Dolores gira pelo palco em direção a um altar. Coloca um véu de noiva. Ela volta no tempo. Realiza-se o casamento de Dolores e Amado). (**Música 4: Perdão Para Dois.** A música intercala falas de Dolores).

Santa Maria / Mãe de Jesus / Aqui estou
Aos pés da cruz / Venho pedir / Sua benção / E também o teu perdão
Se eu pequei / Foi por amor / Ele também / É pecador
Se nosso amor / Não pode ser / De amor quero morrer
O mundo é contra nós / A Lei de Deus também / Mas a primeira pedra
Não atirou ninguém / Por isso Virgem Santa / Eu peço com fervor
Perdão para nós dois / Perdão pro nosso amor

Dolores: (Em delírios) Sim... sim... eu aceito esse homem como meu legítimo esposo, até que a morte nos separe. Na alegria e na tristeza. Na saúde e na doença. Na riqueza e na pobreza. Em nome do Pai, do Filho, do Espírito Santo. Amém!

O mundo é contra nós / A Lei de Deus também / Mas a primeira pedra
Não atirou ninguém / Por isso Virgem Santa / Eu peço com fervor

Perdão para nós dois / Perdão pro nosso amor⁹

Dolores: (Joga o buquê de flores. Voltando-se para o público) Que bom que você pegou o buquê! Será a próxima a casar... e serás tão feliz quanto eu...!!!

Dolores: (Voltando ao momento de seu desabafo, retirando o véu de noiva) E eu pensei, que, vestida de noiva, com uma aliança de filete de prata no dedo, eu seria a mulher mais feliz do mundo! (Girando diversas vezes ao redor do marido. Para, fitando-o) Mas não fui...

Dolores: (Ajoelhando-se atrás do marido e cobrindo-se com o véu de noiva) Deus! Deus! Por que me destes uma vida tão vazia... tão sombrinha???? Oh, Deus, por que me destes uma lápide tão fria... tão sem brilho...???? Deus, por que não me destes um jardim com flores coloridas e borboletas a bailar...??? Por que me destes apenas a dor, a solidão, a angústia do viver...????? Por que???? (a chorar). (Silêncio) (Sensual e sussurrando) Ah, como seria bom se a gente que a gente gostasse, gostasse da gente assim! Ah, como se seria bom se a gente que a gente gostasse, beijasse a gente assim!!! Ah, como seria bom se a gente que a gente gostasse, tocasse a gente assim!!!! (voltando a si) Mas, não...!!! (Silêncio)

Dolores: (Toda sensual) Uma vez, numa noite como essa, eu te desejei. O meu corpo ardia de paixão! O meu corpo desejava o teu... minha boca, teus lábios, minha alma, tua vida! envolvida pela carência do amor, perguntei: Amado, por que você não me procura mais? (Silêncio) Você então me olhou e disse: “Vá se esconder”!!!! (Dolores, ingenuamente, corre a se esconder. Acabou dormindo).

Dolores: (Ao acordar, chora sufocada de dor) Silêncio!!!! Silêncio!!! Ai, que dor!!!! Que dor!!!! Ai, que dor, Dolores! Que dor!!!! “Vá se esconder...”!!!! (Com raiva) De que adianta uma aliança com filete de prata no dedo, se eu não tenho amor... se eu não tenho você... se eu não tenha nada...???? (Corre para um canto da casa e pega uma caixa de presente com várias cartas, fotos etc. Tem um momento de loucura ao relembrar as cartas, as fotos...) (**Música 5: Devolvi**).

Devolvi / O cordão e a medalha de ouro / E tudo que ele me presenteou

⁹ Perdão Para Dois: Composição de Palmeira e Alfredo Corletto (1961). Palmeira (nome artístico de Diego Mulero, Agudos, 1918 - São Paulo, 1967) formou dupla brasileira de música sertaneja com Biá (nome artístico de Sebastião Alves da Cunha, Coromandel, 1927 - São Paulo, 2006). Sobre Alfredo Corletto pouco se sabe.

Devolvi suas cartas amorosas / E as juras mentirosas / Com que ele me
enganou

Devolvi / A aliança e também seu retrato / Para não ver seu sorriso
No silêncio / Do meu quarto / Nada quis guardar como lembrança
Pra não aumentar meu padecer / Devolvi tudo / Só não pude devolver
A saudade cruciante / Que amargura meu viver¹⁰

Dolores: (Rindo ironicamente) Não! Não quero nada...!!! A verdade dói!!!! A Vida é um doer!!! As palavras pesam, machucam. Dilaceram corações! Ai, como dói! Mas a verdade deve ser dita. (Olhando firmemente para Amado) Não... não me venhas com desculpas agora... Não. (Risos). Orgasmo? (Com raiva e deboche) Eu nunca tive um OR-GAS-MO com você! Nunca! Você sempre chegava... me pegava assim... me beijava... jogava-me no chão... e... eu dizia: “não... hoje não... por favor! Não! Pára...!!! Não... para!!! Pára...não!!!” (amargurada e abusada sexualmente; cena de sexo).

(Imitando Amado) Foi Bom! (Risos) Imagina se fosse ruim!!!

Dolores: (Encarando Amado como um animal enfurecido) Ah, como eu queria arrancar-te de dentro de mim... tirar-te de minhas entranhas...!!! Ah, como eu queria que o mundo acabasse... e pro Inferno...pro Inferno... pro Inferno... o Senhor te mandasse!!! Ahhhhh, como eu queria te arrancar do meu corpo, da minha vida, da minha alma! Ah... como eu queria...! (feroz) Mas pude observar, no zoológico, em plena primavera, que até os animais também amam. Como eu queria que esta noite o mundo acabasse, e para o inferno o Senhor te mandasse, para pagar todos pecados teus... mas pude perceber que no zoológico, os brutos também amam...!!! Eu te amo!!! (**Música 6: Casa e Comida**)

Desculpe, meu amor, o que eu lhe digo, / Mas meu bem, não é comigo, que
você deve lamentar, / Você nunca foi um bom marido, / Não cumprindo
o prometido que jurou aos pés do altar.

É triste confessar, mas é preciso, / Você não teve juízo em dizer que não

¹⁰ Devolvi: Composição de Adelino Moreira de Castro (Gondomar, Distrito do Porto, 28 de março de 1918 — Rio de Janeiro, 7 de maio de 2002). Foi um compositor luso-brasileiro. Dentre suas obras destaca-se o grande sucesso “A Volta do Boêmio”, primeiramente gravada por Nelson Gonçalves. A cantora Núbia Lafayette foi lançada em 1959, também gravando diversas canções compostas por Adelino Moreira, como “Devolvi” e “Solidão”. Adelino Moreira de Castro também compôs “Fica Comigo Esta Noite”, em parceria com Nelson Gonçalves.

me quis,
Perdoa, meu amor, não sou fingida, / Não é só casa e comida, que faz a
mulher feliz,
Noites, quantas noites, eu passava, / Por você abandonada, a chorar na
solidão,
E quando eu reclamava, você ria, / Me dizendo que ficava, no escritório,
no serão.

Agora você tenha paciência, / Eu lhe peço, por clemência,
Deixe em paz meu coração. / Repito o que todo mundo diz:
Não é só casa e comida, que faz a mulher feliz. / Noites, quantas noites,
eu passava,
Por você abandonada, a chorar na solidão, / E quando eu reclamava,
você ria,
Me dizendo que ficava, no escritório, no serão.

Agora você tenha paciência, / Eu lhe peço, por clemência,
Deixe em paz meu coração. / Repito o que todo mundo diz:
Não é só casa e comida, que faz a mulher feliz.¹¹

Dolores: (Jogada aos pés do Amado. Quebra-se uma taça de vinho) Veja só querido! Veja! Veja só o que aconteceu com nossas vidas! Cacos! Cacos de vidro! Cacos que nunca mais se juntarão... quebrados... destruídos. Nossas vidas resumidas a cacos... cacos... cacos!!! Veja! (Erguendo a taça quebrada) Essa é a minha vida. Cacos. Tim... Tim... só mais um pouquinho! (risos e choro). (**Música 7: Fracasso**)

Relembro com saudade o nosso amor / O nosso último beijo e último abraço
Porque só me ficou da história triste desse amor / A história dolorosa de um fracasso.
Fracasso por te querer assim como eu quis / Fracasso por não saber fazer-te feliz

¹¹ Casa e Comida: Composição de Rossini Pinto (Ponte de Itabapoana, Mimoso do Sul, 24 de janeiro de 1937 — Rio de Janeiro, 25 de junho de 1985). Foi um cantor, compositor e produtor musical brasileiro. Um dos mais importantes nomes da Jovem Guarda. Ajudou a consagrar vários dos artistas do movimento, entre os quais Roberto Carlos e Erasmo Carlos, com composições próprias e versões em portuguêses do rock britânico e americano.

Fracasso por te amar como a nenhum outro amei / Chorar o que já chorei, fracasso eu sei.

Fracasso por compreender que devo esquecer / Fracasso porque já sei que não esquecerei

Fracasso, fracasso, fracasso, fracasso afinal / Por te querer tanto bem e me fazer tanto mal.

Porque só me ficou da história triste desse amor / A história dolorosa de um fracasso.

Fracasso por te querer assim como eu quis / Fracasso por não saber fazer-te feliz

Fracasso por te amar como a nenhum outro amei / Chorar o que já chorei, fracasso eu sei.

Fracasso por compreender que devo esquecer / Fracasso porque já sei que não esquecerei

Fracasso, fracasso, fracasso, fracasso afinal / Por te querer tanto bem e me fazer tanto mal.¹²

Dolores: (Fitando as fotos de Marilyn Monroe. Dirigindo-o a ela) Santa Marilyn! Santa Marilyn! Santa Marilyn! Rogai por nós, pobres mulheres feias... feias... feias... desprovidas de beleza. Em nome do Pai, do Filho, do Espírito Santa, Amém! (Risos).

Dolores: (Sentada num praticável; o mesmo que serviu de altar. Calça um lindo salto alto, tira o óculos. Começa uma pequena transformação. Canta parabéns pra você, imitando Marilyn. Bate palmas. Sorri. Em seguida, caminha pela casa vazia, numa eterna epifania). Sabe, Amado. Ontem à noite fui a uma Cartomante. E o que ela me disse???

Dolores: (Caminhando para um canto do palco. Imitando a Cartomante) “Olá, Menina Bonita!” Sua vida irá mudar...!!!! Cruze a porta, Menina Bonita... cruze a porta...!!!! A sua vida vai mudar a partir do momento em que você cruzar a porta.”

Dolores: (Para Amado) Ela me chamou de Menina Bonita! Foi a primeira pessoa a enxergar a minha real beleza! Menina Bonita! Ela me disse, que eu tinha que cruzar a porta...!!!! A porta! A partir do momento em que eu cruzar a porta, a minha vida vai mudar, ela disse! Por isso, Amado, resolvi

¹² Fracasso: composição de Mário Lago. Foi grande sucesso na voz de Núbia Lafayette.

ir. Não... não adiante me impedir... eu já decidi. Vou cruzar a porta! Vou embora desta casa... desta vida! A cartomante disse que minha vida iria mudar..."cruze a porta, Menina Bonita... a Porta!". (Desorientada). Por isso, segunda feira, eu vou embora. Hoje não, por que hoje é sábado; e sábado é um dia tão festivo!!! Amanhã também não. Amanhã é domingo... e domingo é um dia tão triste! Eu detesto o domingo... domingo é dia de futebol... detesto futebol, você sabe disso!!! Mas, na segunda-feira, eu vou embora. Segunda-feira... segunda-feira... segunda-feira..... eu vou embora! (A girar) Segunda-feira eu vou cruzar a porta...a porta... segunda-feira.....a porta....eu vou embora....segunda-feira...a porta...a porta...a porta...aporta...(cai). (Ouve-se uma batina na porta).

Dolores: Quem está aí??? (Silêncio). É você, Amado? Ah, que bom meu amor!!! Que bom que você chegou! Essa bagunça? Não se preocupe! Daqui a pouco, tudo estará no seu devido lugar! O que estou a fazer??? Nada! Estou aqui... sozinha... a admirar a lua... as estrelas... (pega o vinho) Um brinde a lua...!!! Tim... tim... só mais um pouquinho! Um brinde a lua... a lua dos poetas, dos amores impossíveis... a lua de Romeu e Julieta... de Tisbo e Pírame... de Tristão e Isolda...!!!! Um brinde à lua de Ismália: "uma lua no céu... uma lua no mar...; Ismália jogou-se da torre em busca da lua do mar... do céu... e Ismália pôs-se a nadar... nadar... nadar... na dor... na dor... na dor...! Uma lua do céu... o mar...na dor... na dor...! Tim... tim...!!!! Só mais um pouquinho!!! Um brinde à Lua que chora as suas lágrimas amargas no rosto de uma mulher que sempre amou!!!! Tim... tim...!!!! (Toma um gole de vinho... e joga o restante no Amado. Em seguida, quebra a taça à grega! Corre pelo palco. Pega a caixa das cartas, coloca a roupa do Amado dentro dela, amarra-o com uma gravata, põe no braço...e cruza a porta... corre... corre... corre. Entrega a caixa à uma moça da plateia. Toma-lhe o namorado...e sai a correr... cruzando a porta...). (**Música 8: Mata-me Depressa**).

Mata-me depressa / Já não tenho mais motivos pra viver / Chega de promessa

Pois o teu desejo é me ver sofrer / Quanto pranto derramei / Por este amor mas sei que foi em vão / Mata-me depressa / Pois já mataste a minha ilusão

Mata-me depressa / Arranca do meu peito um pobre coração
Que por te amar demais / Só conheceu a dor da ingratidão

Que destino ingrato o meu / Amar alguém que nunca me amou
Mata-me depressa / Meu sonho de amor já se acabou

Mata-me depressa / Não fales a ninguém que um dia eu te amei
Guarda um segredo meu / Não digas que a ti eu me entreguei
Tento caminhar / Por essa estrada tão vazia e sem cor
Mata-me depressa / Pra não te ver nos braços de outro amor.¹³

(Black-out. A plateia ouve a música até o fim. Depois, paira um silêncio na escuridão)

(Agradecimento especial à Francinice Campos pela orientação de cena e direção).

¹³ Mata-me Depressa: Composição de Rossini Pinto. Foi também um grande sucesso na voz de Núbia Lafayette.





Grupo Ceará em Letras

O presente livro faz parte do projeto de um grupo de pesquisadores que, desde a sua origem, tem como objetivos valorizar, revitalizar e dar visibilidade à produção de autores nascidos no estado do Ceará. O Grupo, agora denominado **Ceará em Letras**, surgiu em 2013 por iniciativa de Fernanda Maria Diniz da Silva e Jailene de Araújo Menezes.

Anualmente, é publicado um livro contendo artigos sobre diversas obras de autores cearenses. Em 2017, **Ceará em Letras** completa cinco anos. Para comemorar essa data, oferecemos ao leitor, uma obra que apresenta, além de textos críticos, uma parte denominada “Páginas avulsas”, composta por poemas, peça teatral e contos produzidos por novos escritores que despontam de forma primorosa no mundo da literatura.

Desejamos a todos uma ótima leitura!

(Os Organizadores)

Fernanda Diniz, de sociedade com Alexandre Vidal de Sousa, Fernângela Diniz da Silva e Francisco Wellington Rodrigues Lima, cuidam da organização do volume, intitulado **Percursos da Literatura no Ceará** (Fortaleza, 2017), e nos dão, desta forma, um testemunho de amor aos nossos escritores.

Trata-se de livro produzido no âmbito do projeto Ceará em Letras, que é o marco, talvez, de maior expressão da nossa pesquisa literária, nos dias atuais, e a cujas raízes ligam-se os nomes de Fernanda Diniz e Jailene de Araújo Menezes.

Dimas Macedo

